

**Marina Fernanda Elias Volpe**

# Cartografia de um Improvisador em Criação

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas. Orientação: Prof. Livre Docente Eusébio Lobo da Silva. Co-orientação: Profa. Livre Docente Sara Pereira Lopes.

UNICAMP

2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

V888c Volpe, Marina Fernanda Elias.  
Cartografia de um Improvisador em Criação/ Marina  
Fernanda Elias Volpe. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva,  
Coorientador: Profª. Drª. Sara Pereira Lopes,  
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Improvisação (Dança). 2. Teatro. 3. Corporeidade.  
4. Criação na arte. I. Silva, Eusébio Lobo da. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "A Map of an Improviser in Creation."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Dance improvisation ; Theater  
Corporeity ; Creation in art.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva,

Prof. Dr. Renato Ferracini,

Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto,

Profª. Drª. Dulce Tamara da Silva Aquino,

Profª. Drª. Ligia Losada Tourinho,

Profª. Drª. Verônica Fabrini Machado de Almeida,

Prof. Dr. Marcus Vinicius Machado,

Profª. Drª. Jussara Miller.

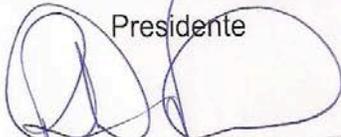
Data da defesa: 18-02-2011

Programa de Pós-Graduação: Artes.

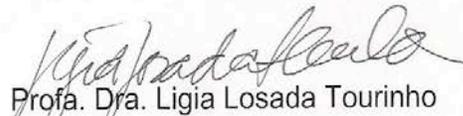
**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

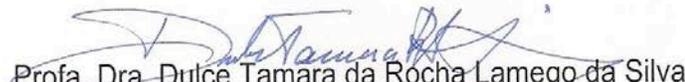
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Marina Fernanda Elias Volpe - RA 981765 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

  
Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva  
Presidente

  
Prof. Dr. Renato Ferracini  
Titular

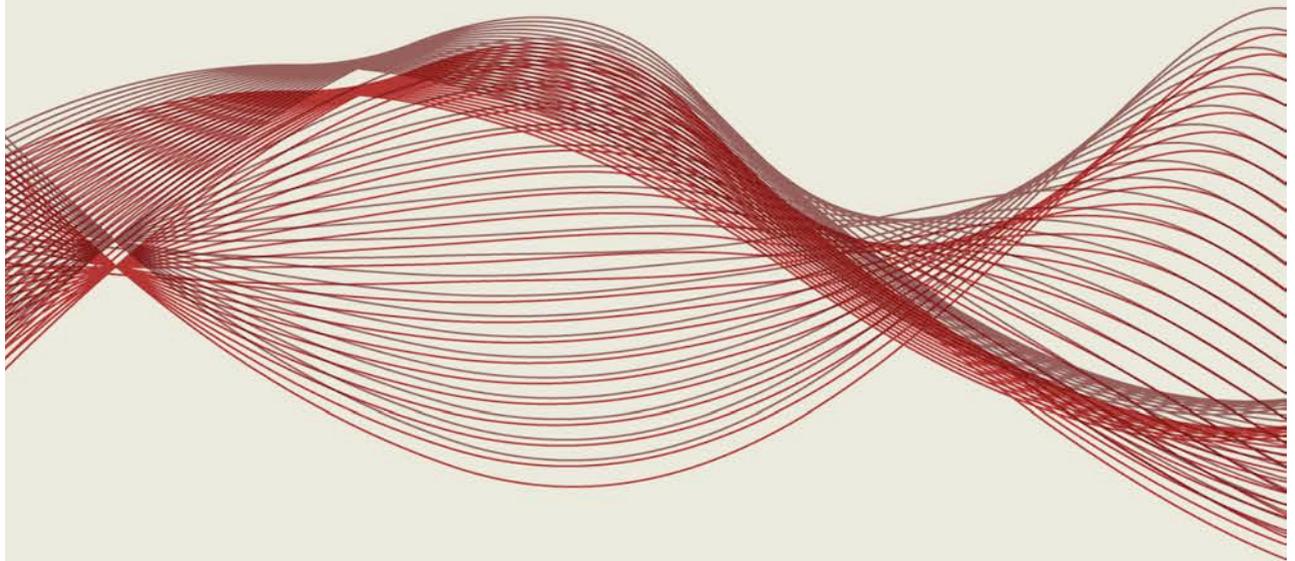
  
Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto  
Titular

  
Profa. Dra. Ligia Losada Tourinho  
Titular

  
Profa. Dra. Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva  
Titular



Marina Elias



Cartografia de  
um Improvisador  
em Criação

Unicamp  
2011



Dedico esta tese à

Maria Emília (e Guiomar), pela inspiração  
na docência e pesquisa...

Moisés (e Lulia), pela estrela na testa...



## Agradecimentos

Agradeço a dedicação e entusiasmo de todas as pessoas que de alguma maneira se envolveram no processo de pesquisa e criação desta tese, tramando uma rede de conexões e ações que permitiram esta ação final.

Ao Mestre Pavão, Professor Livre Docente Eusébio Lobo, orientador, mestre e amigo, com quem aprendi em arte, sobre a vida. Agradeço por estes seis anos... por ter me ensinado como responder perguntas durante o mestrado, mas principalmente por me mostrar, no doutoramento, que nem todas querem ser respondidas!

À Profa. Dra. Sara Lopes, minha co-orientadora desde o mestrado, por me receber e confiar. Por me ouvir com carinho e atenção e por ter sempre palavras objetivas, sinceras e afetuosas para me dizer como tudo pode ser mais simples.

À Unicamp, professores e funcionários da graduação em Artes Cênicas, especialmente meu querido Mestre Jaça, e da pós-graduação em Artes, cursos os quais tive o privilégio de frequentar e por meio dos quais tenho o orgulho em ser Bacharel, Mestra e Doutora.

À Matteo Bonfitto e Patrícia Elias, pela revisão do inglês.

Ao Prof. Dr. Rubens Brito, querido Rubinho (sempre presente!) pelas conversas, incentivos e pela fé que sempre teve em meu trabalho.

Cassiano Quilici, Matteo Bonfitto, Renato Ferracini e Verônica Fabrini, professores da Pós-graduação em Artes da Unicamp, com os quais cursei disciplinas imprescindíveis pra esta tese.

Ao Prof. Dr. Marcelo Lazzaratto, pela entrevista concedida e pela experiência dos PEDs realizados nas disciplinas Improvisação: a Palavra I e II. Pelo *Campo de Visão*. Pela amizade, carinho, confiança e inspiração.

Ao Prof. Dr. Renato Ferracini, minha bibliografia, mas principalmente meu amigo, querido. Pelos papos, trocas, vinhos, pela prática em *Despaixão*, que na reta final desta tese veio fazer preciosas fichas caírem. Por provocar generosamente. Por me lançar no território infinito e paradoxal das perguntas. Por abrir parêntesis... na arte e na vida.

À Funarte, pelo Prêmio Klauss Vianna 2009 que contemplou o projeto "*Zona do Improviso como linguagem espetacular: pesquisa e montagem do espetáculo Trânsito Livre*", por mim proposto, permitindo a realização efetiva deste trabalho artístico.

Ao Terraço Teatro, Grupo Bartores e aos alunos dos cursos de Bacharelado, Licenciatura e Teoria em Dança da UFRJ, em especial à turma do Bacharelado 2010/01, pelas oportunidades de pesquisa e pela confiança.

Ao Departamento de Artes Corporais da UFRJ, ao Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo, aos funcionários e colegas do DAC, em especial ao chefe Frank Wilson e à coordenadora Katya Gualter, por me acolherem com tanto carinho, compreendendo o complexo momento de finalização desta pesquisa, e minha conseqüente vida interestadual durante o ano de 2010.

À Fapesp, por ter viabilizado a realização desta pesquisa.

Ao Ricardo, meu marido, amante e amigo. Por ter atravessado este doutorado comigo, pela generosidade e espaço. Pela confiança que tem em mim. Pela sabedoria mansa e aconchegante. Por ter me feito respirar quando o sufoco aumentava. Pelo suporte. Pelo amor. Pelo silêncio. Pelo olhar e pelo sorriso. Por vir comigo.

Aos meus pais Moysés e Maria Emília, por terem me dado condições de estudo e por terem me ensinado o valor dele. E aos meus irmãos Luis Felipe e Patrícia, porque amando suas profissões, são exemplos de dedicação e empenho. Pela garra no trabalho. Por compartilhar.

À Profa. Dra. Ligia Tourinho, colega de trabalho na UFRJ, mas antes de qualquer coisa, uma amiga especialíssima, com quem tenho a alegria de dividir o trabalho, a cena, as risadas, medos e dificuldades, as dores e conquistas desde 1998. Obrigada por ser inspiração, exemplo e referência. Obrigada pela sincera e divertidíssima amizade.

Aos amigos e parceiros de arte e de tantas outras coisas, Daniel Dalberto, Karina Almeida, Katya Gualter, Gabriel Miziara, Matteo Bonfitto, Alexandre Ferreira, Alexandre Caetano, Lidia Laranjeira, Norberto Presta, Douglas Nascimento, Priscila Paes e Kim Ising. Por terem participado de maneiras muito distintas, mas todos com valor inestimável em meu processo.

Às iluminadoras de “Trânsito Livre”: Pâmella Villanova, por participar atentamente e levantar interrogações em cada laboratório. Pelo olhar inteligente e sensível. E à Ana Krein, pela preciosa e criativa passagem. À Cristiane Taguchi pela produção e pelo carinho.

Por fim, **meu mais sincero e profundo agradecimento à Cia. SeisAcessos**, sem a qual esta pesquisa seria menos alegre e criativa. Aos sete improvisadores que toparam se desnudar e saltar no abismo comigo, aos meus queridíssimos:

**Eduardo Bordinhon**, por ter voltado e por ter ficado. Por se lançar de cabeça. Por afastar as fronteiras e arrancar os limites (das roupas e das janelas!)

**Chico Lima**, por questionar sempre, por puxar o tapete, por duvidar de mim e por compartilhar segredos. Pelo cuidado estético. Pela capa e pelos desenhos. Pela sensibilidade. Por tudo.

**Isis Andreatta**, pela força e pela dança. Pelo movimento instigante e criativo. Por permitir que eu chegasse a você. Por estar ali, inteira sempre. Pela persistência e resistência.

**Juliana Melhado**, por me provar que o limite é uma ilusão. Por virar tudo do avesso e me fazendo refletir em você, permitir que eu entendesse tantas coisas.

**Lineker Oliveira**, por fazer de cada laboratório um espaço sagrado de poesia, por acreditar e encantar sempre. Pela música. Pelos chás e doces de leite!

**Mariama Palhares**, pelo amor que sempre teve com esta pesquisa. Pela objetividade. Por dizer. Por se ocupar de todos dentro e fora de cena.

**Patrícia Árabe**, pelo humor e dedicação. Por ser essa artista encantadora e apaixonante. Por apostar. Pelas sugestões e soluções. Por ter chorado comigo.

## RESUMO

O dicionário Aurélio define o improvisador como “o que improvisa/ Repentista”. Já o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis não apresenta uma definição. Mas quem é o improvisador? Como defini-lo? O que determina um “bom” improvisador? Quais são seus procedimentos? Fazendo essas perguntas deparei-me com a seguinte afirmação de Novarina (2005, p. 19): “Será preciso que um dia um ator entregue seu corpo à medicina, que seja aberto, que se saiba enfim o que acontece ali dentro, quando está atuando.” Decidi “abrir” o improvisador para cartografá-lo, e minha “medicina” foi a *Zona do Improviso (ZI)*, um jogo de improvisação sistematizado em meu mestrado<sup>1</sup>. Esta cartografia foi gerada na experimentação da *Zona do Improviso* como linguagem cênica, resultando no espetáculo improvisado *Trânsito Livre* realizado com a Cia SeisAcessos<sup>2</sup>. *Trânsito Livre* aglutina as etapas da experimentação - criação, ensaio e apresentação - em um único território no qual o improvisador é a própria linguagem. Através da *ZI*, verifiquei procedimentos e atributos do improvisador que o territorializam em um fluxo cartográfico e em constante condição de vir a ser, por isso, esta tese não propõe uma definição para o improvisador e sim um mapeamento: uma cartografia teórico criativa possível de um improvisador em criação. Nesta pesquisa, o território poético do improvisador não é o teatro ou a dança, mas as virtualidades e imanências, sendo sua linguagem ele próprio, e por esta perspectiva, o improvisador não compõe a improvisação, mas se decompõe nela. Portanto, mais do que compartilhar minhas metodologias e princípios sobre a improvisação, proponho-me nesta tese cartográfica, discutir e reinventar o território de quem improvisa, mapeando um *Improvisador em Criação* que (nesta pesquisa) se dá no encontro rizomático e em devir entre cinco forças relacionais indivisíveis e constituintes da própria criação: **imaginação, pensamento, memória, técnica e movimento**. Para lançar o improvisador em fluxo cartográfico experimentei e investiguei alguns improvisadores em laboratórios da *Zona do Improviso*, aliando a esta prática uma constante provocação de autores, cujos princípios e conceitos me encaminharam para uma perspectiva teórico-criativa potencializadora de minhas experimentações. Entre eles destaco principalmente

---

<sup>1</sup> Elias, Marina. *Zona do Improviso: uma proposta para o desenvolvimento técnico poético do ator dançarino e para a criação cênica*. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2007.

<sup>2</sup> [www.seisacessos.com.br](http://www.seisacessos.com.br)

Baruch Spinoza, Valère Novarina, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jose Gil, Renato Ferracini, Viola Spolin e Keith Johnstone.

**Palavras-chave:** improvisador, improvisação, criação, corporeidade, *Zona do Improviso*.

## ABSTRACT

The most recurrent definition of 'improviser' that appears in any dictionary is "the one who improvises". If we look it up in the Dictionary of Theatre by Patrice Pavis, instead, we will not find it. So, who is the improviser? How to define it? What defines a "good" improviser? What about his procedures? While asking myself these questions I came across the following provocation by Novarina (2005, p. 19): "It will be necessary for the actor to donate his body for medical research, in order to have it opened, and finally get to know what happens inside him, while he is acting". I decided to "open" the improviser in order to map him, and my "medical research" was the *Improvisation Zone (ZI)*, a systematized improvisation game. This map was generated by the experimentation of the *ZI* as a scenic language, which led to the improvised play called "*Trânsito Livre*" ("*Free Traffic*"), performed by SeisAcessos Company. "*Trânsito Livre*" articulates all the stages of experimentation - preparation, rehearsal and presentation – within a unique territory in which the improviser is the language itself. Throughout the *Improvisation Zone*, I put into practice procedures and attributes that territorialize the improviser in a mapping flow and in a constant condition of "becoming". Therefore this thesis does not provide a definition for improviser, but a mapping, a possible theoretical creative map of an *Improviser in Creation*. In this thesis, the poetic territory of the improviser is not related to theater or dance, but the virtualities and immanences, a fact that allows him to turn himself into his own language. From this perspective, the improviser does not compose the improvisation, but decomposes himself into improvisational potentialities. So, rather than share personal principles and methodologies associated with improvisation, in this cartographic research I propose to discuss and reinvent the territory inhabited by those who improvise, mapping an *Improviser in Creation*, a process that takes place at the rhizomatic crossroad that involves five relational forces which are indivisible and constitutive of creation: imagination, thought, memory, technique and movement. In order to place the improviser in a mapping flow, I tested and investigated some improvisers making experiments for laboratorial exercise in the *Improvisation Zone*, combining with this practice a constant provocation carried out by authors whose principles and concepts led me to a specific theoretical-creative perspective.

Among them, I highlight Baruch Spinoza, Valère Novarina, Gilles Deleuze, Felix Guattari, José Gil, Renato Ferracini, Viola Spolin and Keith Johnstone.

**Keywords:** improviser, improvisation, creation, corporeity, *Improvisation Zone*.

*“Algo está sempre por acontecer...  
O imprevisto improvisado e fatal me fascina.” (Clarice Lispector)*



# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>19</b>
POR QUE O IMPROVISADOR? .....	21
POR QUE A FILOSOFIA? .....	26
POR QUE UMA CARTOGRAFIA? .....	32
<b>CAPÍTULO 1 – O “TEATRO JOGO” - VIOLA SPOLIN E KEITH JOHNSTONE .....</b>	<b>34</b>
1.1– 4 CONSIDERAÇÕES SOBRE O JOGO.....	43
1.2 – PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE IMPROVISAR.....	46
<b>CAPÍTULO 2 – ZONA DO IMPROVISO: UM ESPAÇO POSSÍVEL PARA EXPERIMENTAÇÃO.....</b>	<b>48</b>
2.1 – 8 E ONDE VEM? .....	49
2.2 – QUE É? .....	55
2.3 – COMO JOGAR? .....	59
2.3.1 - <i>Jorro Criativo</i> .....	60
2.3.2 - <i>Desenvolvimentos das proposições</i> .....	61
2.3.3 - <i>Clipe final</i> .....	62
2.4 – ZONA DO IMPROVISO COMO LINGUAGEM ESPETACULAR: TRÂNSITO LIVRE.....	65
2.5 – RECURSOS (BÓIAS) DA ZONA DO IMPROVISO EM TRÂNSITO LIVRE.....	84
2.5.1 - <i>Leitura “espacial” e “de movimento” das perguntas</i> .....	84
2.5.2 - <i>Campo de Visão</i> .....	88
2.5.3 - <i>Campo de Conexão</i> .....	88
2.5.4 - <i>Composição Sonora Coletiva</i> .....	89
2.5.5 - <i>Aproveitamento da trilha</i> .....	90
2.5.6 - <i>Horizontalização e Verticalização das temáticas</i> .....	91
2.5.7 - <i>Repetição e/ou repetição da temática</i> .....	92
2.5.8 - <i>Depoimento</i> .....	94
2.5.9 - <i>Concomitância de acontecimentos</i> .....	95
2.5.10 - <i>Combinações na fronteira</i> .....	96
2.5.11 - <i>Implodir a cena</i> .....	97
2.5.12 - <i>Iluminação - O oitavo jogador</i> .....	98
2.5.13 - <i>Figurinos</i> .....	99
2.5.14 - <i>Cenário</i> .....	100
2.6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A ZONA DO IMPROVISO EM TRÂNSITO LIVRE .....	104
2.7 – OUTRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A IMPROVISAÇÃO. ....	108
2.7.1 – <i>Sobre “fazer alguma coisa” (ou sobre “criar o buraco”)</i> .....	108
2.7.2 – <i>Escutar presenças (escuta e aceitação)</i> .....	111
2.7.3 – <i>Jogar é diferenciar-se (na cena e em si)</i> .....	115
2.7.4 – <i>Rupturas de fronteiras de linguagens</i> .....	120
2.8 – ORAJETÓRIA DO ESPETÁCULO TRÂNSITO LIVRE .....	122
<b>CAPÍTULO 3 – CARTOGRAFIA DE UM IMPROVISADOR EM CRIAÇÃO.....</b>	<b>124</b>
3.1 – 2 LINHAS CARTOGRÁFICAS DO ATUADOR EM IMPROVISAÇÃO .....	125
3.2 – A CARTOGRAFIA .....	143
3.3 – REGENDA: AS LINHAS CARTOGRÁFICAS DO IMPROVISADOR EM CRIAÇÃO. ....	149
3.3.1 – <i>Técnica</i> .....	154
3.3.2 – <i>Memória</i> .....	161
3.3.3 – <i>Imaginação</i> .....	164
3.3.4 – <i>Pensamento</i> .....	170
3.3.5 – <i>Movimento</i> .....	175

<b>CAPÍTULO 4 – DEVIR IMPROVISADOR</b> .....	<b>183</b>
<b>CONCLUSÃO?</b> .....	<b>194</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>196</b>
<i>Programa do espetáculo Trânsito Livre</i> .....	203
<i>Vídeo Clipe do espetáculo Trânsito Livre</i> .....	204
<i>Clipping do espetáculo Trânsito Livre</i> .....	205

## INTRODUÇÃO

*“Na história da humanidade (e dos animais também) aqueles que aprenderam a colaborar e improvisar foram os que prevaleceram” (Charles Darwin).*

Gostaria de começar sem começar. Quer dizer, peço a você que não se prepare para iniciar essa leitura, peço que venha como **está** que não se concentre ou “faça silêncio” para começar. Quero que venha assim, pois ao tratar do improvisador, não trataremos de nada além do sujeito, e os sujeitos, sabemos, são por suas singularidades. **São como estão**. Portanto, preciso que você venha com o que têm e o que sente, o que percebe e o que está, para promover um **encontro**. Esta tese quer ser um caminho para um encontro, e o mapa que te dou para promovê-lo é a presente cartografia; não só escrita, mas vivida, experimentada e suada.

Concluí minha pesquisa de mestrado<sup>3</sup> em 2007 com uma alegria e uma inquietação; a alegria foi a *Zona do Improviso*, jogo por mim sistematizado ao longo daquele processo e que vinha potencializando muito minhas experimentações no teatro e na dança; e a inquietação que era mais uma pergunta: o que, afinal, determina um “bom” improvisador? Uma boa partida de um esporte qualquer depende de bons jogadores e conseqüentemente de boas jogadas, nas artes cênicas embora seja quase impossível a analogia, a improvisação é boa quando o improvisador é bom. Mas o que significa (e em arte) ser “bom”? O improvisador não é um atleta que treina um caminho, um passo a passo com relação de causalidade: “se você nadar todos os dias será um bom nadador” (se bem que mesmo no esporte essa relação seja duvidosa). Não há um caminho a ser percorrido para ser um bom improvisador, e apesar dos treinamentos, não há garantia de que ele venha a ser “bom”. Mas então o que caracteriza um “bom” improvisador? Por que um “bom” ator nem sempre é um “bom” improvisador? Estas foram as questões que inicialmente motivaram a presente pesquisa. Mas o “bom” apesar de ser o foco, parecia atrapalhar e tornar tudo um pouco ingênuo e moralista. Era preciso antes entender o que determina um improvisador para depois verificar este questionável território da “competência”. Quem é ele? Como defini-lo? Quais são seus procedimentos em situação

---

<sup>3</sup> Elias, Marina. *Zona do Improviso: uma proposta para o desenvolvimento técnico poético do ator dançarino e para a criação cênica*. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2007.

de improviso? Imaginei que compreendendo (ou na maior parte do tempo **criando**) estas respostas, poderia caminhar para um reconhecimento e entendimento do que qualificaria o “bom” improvisador, ou seja, investigar o “bom” através do entendimento dos procedimentos do (“apenas”) improvisador. É como no caso da existência humana, possivelmente vivemos “melhor” se buscamos nos compreender, se pensamos, conhecemos e reconhecemos nossa existência e os nossos procedimentos. O improvisador precisa saber quem é, e como é, para poder então ser, e aí então se ocupar em ser “bom”. Portanto, mais do que compartilhar minhas metodologias e princípios sobre a improvisação, proponho-me nesta tese cartográfica, discutir e reinventar o território de quem improvisa, mapeando um *Improvisador em Criação* que se dá no encontro rizomático e em devir entre cinco forças relacionais e constituintes da própria criação: **imaginação, pensamento, memória, técnica e movimento**. Para tanto, experimentei e investiguei alguns improvisadores (incluindo eu mesma) em laboratórios, aliando a esta prática uma perspectiva teórica específica, que envolve princípios e conceitos propostos por alguns pensadores, entre eles, o holandês Baruch Spinoza, os franceses Valère Novarina, Gilles Deleuze e Félix Guattari, o português Jose Gil, a russa Viola Spolin, o inglês Keith Johnstone<sup>4</sup> e o brasileiro Renato Ferracini<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> [www.keithjohntone.com](http://www.keithjohntone.com)

<sup>5</sup> [www.renatoferracini.com.br](http://www.renatoferracini.com.br)

## ***Por que o improvisador?***

Desde minhas primeiras aulas de teatro, ainda criança, encantava-me o momento da improvisação; sempre ao fim das aulas o professor dividia a turma em grupos, dava um tema e nós improvisávamos. Também em minhas aulas de dança, especialmente de sapateado, brincávamos de improvisar sons ao fim da aula, era o momento criativo de “fazer jogar” os passos codificados aprendidos. Em meus processos de aprendizagem e ensino no teatro e na dança, minha relação com o improviso foi se estabelecendo como uma relação de encantamento e desejo. Em 1999 morei em Calgary (Alberta) no Canadá, e lá tive a oportunidade de conhecer e experimentar o trabalho da *Loose Moose Theatre Company* ([www.loosemoose.com](http://www.loosemoose.com)), que desde sua fundação em 1977 desenvolve ininterruptamente uma densa pesquisa sobre a improvisação como linguagem espetacular<sup>6</sup>. A companhia foi co-fundada pelo diretor artístico inglês Keith Johnstone<sup>7</sup>, também fundador do Theatre Machine e do International Theatresports™ Institute. Seus estudos sobre imaginação e espontaneidade, influenciaram minhas investigações em improvisação em diversos contextos desde então. Johnstone reuniu seus estudos sobre a improvisação em um conjunto de técnicas ao qual deu o nome de *impro*, apresentando de forma clara e objetiva algumas dessas questões em seu livro “*Impro: Improvisation and the Theatre*” (1981), com o qual tive a oportunidade de tomar contato ainda em Calgary em 1999. As características particulares de cada formato de *impro*, foram configurando interesses e inquietações em minha formação e prática artística. No *Match@* me chamava atenção a rapidez e habilidade dos improvisadores, que eram desafiados pelo público em cenas curtas com humor e inteligência ágil, mas em outros formatos, especialmente o *The Life Game@* ou “Jogo da Vida”, me interessava a capacidade dos jogadores de permanecerem em situação de improviso durante longo tempo e sem “perder” o público.

---

<sup>6</sup> Por linguagem espetacular quero dizer a linguagem do espetáculo: a improvisação espetacular é a improvisação como espetáculo cênico.

<sup>7</sup> Johnstone foi professor de *Impro* na University of Calgary, em Alberta, no Canadá, onde desenvolveu muitos de seus estudos sobre improvisação, iniciados em Londres. Criador do *Theatresport*, que deu origem ao *Match de Improvisação* é também autor de diversos livros sobre improvisação, entre os quais destaco: *Impro: improvisation and the Theatre*. Theatre Arts Book - Routledge, 1981. Alguns conceitos importantes de Johnstone estão sistematizados na tese de doutorado de Mariana Muniz (BH), realizada na Universidade de Alcalá (Espanha): “*La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor improvisador en la segunda mitad del siglo XX*”. Tese de Doutorado. Universidad de Alcalá. Espanha, 2005.

Uma vez, assistindo a este último jogo, me perguntei como seria se além de atores, também dançarinos pudessem jogá-lo, e se eles pudessem **não só criar histórias, mas também provocar imagens e sensações através de movimentos e poéticas**<sup>8</sup>. Não que essa fosse uma ação provocada pela dança, mas o fato é que os atores tendiam a abusar do uso da palavra, levando a cena sempre para uma comicidade (que, claro, era exatamente a proposta), e isso fazia com que a cena fosse sempre “**resolvida**”, quando o que eu desejava era justamente **problematizar o improviso**. Durante o tempo em que morei em Calgary, freqüentei algumas disciplinas do curso de *Performing Art* da *University of Calgary*. Neste curso há uma busca pela ausência de fronteiras de linguagens entre as artes da cena, ou seja, o teatro, a dança e a música estão presentes “sem estar”, não há uma classificação e tudo acontece naturalmente hibridizado no corpo e na criação. Voltei para o Brasil e com esta experiência da improvisação me *atravessando* concluí minha graduação em Artes Cênicas<sup>9</sup> na Unicamp. Mas foi dando aula, que pude verdadeiramente abrir um espaço maior para a improvisação em minhas atividades artísticas, não só como exercício, mas também como linguagem. Desde então, e especialmente nos últimos 10 anos venho me dedicando às questões da improvisação e do improvisador tanto no contexto do teatro, como da dança, incluindo minha pesquisa de mestrado que abordou o assunto. Neste período tenho trabalhado com a improvisação como linguagem em diferentes contextos, como é o caso do Grupo Bartores<sup>10</sup>, com o qual verifico a improvisação no território do humor, apoiando-me em uma estrutura inspirada no Theatresports™ e no Match de Improvisação®. É também o caso da Cia. Terraço Teatro<sup>11</sup>, com a qual, além do trabalho com a improvisação visando a criação cênica, que sempre norteou nossos processos criativos, experimentei também em 2009 a improvisação

---

<sup>8</sup> É claro que isso já acontecia na dança e no teatro desde a modernidade, mas em jogos de *impro* especificamente, ainda era uma ação muito pouco investigada. Como veremos adiante, o espetáculo *Trânsito Livre*, resultado desta tese, é, para mim exatamente a realização deste desejo.

<sup>9</sup> Neste período tive a oportunidade de participar de aulas e montagens com professores como Marcelo Lazzaratto, Matteo Bonfitto, Marcio Aurélio, Maria Thais, Tiche Vianna e Verônica Fabrini, que com seus sistemas, técnicas e visões singulares sobre a improvisação, foram fundamentais em minhas buscas.

<sup>10</sup> O grupo é dirigido por mim e composto por cinco atores de diferentes formações, com os quais tive a oportunidade de trabalhar em momentos específicos de minha trajetória anterior a este doutorado: Claudinei Silva, Daniel Dalberto, Douglas Nascimento, Fábio Lima e Marcos Martins.

<sup>11</sup> Companhia co-fundada em 2004, por mim em parceria com o ator Daniel Dalberto.

espetacular e interativa com crianças, no musical infantil “Entrando Numa Suja”<sup>12</sup>, por mim dirigido em 2009 (Projeto contemplado pelo PROAC/ ICMS, com patrocínio da Nestlé). Também com a Cia. Sonidos<sup>13</sup>, investigo desde 2004 as possibilidades de improvisação sonora através do sapateado e da percussão, em Jam Sessions e espetáculos como o “Sonidos à la Carte”, no qual o público escolhe a música (ou o músico) e o(s) sapateador(es) que improvisará. Mas para esta pesquisa de doutorado especificamente, trabalhei com a Cia SeisAcessos<sup>14</sup>, com a qual pude unir aquele meu desejo “canadense” de uma **improvisação em longo formato inserida em um contexto híbrido entre o teatro e dança**, com a realização de uma investigação focada no **improvisador**. Deste encontro nasceu o espetáculo *Trânsito Livre*, prática que motiva esta reflexão teórico criativa.

Relendo minha dissertação de mestrado deparei-me com o seguinte trecho conclusivo: “O improvisador vem sendo discutido cada vez mais na contemporaneidade, e é preciso rigor e experimentações para compreendê-lo. É necessário compreender o improvisador para poder criá-lo.” (Elias, 2007, p. 79). Não tive dúvidas. Algumas respostas haviam sido encontradas (ou criadas), porém, as perguntas haviam mudado. Era preciso recomençar o estudo, ocupando-me mais do improvisador do que da improvisação desta vez. Mas por quem começar, e por onde? A quem estamos chamando de improvisador? E em qual contexto?

Decidi que recomençaria a pesquisa com atores e dançarinos<sup>15</sup>, e não com improvisadores que já trabalhassem em contexto de improvisação espetacular. E atores e dançarinos, claro, são também improvisadores. Em algum momento de sua prática

---

<sup>12</sup> Fizeram parte desta pesquisa os atores: Adriana Rezende, Daniel Dalberto, Eduardo Brasil, Karina Almeida e Marina Elias (todos bacharéis em Artes Cênicas pela Unicamp, exceto Karina Almeida, graduada em Artes Corporais pela mesma universidade).

<sup>13</sup> Companhia de sapateado americano fundada em 2002 por Patrícia Elias e Thais Garcia, da qual faço parte desde 2004, como sapateadora e coreógrafa.

<sup>14</sup> Sob minha direção artística, a Cia foi fundada em 2006 e é formada por sete artistas bacharéis pelos cursos do Instituto de Artes da Unicamp. Eduardo Bordinhon (Artes Cênicas), Chico Lima (Artes Cênicas), Isis Andreatta (Artes Corporais), Juliana Melhado (Artes Corporais), Lineker Oliveira (Musica), Mariama Palhares (Artes Corporais) e Patrícia Árabe (Artes Corporais).

<sup>15</sup> Ciente da complexa discussão acerca das terminologias “dançarino”, “bailarino”, “intérprete” ou qualquer outro termo que venha a destinar-se ao artista da dança, opto, nesta tese, a não me ater a esta discussão, por não ser este o foco da presente pesquisa. Mas ao fazer-se necessária uma escolha, opto então por utilizar o termo “atuador”, referindo-me assim ao artista da cena. Porém, em alguns momentos irei dirigir-me separadamente ao artista do teatro e ao artista da dança, e nestes momentos utilizarei o termo “dançarino”, por acreditar que ele agrega em seu significado, “mais danças” do que o termo “bailarino”.

artística, atores e dançarinos passam pela improvisação, e mesmo que não a experimentem como linguagem cênica, não podem escapar dela na repetição de seus espetáculos. Pode parecer contraditório pensar a improvisação na repetição, mas é justamente isso que acontece. Um espetáculo é composto por duas dimensões estruturais que por sua vez compõem uma realidade única<sup>16</sup>: a da cena. São elas a dimensão da **macroestrutura** (macroperceptiva: aquilo que se inscreve no espaço tempo e é visto e ouvido pelo espectador, ou seja, a síntese espetacular de ações, textos, canções etc., que se repete sempre) e a dimensão da **microestrutura** (microperceptiva: aspectos *imanentes* e *virtuais* (Deleuze, 1992), que compõem uma dimensão variante e subjetiva, que mantém o espetáculo vivo sem aparentemente modificá-lo) (Ferracini, 2006, *passim*). **Atores e dançarinos sempre improvisam na microestrutura espetacular**, portanto, não só quando está assumidamente improvisando, o artista da cena improvisa. O improvisador é e **está** em espetáculos previamente ensaiados também. Porém, **é do improvisador na macroestrutura que estamos tratando, daquele que improvisa palavras, movimentos, imagens, sonoridades, poéticas e estéticas diante dos olhos do público, é dele que estamos tratando e é por ele, através dele, para ele e nele que esta cartografia foi escrita.**

O território da improvisação como linguagem se manifesta como uma zona fértil e potente ao lançar o ator e o dançarino a uma situação limítrofe, na qual o processo de improvisar torna-se simultaneamente a própria obra, um contexto, no qual não há tempo para elaborar o material criativo para depois inseri-lo, ou não, na cena. Trata-se de não olhar o atuator<sup>17</sup> e a criação separadamente e sim como **forças** que relacionam os elementos do jogo da improvisação, e que só existem em uma relação **entre** forças. O jogo, a cena, a coreografia ou a criação, não se dão **no** atuator ou **na** composição, mas na relação **entre**, e é justamente esta relação entre as forças atuator/ criação que estou chamando de *um improvisador em criação*.

Quando me refiro a “um” improvisador em criação, é justamente porque acredito ser

---

<sup>16</sup> O que indica que não existe uma sem a outra. Trata-se de uma intersecção na qual a cena passa a existir.

<sup>17</sup> De agora em diante utilizarei o termo *atuador* para me referir a este que está em cena, que é o ator, o dançarino, o performer, o cantor, o músico, o artista da cena. Outros termos apresentados por pensadores do teatro e da dança também convergem para este pensamento, e estando ciente da complexa discussão acerca destas terminologias, não pretendo entrar nela, já que não é o foco desta pesquisa. A palavra atuator reverbera especialmente na idéia de *actante*, apresentada e aprofundada por Matteo Bonfitto (BONFITTO, 2002).

impossível escrever uma cartografia “do” improvisador. Não é um, são sempre vários. Multiplicidades de improvisadores. Por isso me refiro a “um” improvisador, que é o desta pesquisa, desta cartografia específica, mas que quando compartilhada, certamente provocará outro “um”, e outro, e outro. Estamos fluindo em um território dinâmico o suficiente para nos impedir de dizer: “o” improvisador<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> É claro que ao longo deste texto, por uma questão da linguagem e da escrita, irei dizer “o” improvisador, mas o leitor já saberá que me refiro a “um”: um **possível** improvisador.

## Por que a filosofia?

*“[...] um pensamento **desconcerta** pela sua novidade e nos leva para regiões para as quais não estávamos preparados - regiões que não são as do autor, **mas as nossas**. [...] não expomos o pensamento de outrem sem fazer uma **experiência** que concerne propriamente a nossa, até o momento de nos despedirmos ou de prosseguir o comentário em condições de assimilação e de deformação que não se discernem mais da fidelidade.” (ZOURABICHVILI, 2003, p. 3, grifo meu).*

Ao propor uma cartografia do improvisador, deparei-me com um contexto conceitual vasto, não só na arte, mas em outras áreas do conhecimento. Poderia fundamentar este trabalho na psicologia, na sociologia, na antropologia etc., e possivelmente estas outras perspectivas agregariam questões instigantes às minhas investigações. Mas optei pela filosofia (e pela abordagem filosófica específica que apresentarei), pelo fato dela fazer aumentar minha potência de experimentação e pesquisa, minha potência criadora e criativa, e por sentir-me **confortavelmente desestabilizada** ao fluir nos territórios caóticos (não no sentido de bagunça, mas de possibilidades e reorganizações) aos quais ela me lança, **fazendo relacionar mais e determinar menos, fazendo vibrar mais e fixar menos**. Também pelo fato da filosofia promover um encontro espinosianamente alegre (Espinosa, 2002) com as questões cartográficas do improvisador, fazendo potencializar seu mapeamento.

Falando em linguagem cartográfica, é como se com a filosofia, eu adquirisse ferramentas tecnológicas potentes, como se eu me colocasse em plena revolução provocada pelos avanços tecnológicos, e tivesse em minhas mãos métodos de gravação e fotografia aérea, detecção remota, computadores que vieram alterar profundamente a forma como os dados geográficos são adquiridos, processados e representados, bem como o modo como os interpretamos e exploramos.

Ao arriscar experimentar alguns conceitos da filosofia neste trabalho, devo esclarecer que nunca pretendi importá-los do contexto filosófico para “ver se funcionam” no improvisador. A idéia foi emprestar a *função poética* do conceito (e não o conceito em si), para reinventá-lo no contexto específico do improvisador. Os conceitos filosóficos não trouxeram uma verdade para esta pesquisa, mas direcionaram as investigações

solucionando uma questão que me perseguia anteriormente que era a sensação de não ter palavras para dizer, apesar de ter fundamentos para pensar e perceber.

Para compreender o improvisador e seus procedimentos, era preciso partir de uma noção clara do sujeito e seus atributos e afetos constituintes, pois **o improvisador vai “se trazer sujeito” para o improviso o tempo todo: suas questões, seu modo de ver, dizer e ser no mundo.** Para Espinosa (2002), embora os indivíduos tenham a mesma natureza, eles se diferenciam pelos afetos, pelo poder de afetar e ser afetado que singulariza cada sujeito<sup>19</sup>. Segundo o filósofo, cada um de nós é antes de tudo um grau de potência de afetos e atravessamentos. Pélbart (2003) propõe a potência da vida como a capacidade do sujeito de diferir, que se dá justamente neste indeterminado poder de afetamento que cada um **é**<sup>20</sup> ou cria para si. Este poder apresenta-se como potência de ação. Qual é a sua potência? De que afetos você é capaz? Como “preencher” o poder de afetar e ser afetado que nos corresponde? Segundo Espinosa (2002), existem conjuntos de partes vivas (paixões) que se compõem e decompõem segundo leis complexas, categorizando-as em paixões alegres e paixões tristes, sendo a alegria o aumento de sua potência de agir, e a tristeza a diminuição desta mesma potência. A alegria em Espinosa, não se refere à felicidade, e sim ao **encontro que faz sua força de ação e vida aumentarem**, portanto a alegria espinosiana em arte, não tem a ver com o gênero, e pode acontecer em qualquer contexto. Por exemplo, nos espetáculos de Bausch, olhar a morte de frente é um encontro alegre, pois potencializa suas criações.

Existir, para Espinosa (2002), é variar entre paixões alegres e tristes e improvisar me parece cada vez mais variar também neste trânsito livre, ativo e passivo ao mesmo tempo, entre criações alegres e tristes. Mas como não provocar encontros tristes? Ou em nosso caso, como não provocar “criações tristes”? Partimos do pressuposto de que os sujeitos não são totalmente “donos” de suas ações e que, portanto, a noção de um sujeito essencialista acaba se diluindo, ou seja, o sujeito não é **somente** “dado”, ele não se faz unicamente pela intencionalidade própria, não é um sujeito que têm opinião, liberdade e ação **somente** pela sua intenção, por aquilo que ele pensa e faz. **O sujeito se dilui em**

---

<sup>19</sup> Sobre este assunto, somando a questão das paixões e da grupalidade, ver PERBART, Peter Pál: *Elementos para uma Cartografia da Grupalidade*, in Saad, Fátima e Garcia, Silvana. *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

<sup>20</sup> Pois não possuímos, e sim somos este poder de afetamento.

**um fluxo cartográfico de sujeito(s), no qual outras forças e intensidades agem com ele.** Este “modo de sujeito” é o modo como queremos pensar o improvisador, um improvisador que não é “soberano ativo” de suas ações, e que não vai representar ou expressar suas inquietações pessoais, **um improvisador não de intenção e sim de intensidade.**

Deleuze e Guattari (1995) vêm nos apresentar um “modo de sujeito” que existe no **atravessamento** de feixes (multiplicidades) de linhas. O sujeito é para eles formado por um fluxo cartográfico de linhas: cartografias de sujeitos ou ainda de processos de sujeitos. Para Deleuze e Guattari (1995), o indivíduo é atravessado por meridianos e fusos diversos, determinando geograficamente sua existência. **Somos corpos cartográficos.** Exatamente como os mapas delimitam limites geográficos, políticos, econômicos, sociais e culturais, o sujeito também é territorializado por atravessamentos de linhas. Nossa vida se dá, segundo os referidos filósofos, sob o atravessamento de três feixes múltiplos de linhas, sendo elas: *molares, linhas de fuga, e moleculares.*

As *linhas molares* garantem a criação e manutenção de padrões necessários para a sobrevivência (relações sociais, afetivas, familiares). São chamadas *linhas duras*, pois caracterizam linhas de estrutura histórica, social, econômica e cultural, nas quais se encontram as representações e relações “dadas” e fixas. Uma confusão recorrente é achar que as *linhas molares* são sempre negativas, pelo fato de nos prenderem a uma estrutura, mas elas são necessárias para o convívio social e o estabelecimento de relações. No caso do improvisador, são as *linhas molares* que garantirão o desenvolvimento da improvisação, pois mesmo podendo arriscar, renovar e surpreender; o improvisador se apoiará em sua “molaridade improvisacional” para assegurar uma estrutura minimamente estável onde poderá, então, arriscar. Até porque o “básico” é fundamental para que os *insights* apareçam, não existe uma improvisação feita somente de grandes momentos. **As molaridades são responsáveis por manter determinadas regras vivas, norteando o improviso.**

Mas qualquer feixe rizomatizado molar possui em si uma potência de fissura: uma potência de *linha de fuga*. As *linhas de fuga* são as linhas de resistência, que *furam* a estrutura molar. Elas reorganizam as molaridades (mesmo que momentaneamente), permitindo encontrar e principalmente **criar** fissuras e outras possibilidades, recusando

delimitações. As *linhas de fuga* não querem fugir de uma estrutura ou de um modo de existir, ou em nosso caso, de improvisar, ao contrário, elas querem abrir espaço para outras formas de existência ou *resistência*: criar *respiros*. Para Deleuze e Guattari (1996), a idéia não é fugir, e sim “fazer fugir”. Utilizando uma metáfora dos próprios filósofos, seria como a água que corre dentro de um cano “viciado”, acostumado e acomodado em sua estrutura e, portanto, pouco potente no sentido de oferecer outros caminhos. A solução não seria fazer com que a água mudasse de cano, e sim que ela fizesse estourar este cano, transbordando sua própria estrutura molar. Mudar de cano só faria criar outro cano, ou seja, outra estrutura na qual a água novamente se acomodaria. Porém, da mesma forma que a *linha molar* tem em si a capacidade de fissura, também neste caso, a *linha de fuga* pode tornar-se tão dura e estruturante quanto a molaridade. Trata-se de atitudes de experimentações e novas possibilidades que ao invés de fissurar, acabam se tornando uma nova estrutura operante na vida daquele sujeito, ou no fazer artístico de um improvisador. Este pensamento vai contra metodologias que buscam lançar o improvisador em um “novo” território, diferente de determinado padrão ou repertório de criação aos quais ele tende. Alimentando a metáfora, isso só faria criar um “novo cano”. **Não se trata de fazer com que o improvisador abandone seu estilo, mas que amplie, sem fugir, através de processos de diferenciação. Um improvisador não deve fugir do seu repertório, e sim alargá-lo.** Não se trata de mudança de modelo, mas de ausência de padrão pela diferenciação do próprio improvisador nele mesmo, e não daquilo (ou naquilo) que ele “faz” (a improvisação). O improvisador precisa das molaridades que lhe garantem certa estabilidade cênica sem a qual não há o que fissurar. Uma “grande sacada”, como dissemos, não acontece senão dentro de uma estrutura, digamos, estável. Aliás, nem sempre a *linha de fuga* resultará em ações favoráveis ao improviso. As *linhas de fuga* não são necessariamente sempre positivas, elas podem sim ser despotencializadoras ou tristes, espinosianamente falando. “As linhas de fuga são realidades; são muito perigosas para as sociedades, embora estas não possam passar sem elas, e às vezes as preparem.” (Deleuze e Guattari, 1996, p.79). Isso significa que nem sempre uma *linha de fuga* no improvisador, será uma “grande sacada”, ela pode não dar certo, claro. “A linha de verdadeira fuga não teria seu perigo, ainda pior que as outras?” (Deleuze e Guattari, 1996, p. 73). Mas é preciso buscar inventar nossas *linhas de fuga* individuais e/ ou coletivas,

mesmo que elas nunca se façam possíveis. É novamente uma questão de cartografia: as *linhas de fuga* “nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem mesmo penetrar uma na outra. Rizoma.” (Deleuze e Gattari, 1996, p. 75).

Por fim, temos as *linhas moleculares*, que se fazem entre as *linhas molares* e as *linhas de fuga*, apresentando-se como linhas mais singularizadas, criando redistribuições e possibilidades. Explico: enquanto as *linhas molares* são macroestruturas que garantem nossa relação e comunicação com (e no) mundo, as moleculares se definem como microestruturas dentro e em relação a elas. São relações (microestruturantes) familiares, pessoais, profissionais, religiosas, afetivas etc. No caso do improvisador são linhas que farão surpreender, que provocarão uma atitude inusitada para aquele (ou naquele) improvisador. Reconhecemos as *linhas moleculares* quando os improvisadores reconhecem que não esperavam determinada criação ou movimento de um improvisador, e que tal atitude desestabilizou favoravelmente a cena ou a ação sem que provocasse necessariamente uma fissura. As *linhas moleculares* fazem rizoma com as molares, constituindo um todo aparentemente fixo, porém verdadeiramente em fluxo. *Duro*, mas em fluxo. Estas linhas cartográficas vêm em parte de fora, e/ ou são frutos do acaso (no sentido de “simplesmente” acontecerem), e/ ou precisam ser traçadas. É uma relação rizomática que constitui uma cartografia em fluxo de sujeitos em processo. A pergunta que se faz aqui é: **até que ponto então, “sou eu” (essencialista e dono de minhas vontades e decisões) e até que ponto “sou fruto” (gerado e atravessado) desta cartografia? Essência humana interiorizada ou sujeito que flutua nesta cartografia? Até que ponto o improvisador pensa, fala e age em seu próprio nome e até que ponto ele é falado e pensado?**

Da possível resposta ou da complexa discussão, o que mais me interessa para tratarmos do sujeito improvisador, é que: se somos esta cartografia rizomatizada em fluxo, inevitavelmente ampliamos nossas possibilidades e nos potencializamos em relação àquele sujeito essencialista. Não se exclui o discurso próprio, mas **soma-se** a ele o “ser discursado”: passivo e ativo ao mesmo tempo; na vida e na cena: uma *passividade*<sup>21</sup> (Ferracini, *passim*) cênica. Por fim, se posso arriscar um brevíssimo mapeamento do sujeito como o abordo nesta pesquisa, direi, apoiada nos filósofos já citados, que **existir é**

---

<sup>21</sup> Termo utilizado por Ferracini em experiências teóricas e práticas das quais participo desde 2008.

**durar determinado tempo e espaço, variando sua potência de agir entre a alegria e a tristeza em um encadeamento rizomatizado de afetos que resulta em processos de singularização. Somos um conjunto daquilo que nos toca, afeta e atravessa, uma multiplicidade que desconhece seus limites.**

Esta é uma breve idéia da perspectiva filosófica através da qual lanço meus olhares nesta pesquisa do sujeito e suas relações com (e no) mundo e conseqüentemente do o improvisador e seus procedimentos cênicos. Relacionando alguns conceitos fundamentais da improvisação (especialmente os propostos por Viola Spolin e Keith Johnstone), com o aprofundamento da perspectiva que expusemos acima sobre a existência, experimento e escrevo esta cartografia e tento responder algumas perguntas. Não porque acredito que elas possam realmente ser respondidas, mas por confiar que o próprio processo de busca das respostas pudesse ser capaz (como foi) de gerar possibilidades e ser um potencializador de descobertas e invenções sobre/ no *improvisador em criação*.

## ***Por que uma cartografia?***

*“Nunca suscite um General em você! Nunca idéias justas, justo uma idéia. Tenha idéias curtas. Faça mapas, nunca fotos nem desenhos.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 36).*

A palavra *cartografia* vem do grego: *chartis* = mapa / *graphein* = escrita. A confecção de mapas era praticada deste a pré-história, muito antes da invenção da própria escrita. Diferente do que possa parecer por sua terminologia, a cartografia não se resume a ser a ciência que estuda a escrita de mapas. Ela abrange também a concepção, produção, difusão, utilização e estudo dos mapas. Gosto da palavra *escrita*, pois remete a algo em andamento, em processo de construção e criação e não a algo acabado, o que me parece bastante apropriado ao contexto do improvisador. A escrita sobre o que quer que seja estará sempre sendo feita, mesmo se momentaneamente organizada em um mapa, como no caso desta tese. Mas também o mapa não é um território definitivo. Um **mapeamento é móvel**: trata-se de linhas e não de pontos. Portanto, proponho uma **cartografia dinâmica**, que quer traçar caminhos abertos, com “buracos” e espaços para redimensionamentos e interferências. Não se trata de ditar uma afirmação e sim de gerar discussões, **não se trata de um paradigma e sim de alguns paradoxos**. Um mapa só pode ser recriado (em experimentação), nunca reproduzido (como um decalque):

[...] o mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. [...] **O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente.** Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza [...] um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre “ao mesmo”. **Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida “competência”** (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 22, grifos meus).

A Associação Cartográfica Internacional (ACI) definiu a Cartografia como sendo o “conjunto dos estudos e operações científicas, técnicas e artísticas que intervêm na

elaboração dos mapas a partir dos resultados das **observações diretas** ou da **exploração** da documentação, bem como da sua **utilização**.”<sup>22</sup>. Escrevo esta cartografia a partir dos três procedimentos sugeridos acima: **observei** diretamente (no outro e em mim) o improvisador, **explorei** a documentação a ele referida ao fazer um estudo bibliográfico acerca dos conceitos e fundamentações referentes ao improviso e ao improvisador. E por fim, **utilizei-me** e utilizo-me deste mapa, ao passo que desenvolvo nesta pesquisa um laboratório prático, através do qual elaboro esta cartografia e principalmente verifico, utilizo, e experimento-a.

Esta *Cartografia de um Improvisador em Criação* propõe-se a contribuir e ampliar o campo do conhecimento da improvisação, através do compartilhamento de experiências. Proponho-me, portanto, a buscar respostas mais especulativas e provocadoras e menos óbvias e determinantes. Mais espaço para reverberação e fluidez; para poder **jogar o jogo!**

---

<sup>22</sup> Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cartografia>. Acesso em: 17 de janeiro de 2010.

## CAPÍTULO 1 – O “Teatro Jogo” - Viola Spolin e Keith Johnstone

*“[...] deve-se atentar para esta transformação da ação teatral em ‘produto’, como um mecanismo que retira da arte parte de sua eficácia, na medida em que torna esta ação um ‘objeto’ a ser admirado e consumido por um público mais ou menos passivo.”*  
(QUILICI, 2004, p. 45).

Não é de hoje que a busca por um teatro vivo ou um teatro realmente jogado, se estabelece como foco de atenção dos artistas da cena. Artaud, por exemplo, falava de um teatro ritual cujo objetivo maior era promover o teatro como acontecimento, uma ação ritualística que envolvesse os participantes desestabilizando padrões e representações, opondo-se justamente à idéia de um “teatro mercadoria” que será supostamente “consumido” pelo público. Artaud desejava um teatro não assistido, mas participado e co-criado pelo público.

Um espetáculo improvisado pode ser percebido como uma busca por este “teatro jogo”, a partir do momento em que escancara as convenções e regras do jogo e dispõe-se a correr todos os riscos do jogo com o público, em busca do acontecimento. Falar em “teatro jogo” pode soar redundante, já que o teatro já é um jogo, mas ao mesmo tempo em que teatro é jogo, é preciso não deixar o jogo morrer dentro do próprio teatro. O teatro improvisado coloca uma lente de aumento na necessidade e potência do jogo, e luta para que seja um teatro participado e jogado (= jogo/ play) e não assistido (= lugar de onde se vê). Porém, um espetáculo não precisa ser declaradamente interativo para ser participado, esta relação pode ser sutil, contanto que busque tirar o espectador de uma condição passiva de “apatia” diante do que acontece no palco, convocando-o a jogar em seu “silêncio”, sendo criativo ao completar a obra, mesmo sem interferir na macroestrutura da cena. **O que quero dizer, é que um espetáculo improvisado não garante o jogo e a vida da cena, nem tão pouco a interatividade garante que o espectador participe. Ao contrário, justamente por se apresentar como uma linha de fuga nas artes da cena, a improvisação como linguagem corre o risco de endurecer-se e “emburrecer-se”.** Estamos tratando de uma atividade complexa e que merece rigor em sua realização, para que não vire um modismo do século XXI, reforçando ainda mais o caráter mercadológico de um tipo de espetáculo que por vezes trata o espectador como *voyeur*, utilizando-se de mecanismos codificados e mecanicistas que “enganam”, e fazem com que o espectador se

acomode em uma dinâmica de “ação e reação” em jogos e piadas seqüenciadas. Novamente é uma questão de paradoxo e não de paradigma: a improvisação como linguagem não é garantia de vida e jogo, ela pode caminhar neste sentido ou não, tanto quanto um espetáculo convencionalmente ensaiado. De fato, não é o contexto ou linguagem que definem isso, mas a relação ética que se estabelece com o trabalho.

Há, nas bases do teatro esporte, uma intenção que é a do entretenimento, mas isto não justifica experiências não tão raras hoje em dia no Brasil, que tratam a improvisação como linguagem como mercadoria de consumo, legitimando um tipo de teatro “fácil de fazer”, no qual o jogo vira qualquer coisa. Ao contrário, o entretenimento está nas bases das manifestações artísticas, e sempre será uma chave mestra do acontecimento cênico, e por isso deve ser tratado com rigor e poesia, a exemplo do que fez Brecht, que, aliás, tanto nos revelou sobre a função poética, estética e política do entretenimento. O entretenimento no espetáculo improvisado é uma questão de ordem ética e não moral.

Segundo Quilici, é preciso romper com “a ‘distância’ que institui o espectador ‘voyeur’. Seu caráter ‘perigoso’ e ‘terrível’ advém do fato de colocar o homem como um todo ‘em jogo’. E esta experiência de risco deve atravessar os múltiplos estratos que constituem o sujeito, inclusive o orgânico” (Quilici, 2004, p. 45). O teatro verdadeiramente jogado busca passar por formas de provocações que atinjam os automatismos do espectador, desestabilizando de algum modo suas estruturas normatizadoras (e claro, para isso, o próprio ator precisa passar por este processo), caso contrário o público provavelmente será pouco afetado, e sairá do teatro como se “nada tivesse acontecido”. Atuadores e público jogam juntos o jogo, criam juntos as regras e convenções e, se for o caso, será junto que as subverterão. Ninguém apresenta e ninguém assiste, no teatro só deve haver um “jogar junto”.

Quando existe um consenso de que todos aqueles que estão envolvidos no teatro devem ter liberdade pessoal para experimentar, isto inclui a platéia. Cada membro da platéia deve ter uma experiência pessoal, não uma estimulação artificial, enquanto assiste à peça. A platéia [...] não pode ser concebida como uma massa uniforme nem deveria viver a estória de vida de outros (mesmo que seja por uma hora), ou se identificar com os atores e

representar através deles emoções cansadas e gratuitas (SPOLIN, 1979, p. 12).

Se há uma essência nas artes cênicas, esta essência é a do jogo. Teatro é jogo. Dança é jogo. E improvisar é, sobretudo, jogar. O teatro improvisado é tão antigo quanto o tempo. É anterior à invenção da escrita, muito antes do teatro e da literatura começarem a escrever roteiros e textos, trupes de atores já contavam histórias improvisadas. Desde os Mimos Italianos a improvisação como espetáculo vem marcando seu território nas artes cênicas. O ancestral mais direto da improvisação moderna é sem dúvida a *Commedia Dell'Art*, que foi popular em toda a Europa por quase 200 anos a partir de meados de 1500. Trupes de artistas viajavam de cidade em cidade improvisando *canovaccios* nas praças e nos palcos improvisados. Depois da *Commedia Dell'Art*, o teatro improvisado passou por algumas experimentações, mas nada que tivesse o potencial arrebatador daquela prática teatral<sup>23</sup>, porém, podemos destacar duas importantes figuras no contexto improvisacional que viriam alguns séculos depois reinventar este modo de fazer teatro: Viola Spolin e Keith Jonhstone<sup>24</sup>.

Considerada a “avó” do teatro improvisacional norte-americano, a imigrante russa Viola Spolin propôs uma sistematização de jogos e exercícios de improvisação os quais nomeou *Theatre Game (Jogo Teatral)*. Além das evidentes influências de Stanislavski na década de trinta, e de Brecht especialmente através das peças didáticas, Spolin foi muito influenciada por Neva Boyd<sup>25</sup>, educadora de Chicago com a qual Spolin trabalhou entre 1924 e 1927 (Koudela, 1992, *passim*). Boyd era especialista em jogos recreativos, e havia fundado o Neva Boyd's Group Work School (Escola de Formação de Trabalho de Grupo de Neva Boyd), no qual realizava um trabalho social junto aos imigrantes de Chicago. Spolin que inicialmente trabalhava como assistente social na fundação, acompanhou o trabalho inovador de Boyd nas áreas de liderança e recreação, com crianças. Mais tarde, entre 1939 e 1941, Spolin trabalhou como supervisora da seção de drama do Works

---

<sup>23</sup> Não nos cabe neste trabalho traçar um panorama histórico sobre o assunto, mas a quem possa interessar, este panorama está realizado com bastante rigor em: MUNIZ, 2005.

<sup>24</sup> Apesar de destacar Spolin e Jonhstone como referências para pensar a improvisação, reconheço e recorro a princípios e conceitos de outros artistas como é o caso de Anne Bogart e Tina Landau, sistematizadoras dos Viewpoints, e Steve Paxton do Contato Improvisação.

<sup>25</sup> Boyd foi professora da Universidade de Northwestern (Chicago) e autora dos livros “Handbook of Recreational Games”, “Folk Games of Bohemia and Moraiva” e “Folk Games of Denmark”.

Progress Administration's Recreational Project (WPA), também em Chicago. Foi neste período que Spolin percebeu a necessidade de desenvolver um sistema que facilitasse o treinamento teatral, diluindo as fronteiras étnicas e culturais dentro do WPA. Segundo Spolin (1979), os ensinamentos de Boyd promoveram um treinamento extraordinário no uso de jogos, contação de histórias e danças folclóricas que puderam servir como ferramentas que estimulam a expressão criativa em crianças e adultos através da auto-descoberta e da experiência pessoal. Em 1946 Spolin fundou a *Young Actors Company* em Hollywood, da qual crianças e adolescentes de sete a quatorze anos participaram durante mais de dez anos, e com a qual foi sistematizada a maior parte dos *Jogos Teatrais*, também utilizados como treinamento para suas produções artísticas. Assim como as peças didáticas de Brecht, os *jogos teatrais* eram inicialmente instrumentos de ensaio e treinamento, e não de performance. Porém, em demonstrações públicas de seu sistema ainda em construção, Spolin experimentava pedir sugestões e interferências ao público, dando início ao que intitularia mais tarde de *Teatro Improvisacional*. Entre 1955 e 1957 Spolin trabalhou em Chicago com o *The Compass Theater* (Teatro da Bússola), que, foi a primeira companhia profissional de teatro improvisacional nos EUA, sob as direções de David Sheperd e de seu filho Paul Sills. Sills participou diretamente da formulação dos *Jogos Teatrais*, e fundou em 1959 a companhia *The Second City*, com a qual Spolin trabalhou durante 5 anos (Spolin, 1979, *passim*). Ainda em Chicago e novamente em parceria com seu filho Sills, Spolin funda em 1965 o *Game Theater*, através do qual propõe que o público interfira diretamente nos jogos, eliminando claramente a fronteira convencional entre atores e espectadores, destituindo estes últimos da função da observação. A idéia foi a de criar uma estrutura flexível para um jogo, em que textos e ações pudessem ser improvisados a cada noite, como na *Commedia Dell'Arte*. Spolin trabalhou muito dirigindo e preparando atores para o *Teatro Improvisacional*, e até pouco tempo antes de sua morte, continuou dando aulas e dirigindo o *Spolin Theater Game Center* em Hollywood<sup>26</sup>. Como vimos brevemente, o sistema de Viola Spolin é fruto de

---

<sup>26</sup> Um panorama histórico e conceitual completo sobre vida e obra de Spolin pode ser encontrado em seus quatro livros traduzidos para o português: *“Improvisação para o Teatro”*, *“O Jogo Teatral no Livro do Diretor”*, *“Jogos teatrais: O fichário de Viola Spolin”* e *“O Jogo Teatral na Sala de Aula.”*, todos publicados pela perspectiva, e traduzidos por Ingrid Koudela, sendo os dois primeiros em parceria com Eduardo Amos. Koudela é a maior responsável pela difusão e desenvolvimento do trabalho de Spolin no Brasil, tendo publicado alguns livros sobre o assunto, conforme listados na bibliografia desta tese.

pesquisas realizadas durante anos no teatro social e junto a grupos de teatro improvisacional nos EUA, somadas ao movimento de renovação que se deu no teatro norte americano na década de 60.

Spolin aborda através dos jogos de improvisação, aspectos essenciais para atores (e não atores) como a imaginação, espontaneidade, escuta, percepção, dinâmica, memória e concentração. Seu sistema propõe cerca de 220 exercícios, através dos quais investe no jogo como meio potencial para desenvolver a capacidade expressiva e criativa do indivíduo. Spolin substitui o termo “ator” por jogador, pois: “o objetivo do sistema não é a ‘interpretação’, mas a atuação que surge da relação de jogo [...] a preocupação maior em todo o processo é libertar a interpretação de toda carga de super-atuação, que impede a ação espontânea.” (Koudela, 2006, p. 50). Koudela acrescenta ainda que os *Jogos Teatrais*

acentuam a corporeidade, a espontaneidade, a intuição e a incorporação da platéia, indicando como princípios da linguagem teatral podem ser transformados em formas lúdicas, criando um acesso criativo para a atuação no teatro com leigos e profissionais (Koudela, 2010, p. 11).

Com a contribuição do *Jogo Teatral*, Viola Spolin ocupou-se principalmente do ensino do teatro, visando atores e não-atores em diversos contextos da atividade cênica, e apesar de muitos de seus jogos teatrais trazerem consigo uma potência cênica espetacular (potência essa que foi experimentada pela própria autora, como vimos), mesmo assim os *Jogos Teatrais* acabaram não se firmado no contexto da linguagem cênica, e sim do ensino, especialmente na iniciação teatral, por seu caráter lúdico e democrático que rapidamente conquista não atores ou iniciantes, deixando-os à vontade para o jogo do teatro.

Do outro lado do oceano, nesta mesma época, o inglês Keith Johnstone, vinha realizando seus estudos sobre imaginação e espontaneidade, dando início a um sistema que levaria, de um modo original, o teatro improvisado para os palcos. Se Spolin é considerada a avó do teatro improvisacional norte-americano, Johnstone pode ser considerado o pai da comédia improvisacional moderna. Nascido em 1933 em Devon, Inglaterra, Johnstone cresceu detestando a escola, concluindo que ela podava a sua

imaginação e o tornava constrangido e tímido (Johnstone, 1981). Em fins da década de 1950, como diretor e professor de teatro no *Royal Court Theatre* em Londres, resolveu “inverter” tudo o que seus professores de interpretação haviam lhe ensinado, em uma tentativa de obter maior espontaneidade de seus alunos, e começou a orientá-los a “não estarem preparados”, criando o “jargão” de suas técnicas de improvisação “don’t be prepared”. Favorável às técnicas heterodoxas e subversivas, Johnstone sempre teve como principal objetivo despertar a imaginação e a espontaneidade em seus alunos (Johnstone, 1981). Mudou-se para a pequena cidade canadense de Calgary, no estado de Alberta, e passou a lecionar University of Calgary. Johnstone achava que o teatro tinha se tornado pretensioso, e atribuía a isso, o fato de o público ter se afastado dele. Johnstone queria encher as casas de teatro com pessoas “simples e entusiasmadas”, a exemplo do que fazia Shakespeare, seu conterrâneo. Queria um público que, independente de ser especializado ou leigo, intelectual ou não, tivesse **prazer** sincero em estar lá. E assim, observando o entusiasmo de um torcida em estádios de hockey, em rings de luta e em campos ou quadras de esportes em geral, achou possível propor uma abordagem estética e de jogo, que combinasse elementos do teatro e do esporte, elaborando uma hibridização ao qual deu o nome de Theatresports™: ao invés de atores, jogadores; ao invés de companhias, times; ao invés de público, torcida; ao invés de espetáculo, partida. Johnstone, que ainda vive em Calgary e viaja o mundo ministrando palestras e workshops, ficou reconhecido internacionalmente por seus estudos, produções bibliográficas e sistematizações de jogos de improvisação, mas principalmente, pela criação, nos anos 60, da técnica *Impro* de improvisação. A *Impro* é uma técnica de criação de cenas e histórias improvisadas coletivamente, que vem se difundindo por diversos países principalmente da Europa e América desdobrando-se em diferentes jogos de improvisação, de autoria não só de Johnstone (como é o caso do Theatresports™, Micetro Impro© - ou Maestro Impro, Gorilla Theatre™, e The Life Game©), mas também de outros artistas como é o caso do já famoso no Brasil *Match® de Impro*, criado por Robert Gravel<sup>27</sup> e Yvon Leduc<sup>28</sup> na década

---

<sup>27</sup> Robert Gravel (1945-1996), ator, dramaturgo, professor e diretor canadense, um dos criadores do Match de Improvisação. Gravel nasceu em Montreal, e é uma das figuras mais influentes na história moderna do teatro no Quebec. Em meados da década de 1970, Gravel, Jean-Pierre Ronfard e Pol Pelletier fundaram o Teatro Experimental de Montréal (TEM). Em 1977, Gravel e Yvon Leduc criaram a bem sucedida Liga Nacional de Improvisação (Ligue Nationale d'Improvisation), batizando este gênero de Match de Improvisação, que logo se tornou uma febre no Canadá.

<sup>28</sup> Do Teatro Experimental de Montreal.

de 70 no Canadá, tendo como base as regras do Hockey no gelo<sup>29</sup>. Atualmente existem ligas de *Match@* nas quais, como em um campeonato esportivo, os times competem em fases eliminatórias até que reste um único time vencedor. Nestas competições existe um árbitro e regras que, caso sejam desrespeitadas, podem punir ou levar o jogador à expulsão. O árbitro conta com dois assistentes que o auxiliam no cumprimento do regulamento internacional do *Match@*. No total são 16 regras/ faltas que os jogadores não podem cometer, a cada três faltas soma-se um ponto para o time adversário, e o jogador que acumular três faltas será expulso da partida. A estrutura do jogo conta com um mestre de cerimônias, cuja função é acolher o público e também com uma banda que improvisa a trilha sonora das cenas. A competição acontece entre dois times de 6 jogadores cada (normalmente 3 homens e 3 mulheres).

Os jogos de *impro* são categorizados em dois formatos: *short-form* e *long-form*, ou como o próprio nome diz; formatos curtos e longos. Os *short-form* são jogos de improvisação teatral que requerem muita habilidade e agilidade dos improvisadores (alguns jogos duram apenas 5 segundos), e em sua maioria tendem à comicidade. Lembram muitos alguns jogos teatrais de Viola Spolin, porém sempre com um caráter de competitividade, que estava longe do interesse dela. A competitividade fica evidenciada no trabalho de Johnstone pelo contexto da linguagem cênica. No caso de Spolin, como não há a intenção de “mostrar”, não importa quem irá vencer o jogo, e sim os aspectos improvisacionais que serão trabalhados em cada exercício. Entre os *short-form impro* que pude ver no Canadá, chamavam-me atenção o: *Match@ de Impro*, pela dinâmica criativa convencionada entre jogadores e torcedores e pela agilidade certa dos jogadores, e também o *Catch de Impro*, uma competição entre duas duplas que iniciam o jogo já caracterizadas como personagens, que serão fixos ao longo da partida. Por exemplo, uma dupla de crianças contra uma dupla de mendigos bêbados: mesmo que os improvisadores criem outros “papéis”, será sempre uma criança fazendo a mãe, ou o mendigo bêbado fazendo um vendedor, o político, ou a mocinha, por exemplo.

---

<sup>29</sup> Atualmente o *Match@* é jogado no Canadá, EUA, França, Bélgica, Suíça, Itália, Espanha, Luxemburgo, Congo, Argentina, México, Colômbia, Chile e Brasil. Destacam-se o *Impromadrid Teatro* (Espanha), *Loose Moose* (Canadá), *Acción Impro* (Colômbia), *Fantoche Teatro de Grupo e Liga Ecuatoriana e Improvisación* (Equador); *LPI – Liga Profissional Internacional de Improvisação* (Argentina), dirigido por Ricardo Behrens<sup>29</sup>, a *LPI-BH – Liga Profissional Internacional de Improvisação – Belo horizonte*, dirigida por Mariana Muniz<sup>29</sup>, *Jogando no Quintal*<sup>29</sup> (SP), dirigido por César Gouvêa e Marcio Ballas, e muitos outros.

Já a improvisação de formato longo (*long-form*) dura entre 20 e 60 minutos, e consiste em criar histórias e conflitos a partir da relação/ transformação entre os personagens/ improvisadores e o tema dado. É o caso de *Harold*, um *long-form impro* desenvolvido na década de 60 pelo diretor teatral norte-americano Del Close, no qual os improvisadores criam histórias em três etapas distintas, a partir de sugestões do público como objetos, sentimentos, lugares, palavras, entre outros estímulos. As cenas em *long-form* tendem a um realismo (e dramaticidade) pouco característico dos *short-forms*, permitindo espaços de desenvolvimento e adaptação da(s) história(s) improvisadas, sem que tudo seja resolvido a toque de caixa e de forma “fantástica ou absurda” (até pela questão da comicidade) como nos *short-forms*. Os grupos que praticam *Match@*, *Cath* e espetáculos de improvisação em geral no Brasil, estão cada vez mais aumentando em quantidade e qualidade, e suas pesquisas também vêm se diferenciando, produzindo novos jogos e saberes acerca da improvisação como linguagem, e isso é fundamental para que ela se firme cada vez mais como um gênero cênico no país.

A prática da improvisação e interatividade<sup>30</sup> enquanto linguagem espetacular no teatro e na dança ganha força nas últimas décadas no Brasil, fazendo com que este tipo de espetáculo venha se inscrevendo como um espaço artístico possível e potente na contemporaneidade. Começamos a nos deparar com um crescente número de experimentações, a exemplo de espetáculos baseados em jogos ou sistemas próprios (de um artista ou companhia) de improviso, como é o caso de “Amor de Improviso, dirigido por Marcelo Lazzaratto (Cia Elevador de Teatro Panorâmico – SP), “Jogo Coreográfico”, dirigido por Ligia Tourinho (RJ), “Caleidoscópio”, dirigido por Marcio Ballas (Cia do Quintal – SP), “Área de Risco”, por Zélia Monteiro (Nova Dança - SP), “Sobre Nós”, por Mariana Muniz (BH), “Qual é a música?”, de Paula Águas (“RJ), “Coreológicas”, de Isabel Marques (SP), “Trânsito Livre” e “Bartores”, dirigidos por mim, “Dois é Bom”, e “Nada Contra” da Cia

---

<sup>30</sup> Segundo Lemos (2000), a questão da interatividade apresenta três dimensões distintas: a relacional, a analógica e a digital. Neste caso trata-se da primeira delas. Trata-se de uma interatividade que faz relacionar (presencialmente) pessoas em um mesmo acontecimento, de forma declarada, e previamente acordada. Pois a interatividade **sempre** acontece, em qualquer manifestação artística: é de sua natureza fazer relacionar presenças. E este relacionar acontece em sutilezas, em afetos e perceptos, não é preciso uma troca declarada e visível. Há uma interatividade virtualizada em toda manifestação cênica. A interatividade é a base da vida em sociedade. Interagir não é conversar ou trocar com o outro, e sim “explorar um novo mundo” (Lemos 2000). Assim sendo, o espectador interage em diversas camadas e sempre. Interage com o ator, com ele mesmo, com o espaço, com os sons e imagens, com o tempo, **independente** de o espetáculo ser ou não improvisado.

Teatro do Nada, de Claudio Amado (RJ), “Improvisos”, de Diogo Granato (SP), entre tantos outros. São espetáculos que macroperceptivelmente nunca se repetem e que, em sua maioria, são também interativos, sofrendo interferência direta do público nas dramaturgias da encenação.

O fato de saber que tudo está sendo criado diante de seus olhos, desprovido de roteiro e ainda ter a possibilidade de interferir diretamente no acontecimento cênico, seja propondo o tema geral ou atuando em estruturas menores, pode ser um fator entusiasmante para o espectador. Porém, este não pode ser, de forma alguma, um “fator justificativa” caso o espetáculo não aconteça “bem” naquele dia. Johnstone, em entrevista concedida à Guy MacPherson<sup>31</sup>, faz uma analogia entre a improvisação e a comida para defender seu ponto de vista sobre este assunto: “Se você foi a um restaurante no qual a comida é horrível, e te dizem ‘Ah, mas senhor, você não vê que esta comida é improvisada?’, isso não tiraria o gosto ruim da sua boca, tiraria?” (Johnstone, 2007, tradução minha). Para o espectador já não pode mais fazer diferença estar em um ou em outro contexto, ele veio afetar-se, veio para o jogo, e os improvisadores devem ocupar-se de promover esta realidade, independente do contexto.

---

<sup>31</sup> Entrevista concedida a Guy MacPherson, disponível em <http://www.straight.com/article-101999/improv-founder-keith-johnstone-recants>

## **1.1– Considerações sobre o Jogo**

As pessoas querem descansar da vida “real” e para isso jogam, inventam jogos. O jogo não é uma falta de levar a vida a sério, aliás, este outro mundo que o jogo convencionou, para muitos é justamente o real, sendo, neste caso e para eles, o suposto mundo real, um mundo ilusório. O jogo e a diversão são consubstanciais à vida, e não é de hoje que a humanidade sabe disso, Platão já afirmava que a própria vida é jogo. E se Baco é o deus protetor do teatro, faz todo sentido os romanos terem instituído Jogo (Lusus), como seu filho. Segundo Ortega Y Gasset (1991), o jogo é uma parte predominante da cultura humana que encontrou diversas formas de manifestação, as quais são hierarquizadas desde as menos perfeitas, segundo ele o baralho, até a forma mais perfeita, que segundo o autor é a arte, pelo fato de conseguir “libertar-nos *desta* vida mais eficazmente que nenhuma outra coisa” (Ortega Y Gasset, 1991, p. 57).

O jogo, pois, é a arte ou técnica que o homem possui para suspender virtualmente sua escravidão dentro da realidade, para evadir-se, escapar, trazer-se a si mesmo deste mundo em que vive para outro irreal. Este trazer-se da vida real para uma vida imaginária, fantasmagórica é dis-trair-se. O jogo é distração (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 55).

Jogar é uma maneira de se relacionar com o mundo. Huizinga (1999) defende que o jogo está presente em todas as relações sociais, advogando que a vivacidade e a graça do movimento e do corpo humano estão originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo. Embora seja mais frequente na infância, jogar não é uma prática exclusiva da criança, e faz-se presente ao longo de toda vida do sujeito, pois o jogo ensina (ou “faz aprender”), desenvolve, capacita, potencializa; ou seja, opera em atributos inerentes ao sujeito, independente do contexto artístico e em qualquer fase ou idade. O jogo é um atributo da vida que está presente em todas as organizações (humanas e da natureza) e em todas as relações afetivas, políticas, sociais, culturais, religiosas etc. Estar no mundo é um jogo, estar em cena, mais ainda! Huizinga (1999) define o homem como *Homo Ludens*, fundamentando a origem da humanidade em seu caráter tendencioso ao lúdico. Lançar-se

em jogo é sujeitar-se, enquanto corporeidade, ao risco<sup>32</sup> e à possibilidade, ao acontecimento, à ludicidade e à experimentação. O jogo abre espaço para o surgimento de *corpos sensíveis* capazes de se caotizarem e reestruturarem-se em outro território delimitado por regras convencionadas. **O jogo se faz no improvisador e não para o improvisador ou pele improvisador.**

[...] o ator não é um agitado. O jogo não é uma agitação a mais dos músculos sob a pele, uma gesticulação de superfície, uma tríplice atividade das partes visíveis e expressivas do corpo, [...] **jogar não é emitir sinais**; jogar é ter, sob o invólucro da pele, o pâncreas, o baço, a vagina, o fígado, o rim e as tripas, todos os circuitos, todos os tubos, as carnes pulsantes sob a pele, todo o corpo anatômico, todo o corpo sem nome, todo o corpo escondido, todo o corpo sangrando, invisível, irrigado, mexendo ali debaixo, reanimando-se, falando. Mas querem fazer crer ao ator que seu corpo se constitui de quinze mil centímetros quadrados de pele oferecendo-se gentilmente como **suporte aos sinais do espetáculo**, seiscentos e quatro possíveis posições expressivas na arte da encenação, um telégrafo para desfiar na ordem gestos e entonações necessárias para a inteligência do discurso, um elemento, um lado do todo, um pedaço do conjunto, um instrumento da orquestra em concerto. **Enquanto que o ator não é nem um instrumento nem um intérprete, mas o único lugar onde a coisa acontece e pronto** (NOVARINA, 2005, p. 19-20, grifos meus).

No acontecimento teatral, **o jogo é o encontro de Espinosa (2002) no qual, determinadas relações** (ações palavras, situações, movimentos, imagens) **compõem ou decompõem o próprio jogo gerando atenção, desequilíbrio e desestabilização, promovendo fluxos de criação**. Quando Ferracini (2006) diz que o jogo lança o atador a uma *zona de turbulência*, está justamente se referindo a esta desestruturação criativa, a um espaço de crise e, portanto limítrofe; uma turbulência invisível, que abala o equilíbrio

---

<sup>32</sup> O risco esta relacionado à imprevisibilidade e pode estar presente em qualquer que seja a linguagem do espetáculo: ensaiado ou não. O fato de ser improvisado não garante nada, e este tipo de espetáculo pode sim estar fadado a estabilidade confortável e sem riscos, e tornar-se desinteressante e previsível. Discutiremos sobre isso mais adiante, no capítulo 2.

na relação entre atador e espectador<sup>33</sup> convidando este último a criar junto, a tornar-se *sensível*. O público é sempre criativo, e justamente por isso, é preciso deixar espaço para a criação do espectador, permitindo que ele **componha** junto ao invés de querer que ele “receba” o espetáculo.

---

<sup>33</sup> Sobre este assunto ler também: KFOURI, Ana Maria Barcellos. *Espaços de comunicação: estudo das relações entre dramaturgia, espacialidade e recepção teatral em algumas experiências da cena brasileira contemporânea*. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, 2006.

## **1.2 – Primeiras considerações sobre improvisar**

Improvisar significa etimologicamente *prover de dentro*; é um verbo, portanto uma ação que acontece. Para o senso comum a palavra *improvisar* está quase sempre relacionada ao erro, à falta de planejamento: significa dar um jeito, fazer uma “malandragem”. Improvisamos uma comida, uma roupa, um presente etc. E é curioso perceber como muitas boas idéias ou resultados acabam acontecendo em situação de improviso (uma festa, uma viagem improvisada). No caso do teatro há, no senso comum, um equívoco não tão raro de achar que improvisar é aquilo que o ator faz quando esquece seu texto, um objeto de cena ou uma marcação. Pois bem, não deixa de ser isso, porém, é necessário atrelar aí, a idéia de criatividade, de criação, de gerar no aqui agora sem idéias pré-concebidas como **opção**. Caso contrário, atores improvisariam somente quando não fossem capazes de “cumprir” seu roteiro habilmente, em outras palavras, a improvisação serviria apenas para salvar um erro ou situação não prevista. Para Johnstone (1981) a improvisação é a arte da escuta e da velocidade da reação, um contexto no qual o improvisador deve ocupar-se em ser **concomitantemente ator, diretor e dramaturgo da cena**. Em uma situação de jogo na qual a improvisação é a própria linguagem espetacular, improvisador e público estão lançados em um território de complexidades e riscos, no qual as “escolhas” criativas têm que ser também, e necessariamente, artísticas (no sentido da espetacularidade). Um processo criativo implica sempre em escolhas, e no caso de espetáculos improvisados essas escolhas buscam ser “assertivas”, pois não há tempo para repensá-las e recriá-las. Mas como fazer isso? Tratando-se de um espetáculo ensaiado há inúmeros procedimentos para tentar garantir uma escolha criativa como potência de resultado cênico ou de obra de arte, mas no caso do espetáculo improvisado este questionamento terá respostas sempre subjetivas e variáveis. No caso específico desta pesquisa, chegamos a um apontamento fundamental: como não há estrutura para ser ensaiada, como não é possível “ensaiar a improvisação”, faz-se possível potencializar e desenvolver o improvisador. **O improvisador torna-se o próprio procedimento cênico, capaz de fazer de um ato criativo uma obra artística espetacular.**

A improvisação não é uma ação vaga, não é fazer algo partindo do nada e sem nada. É impossível uma improvisação partir de lugar nenhum, pois mesmo sem um tema ou estímulo específicos, ela parte do próprio improvisador em criação, e aí há jogo: jogo no *rizoma criação* o qual faz também jogar forças relacionais específicas e singulares em cada improvisador, tais como a imaginação, a memória e o pensamento, a percepção, os sentidos, as sensações, os afetos e perceptos, o movimento e a própria técnica. A exemplo da *Comedia Dell'Arte*, mesmo não sabendo para onde se vai, é preciso saber com o que se vai. Mesmo diante da impossibilidade de ensaiar a improvisação como o ator faz com a cena ou com a coreografia, o improvisador pode “treinar” aquilo que o fará fazer a cena, ou seja, ele próprio e seus procedimentos improvisacionais. Utilizando o termo “treinamento”, esbarro em uma complexa discussão contemporânea à qual não me prenderei agora, porém, é importante que fique claro que quando falo em treinamento não estou me referindo ao treinamento físico codificado que busca atingir determinado resultado. A palavra treinamento está associada, no senso comum, a uma noção quase que militarista, de atividades direcionadas que buscam determinado fim, e esta prática não caberia ao ofício do artista da cena em geral, menos ainda ao do improvisador. Quando falo em “treinar” o improvisador não me refiro ao treinamento como um conjunto de exercícios a serem executados pelo corpo ou pela mente, mas o **treinamento como criação de uma cultura do e no próprio sujeito**. Parto do pressuposto de que o treinamento é uma formação, um espaço de invenções, descobertas, atravessamentos e transbordamentos que envolvem o sujeito improvisador em todas as suas instâncias: uma “buscação”, entendendo que a busca não tem finalidade, ela já é uma ação em si. O treinamento do improvisador não é um exercício físico e/ ou mental, e sim um processo de integração, transformação e criação **em** (e não para) si. O treinamento do improvisador não está a serviço da improvisação, ele dialoga, em fluxo rizomático, com ela. Isso significa que o treinamento não é um veículo, nem um instrumento para atingir algum lugar ou resultado, ele é, assim como a técnica, a “coisa” em si. Para o improvisador, **treinar não é adestrar, e sim potencializar**.

## CAPÍTULO 2 – ZONA DO IMPROVISO: UM ESPAÇO POSSÍVEL PARA EXPERIMENTAÇÃO.

*"É fundamental diminuir a distância entre o que se diz e o que se faz, de tal maneira que num dado momento a tua fala seja a tua prática"*  
(Paulo Freire)

Qual o limite entre o improvisador e o atuador? O que muda em seus procedimentos? Mapear o improvisador não seria colocar uma lente de aumento na atividade criadora do atuador lançando-o em situação de improviso? Como disse anteriormente, parti do pressuposto de que este "lançamento" faria "saltar" linhas cartográficas constituintes do atuador, e observando-as seria possível me aproximar do fluxo cartográfico do *improvisador em criação* ao qual eu queria chegar, descobrir ou inventar. Mas a improvisação espetacular já contextualiza por si só uma ação fronteira e arriscada, então, era preciso um contexto específico e delimitado para tal experimentação.

O complexo diverso da contemporaneidade levanta reflexões, proposições, e paradoxos suficientes para reinventarmos nosso ofício; não é de se estranhar o crescente número de grupos de teatro e dança que constantemente propõem sistemas e metodologias próprias e originais de investigação. **Onde experimentar?** Precisamos encontrar ou **criar** lugares possíveis no teatro e na dança para investigar o improvisador. Talvez seja esta a pergunta para nós improvisadores, diretores, coreógrafos, provocadores... **que espaços potentes e férteis para nossas experimentações estamos criando? Estamos criando?** Ou permanecemos em uma *zona do conforto* produzindo mais do mesmo?

[...] Desde que uma teoria penetre seu próprio domínio encontra obstáculos que tornam necessário que seja revezada por outro tipo de discurso. A prática é um conjunto de revezamentos de uma teoria a outra e a teoria um revezamento de uma prática a outra. Nenhuma teoria pode se desenvolver sem encontrar uma espécie de muro e é preciso a prática para atravessar este muro (DELEUZE, 1979, p. 69-70).

Muitas são as práticas sistematizadas nas artes cênicas que poderiam guiar o “atravessar de meu muro”, é o caso dos *Viewpoints*<sup>34</sup> de Bogart e Landau, do *Contato Improvisação* de Steve Paxton<sup>35</sup>, dos já citados *Match de Improvisação*, de Gravel e Leduq e do *TheatreSport* de Jonhstone. Poderia ter me apoiado em algum destes sistemas, os quais inclusive fundamentaram, direta ou indiretamente, este trabalho, mas, optei por retornar a *Zona do Improviso*, que foi, enfim, a prática que (re)encontrei para atravessar este meu muro. Ela é o espaço possível de experimentação deste doutorado, meu ponto de partida e de chegada e ao mesmo tempo minha linha sem começo e nem fim.

## **2.1 – De onde vem?**

A *Zona do Improviso (ZI)* surgiu como uma proposta de sala de aula, quando me vi motivada a promover para meus alunos um espaço de desenvolvimento e criação o mais desprovido possível de amarras e padrões, e que não os limitasse corporalmente (afinal a limitação corporal é em primeira instância uma limitação existencial). Um formato de jogo começou a aparecer, mas ainda sem muita estrutura, o que me incomodava, pois tornava o jogo livre demais e acabava sendo difícil realizar determinadas investigações por meio dele. Porém, em 2006, em minha pesquisa de mestrado, cheguei a uma sistematização final da *Zona do Improviso* com estrutura, regras e objetivos que me permitiam as investigações pretendidas. Na época, dois procedimentos cênicos permeavam meus trabalhos com atriz e professora: oram eles: o *Campo de Visão*, de Lazzaratto e o estudo dos esforços e fatores do movimento proposto por Rudolf Laban. Verificando que ambos

---

<sup>34</sup> Na sistematização de Bogart e Landau (2005) nove *Viewpoints* (pontos de vista) norteiam a improvisação, são princípios que encaminham a composição cênica, e que servem como apoios para a improvisação. Os *viewpoints* são divididos em duas categorias: tempo e espaço, sendo: forma, arquitetura, topografia, relação espacial e gesto (*viewpoints* constituintes do espaço), e duração, andamento, resposta sinestésica, e repetição (*viewpoints* constituintes do tempo). E claro que estes são aspectos interseccionados e indivisíveis na improvisação, a separação é feita para que haja uma tomada de consciência sobre possíveis apoios aos quais o improvisador pode recorrer, e para que sejam explorados com maior profundidade e atenção. Os *viewpoints* atuam nos dois primeiros campos de atuação da improvisação, apresentados nesta tese: exercício e procedimento para criação.

<sup>35</sup> Paxton apresenta o procedimento improvisacional *Contato Improvisação* através do qual propõe uma organização sistematizada de elementos técnicos e poéticos atrelados à prática da improvisação em dança contemporânea (mas também muito utilizados no teatro contemporâneo).

possuíam evidente possibilidade de diálogo, resolvi promover o encontro entre eles; o que acabou “gerando”<sup>36</sup> a *Zona do Improviso*.

O *Campo de Visão*<sup>37</sup>: exercício improvisacional e linguagem cênica<sup>38</sup> foi desenvolvido e sistematizado pelo ator, diretor e professor doutor do departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, Marcelo Lazzaratto. Tive contato com o *Campo de Visão (CV)* ainda nas aulas de interpretação do curso de graduação em Artes Cênicas da Unicamp ministradas por Lazzaratto, e desde o primeiro contato senti-me provocada pelo exercício e comecei a recorrer a ele em minhas atividades artísticas. O *Campo de Visão* é regido por uma regra principal: o jogador só se movimenta quando algum outro movimento entrar em seu campo de visão. Os jogadores realizam os mesmos movimentos, mantendo seus corpos sempre voltados para a mesma direção no espaço (como paralelas). O que mais me interessava no *Campo de Visão* era poder “fazer dançar” sem julgamentos, até porque não há espaço para isso, uma vez que você é “obrigado” a movimentar-se como o outro. E assim meus alunos começavam a se movimentar, libertando-se de seus padrões de movimentos e ações e ampliando seu repertório criativo. Como atriz também me interessava muito o *CV* principalmente por perceber que sua prática parecia alargar meu território criativo poético, mas mais do que tudo, por me permitir o espaço da diversão, no sentido mais precioso que esta palavra tem nas artes da cena. Outro aspecto do *Campo de Visão* que me atraiu a querer investigá-lo foi o fato de o exercício desenvolver simultaneamente três olhares e práticas: a do ator (ao realizar os movimentos), a do diretor/ coreógrafo (ao liderar o grupo) e a do espectador (pois desenvolve no improvisador, uma escuta e observação muito sutil da cena, estando ele na própria cena, bem como um olhar de fora para o espaço e as relações de jogo).

O *Campo de Visão* faz com que os jogadores se movimentem juntos e “iguais”, e quem assiste de fora tem a impressão de assistir uma coreografia, como se aqueles jogadores (todos, e não só o líder) já soubessem qual o próximo movimento a ser realizado. Este conjunto/ coro em movimento me remetia ao que Laban chamava de Dança Coral (1978), e justamente nesta época tive a oportunidade de fazer alguns cursos

---

<sup>36</sup> No sentido de terem inspirado e influenciado.

<sup>37</sup> Sobre o Campo de Visão ler LAZZARATTO, 2011.

<sup>38</sup> O Campo de Visão como linguagem cênica resultou no espetáculo “Amor de Improviso” dirigido por Lazzaratto com a Cia Elevador de Teatro Panorâmico (SP), que teve sua estreia em 2003 em São Paulo.

sobre o movimento em Laban com Regina Miranda<sup>39</sup>, que me fizeram perceber as evidentes possibilidades de encontro e jogo, diálogo e entrelaçamentos entre o estudo dos esforços proposto por Laban e o *Campo de Visão* de Lazzaratto.

Para experimentar não bastavam mais as aulas dos cursos livres, era preciso atores e dançarinos que se disponibilizassem a experimentar comigo, mesmo sem saber onde esta experimentação nos levaria ou mesmo se nos levaria a algum lugar. Formei um grupo com vinte e um alunos ingressantes em 2006 nos cursos de artes corporais, artes cênicas, música e artes plásticas da Unicamp, e com eles realizei dois anos de laboratórios nos quais experimentamos este “*Campo de Visão Labaniano*”, que resultou, por fim na sistematização da *Zona do Improviso (ZI)*.

A principal quebra em relação ao *CV* foi permitir que os improvisadores se olhassem nos olhos e interagissem. Jogando o *Campo de Visão Livre*<sup>40</sup>, decidi em um laboratório ver o que aconteceria se eu subvertesse uma das principais regras do jogo, e disse a eles: “vocês podem a partir de agora, se olhar nos olhos e estabelecer relações (contatos diretos e diálogos) uns com os outros e quem quiser pode continuar elegendo e seguindo um líder livremente.” Passei a propor também determinados jogos de Spolin dentro do *CV*, ou seja, enquanto o grupo jogava, eu pedia que dois deles, sem parar de seguir o movimento do coletivo, comesçassem, por exemplo, o jogo das “Letras do Alfabeto”<sup>41</sup>. Ou então pedia que alguém dentro do jogo cantasse, ou dissesse aquilo que estava pensando, ou que um deles se “deslocasse” do grupo e dançasse sozinho.

---

<sup>39</sup> Regina Miranda é coreógrafa, dançarina e estudiosa do movimento, diretora da companhia Regina Miranda e Atores-Bailarinos, Rio de Janeiro. É diretora do Centro Laban no Rio de Janeiro e diretora executiva do Laban/ Bartenieff Institute of Movement Studies de Nova York. Regina Miranda é ainda autora dos livros *O Movimento Expressivo* (1979) e *Corpo- Espaço* (2008).

<sup>40</sup> No Campo de Visão Livre o jogador pode entrar (e sair) do *Campo de Visão*, elegendo seu próprio líder, sem que um condutor determine a liderança. Não há mais um único líder. Sobre este assunto ler LAZZARATTO, 2011.

<sup>41</sup> Neste jogo dois improvisadores devem estabelecer um diálogo, sendo que a primeira letra da primeira palavra da fala de cada um, deve seguir as letras do alfabeto em sucessão, por exemplo: A: “As vezes me sinto mal com esta comida” B: “Batatas também não me caem bem” A: “Cachorro quente é o meu problema”, e assim por diante.



Fotos 1 e 2: Laboratórios de sistematização da *Zona do Improviso*, Unicamp, 2006.

Enquanto o grupo jogava, eu chamava um, dois ou mais improvisadores e propunha a eles outra atividade como, por exemplo, improvisarem sobre algum tema específico, ou realizarem uma ação repetitiva qualquer, ou cantarem uma mesma música e a partir daí iniciarem uma relação de jogo. Enfim, a atividade não tinha tanta importância quanto a configuração estética e poética que ela ajudava a promover, problematizando o coro “harmônico”, gerando ruídos e conflitos que naquele momento me provocavam na experimentação. Outra atividade recorrente era entregar um objeto qualquer para um improvisador, e solicitar que ele levasse o objeto para qualquer outro improvisador no meio do *Campo de Visão* e a partir daí iniciava-se uma improvisação entre aqueles dois jogadores, dentro do próprio *CV*.



Fotos 3 e 4: Laboratórios de sistematização da *Zona do Improviso*, Unicamp, 2006.

O coletivo que realiza o *CV* passa a ser diretamente afetado por essas ações “externas” que acontecem, e eu, como espectadora, faço as conexões e leituras que este novo coletivo produz. O grupo em *CV* não precisa se relacionar com estes acontecimentos externos, mas sem dúvida será afetado por eles, e o líder pode agregar isso a sua proposta de movimentação. Jogávamos um desdobramento do *Campo de Visão*, ao qual chamei de *Campo de Visão Conduzido*, no qual o condutor interfere no jogo não só elegendo líderes, mas fazendo escolhas e determinações mais específicas, dando comandos individuais, e compartilhando da autonomia criativa do líder e dos outros jogadores.

Outro desdobramento em relação ao *CV* diz respeito ao *Ponto Zero*, que é uma configuração em forma de “U”, de onde os improvisadores partem no *CV* e para onde voltam quando o exercício chega ao fim<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> É claro que as considerações a respeito do *Ponto Zero* são mais amplas do que estou me atendo aqui, sobre este assunto ver LAZZARATTO, 2011, p. 49.



Foto 5: Ponto Zero.

Experimentei dar liberdade para que cada improvisador voltasse e saísse do *Ponto Zero* livremente, colocando-se dentro e fora do jogo quantas vezes desejasse, ou mesmo permanecendo no *Ponto Zero* enquanto outros improvisavam, o que foi fazendo com que o lugar do *Ponto Zero* também se caracterizasse como uma zona de criação.



Fotos 6 e 7: Laboratórios de sistematização da *Zona do Improviso* abertos ao público. Ciclo Básico, Unicamp, 2006.

E assim, em dois anos de experimentações, foi configurando-se a *Zona do Improviso*, que naquela ocasião estabeleceu-se como exercício para explorar dois importantes aspectos da improvisação no território das artes da cena: a improvisação como procedimento para o desenvolvimento técnico-poético do atuator; e a improvisação

como procedimento para a criação cênica, que por sua vez resultou na criação do espetáculo *Alma de Papel*<sup>43</sup>.



Foto 8: Espetáculo *Alma de Papel*. Teatro Centro de Convivência, Campinas, 2007.

## 2.2 – O que é?

A *Zona do Improvisado (ZI)* é um jogo improvisacional de formato longo, no qual a improvisação acontece a partir de um (ou mais) estímulo(s) lançado(s) no exato momento do início do jogo, não havendo combinação prévia entre os improvisadores. Este estímulo pode ser dado por alguém externo ao jogo, mas também pode ser o próprio coletivo de improvisadores, ou seja, a partir das corporeidades imanentes começam a aparecer proposições, imagens, ações e temáticas de movimento, contextos etc. Os improvisadores começam o jogo, sentados na *fronteira*, que é uma “coxia revelada” delimitada espacialmente de acordo com a necessidade do jogo: em círculo, em meio círculo, em uma forma de “U”, em “X”, enfim, como melhor convier ao propósito do jogo. Por exemplo, suponhamos que um grupo, queira levantar material cênico através da *ZI* para um espetáculo que acontecerá na disposição de um corredor, assim a *fronteira* pode configurar este mesmo espaço. A *fronteira* é o *entrelugar* da coxia e do palco: é um fora de cena que também é dentro, é de onde os improvisadores partem ao entrar no jogo e

---

<sup>43</sup> Este espetáculo foi uma realização da Cia Terraço Teatro, com direção de Marina Elias e Daniel Dalberto. *Alma de Papel* foi contemplado pelo FICC (Fundo de Investimentos Culturais de Campinas) 2007, e participou de festivais de teatro dentro e fora do estado de São Paulo entre 2007 e 2008 recebendo alguns prêmios como por exemplo o de melhor pesquisa e criação coletiva no Festival de Teatro de Vinhedo em 2007.

também para onde eles voltam ao sair do jogo. **É linha de chegada e de partida, mas também de acontecimento.** É linha de tensão e criação. Não é descanso, não é coxia e também não é lugar de assistir o jogo, mas também não deve ser espaço cênico (no sentido dos improvisadores levarem propositalmente a improvisação para a fronteira fazendo desaparecer seu caráter que a distingue do restante do espaço cênico). Quando o improvisador “sai de cena” ele vai para a fronteira, permanecendo visível para espectadores e improvisadores durante todo o jogo.

Os improvisadores entram e saem de cena voluntariamente e quantas vezes quiserem. Eles têm autonomia para assumir um único, ou vários “papéis” na mesma cena, de acordo com o surgimento deles, com a necessidade e com suas proposições. O improvisador pode também interferir na cena com um “personagem”<sup>44</sup> de passagem, participando do jogo, mas não necessariamente sendo uma força transformadora da ação central, ou de um eventual conflito. Isto ocorre mais em cenas que são apoiadas em uma história ou uma fábula que segue a idéia de começo, meio e fim. Porém, na *Zona do Improviso* a improvisação não precisa compor uma sequência com continuidade ou ordem lógica, pois não há, neste jogo, a intenção de fabular. Antes de tudo, trata-se de criar uma **zona de possibilidades** imagética, poética e sensível acerca dos estímulos recebidos. **Trata-se de produzir vibrações, danças, espaços, dimensões, sons, corpos, corações, mistérios, texturas, processos de sujeitos em ficção.** Os formatos de *Impro* em geral, tanto os *short-forms* esportivos como os *long-forms* implicam em contar histórias, o que muda essencialmente é a duração e em alguns casos o gênero da improvisação, que tende menos à comicidade quando em *long-form*. Apesar de ser uma improvisação em formato longo a *ZI* se difere dela neste sentido. É importante deixar claro que a não fabulação e ausência de uma dramaturgia narrativa lógica e causal e de um texto improvisado com sentido, significado, e começo-meio-fim, são particularidade da *ZI*, e não dos *long-forms impro*. Isso não quer dizer que não haja espaço também para a fábula na *Zona do Improviso*, mas busca-se evitá-la, pois ela acaba gerando um jogo de signos e a criação de histórias, que podem apresentar-se como armadilhas neste trabalho. O público reconhece quando isso acontece, e normalmente identifica-se com estes momentos, o que

---

<sup>44</sup> Ao utilizar a palavra “personagem”, novamente esbarro em uma discussão complexa e contemporânea, à qual não me prenderei neste momento. Nos capítulos 3 e 4 discutiremos um pouco sobre este assunto no caso específico no improvisador.

faz com que seja ainda mais difícil para o improvisador abandonar destas ações, portanto, quando este tipo de situação se instaura, é importante reconhecê-la, mas não se agarrar a ela, ou seja, permitir que ela se transforme “dissolvendo-se” no fluxo improvisacional. A fábula acaba afunilando as possibilidades criativas dos improvisadores, e no caso de um improviso com duração mais longa, a fabulação torna-se um funil, que apresenta poucas possibilidades de desdobramento, e o improvisador fica “sem ter para onde ir”.

A *Zona do Improviso* não tem uma duração fixa, o jogo pode ter seu tempo determinado pelo próprio grupo antes do início ou pode ser dado por alguém externo. Verificamos, porém, que para realizar as etapas do jogo, a *ZI* deve durar no mínimo 20 minutos.

A *Zona do Improviso* contempla **três relevantes momentos de aplicabilidade da improvisação nas artes cênicas** funcionando: **como exercício para o desenvolvimento técnico poético do atador; como procedimento para a criação cênica; e como linguagem espetacular**. O jogo não tem número máximo nem mínimo de improvisadores (sendo possível jogá-lo inclusive com um único improvisador), porém, verificamos que 5 a 7 jogadores caracterizam um coletivo interessante para a *Zona do Improviso*. Para sustentar uma única improvisação durante no mínimo 20 minutos os improvisadores contam com alguns recursos de jogo, os quais chamarei mais adiante de *bóias*, e que são variáveis de acordo com a finalidade de aplicação da *ZI*. Ainda neste capítulo, falaremos mais sobre este assunto.

**A *Zona do Improviso* é um espaço dinâmico de experimentação, improvisação, e criação de subjetividades.** É um jogo cênico aberto, que pode se reorganizar de acordo com a necessidade de cada investigação. O objetivo maior do jogo sempre será improvisar seguindo uma estrutura pré-estabelecida e imutável: **Jorro Criativo/ Desenvolvimento das Proposições/ Clipe Final**, sobre a qual falaremos ainda neste capítulo, mas algumas regras e recursos do jogo são variáveis, podendo fazer com que a *ZI* caracterize-se tanto como **instrumento de sala de aula, de criação cênica ou como linguagem espetacular**. Gosto de pensar a *ZI* como uma nuvem (de possibilidades) que embora seja sempre nuvem, a cada dia faz chover gotas diferentes. Trata-se de um espaço de imanência. Um espaço de *atualidades*, mas também *virtualidades* (Deleuze, 1992): conteúdos e formas co-existem enquanto possibilidades de

atualizarem-se e fazerem-se singularidade múltipla no improvisador. Parafraseando Gil (2004), **o improvisador flui na imanência e na possibilidade**, e somente lá ele existe, **presentifica-se: acontece enquanto está acontecendo**. A *Zona do Improviso* recusa uma zona de conforto, ela quer a criação na desestabilidade, mas também quer fazer o improvisador (re)conhecer-se como tal, descobrir e inventar seus procedimentos como improvisador e desestabilizar-se e reconhecer-se aí<sup>45</sup>. Recusar uma zona de conforto significa buscar as bordas, desejar as fronteiras, problematizar e gerar contrastes e conflitos, escapar da harmonia e da solução, do conhecido, do “mostrar o que eu sei” para permitir então “inventar o que não sei”.

---

<sup>45</sup> Ver item 2.7.3.

## 2.3 – Como jogar?

PROCEDIMENTOS DO JOGO: Improvisar durante no mínimo 20 minutos seguindo as 3 etapas estruturantes: **Jorro Criativo**, **Desenvolvimento das Proposições** e **Clipe Final**. A *ZI* pode partir tanto de estímulos externos ao jogo (imagens, textos, pinturas, matérias do jornal do dia, perguntas, palavras, situações, ou um tema/ acontecimento mundial como, por exemplo, “a queda do muro de Berlim”, ou um tema/ ficção como, por exemplo, “a vida humana em outro planeta”), como também pode ser jogada sem um tema determinado *a priori*. Neste caso os improvisadores se tornam o próprio material criativo “disparador” do jogo, estimulando-se pelas conexões e acontecimentos surgidos na própria improvisação. Neste contexto trabalhamos com uma proposta básica de entrada no jogo, que é a “ação e reação”. Ou seja, dois improvisadores entram voluntariamente na *ZI* e um realiza uma proposta de ação, o outro reage e o jogo começa. Outra possibilidade de condução da entrada dos participantes no jogo é a seguinte: um condutor (alguém que observa de fora) pede que uma ou mais pessoas entrem na *ZI* e orienta-as quanto à colocação no espaço (virado para frente, lateral, diagonal etc.) Depois o condutor “desenha” o corpo de cada jogador, “esculturando-o” no espaço, orientando da seguinte maneira, por exemplo: “apóie seu cotovelo esquerdo na barriga”, “olhe para cima, aperte os olhos com força”, “abra a boca”. Em seguida o condutor dá o *start* e os improvisadores iniciam a ação como se ela já estivesse acontecendo e alguém tivesse *apertado o botão do pause*. Os improvisadores devem estar atentos para os movimentos, estados e até mesmo um suposto “personagem” que as “esculturas” que eles desenharam no espaço sugerem. É fundamental que o condutor não dê nenhuma orientação (ou interpretação) quanto ao estado emocional, mas somente indicações de posicionamento dos membros do corpo no espaço. Gosto desta proposta de entrada no jogo, pois as imagens criadas no espaço conduzem os improvisadores para situações e até explorações de movimento inusitadas para eles, e como eles estão ocupados em “dar conta” da improvisação, acabam explorando estes outros lugares sem muito bloqueio. É importante que o condutor oriente os improvisadores a movimentarem-se **com** a “escultura” e não **a partir dela**, ou seja, fazer a escultura “dançar” colocá-la em movimento ao invés de desconstruí-la no momento do *start* e “voltar” para os seus padrões de movimento habituais. As formas de

entrar no jogo são diversas e podem ser sempre reinventadas de acordo com o desejo e criatividade do grupo e de acordo com a finalidade para a qual a *ZI* está sendo aplicada.

A seguir apresento as três etapas estruturantes da *Zona do Improviso*.

### 2.3.1 - Jorro Criativo

Os primeiros minutos do jogo consistem em fazer jorrar proposições: imagens, palavras, textos curtos, situações, um pequeno trecho de música, apontamentos de movimentos etc. O jorro criativo é um “brainstorm”, um “disparo criativo”, um turbilhonamento de *iscas* que serão depois fisgadas e desenvolvidas. Não há um tempo exato de duração do *jorro criativo*, o coletivo é responsável por perceber o momento de transitar para a segunda etapa do jogo. Todos os improvisadores devem participar desta primeira etapa fazendo ao menos uma entrada que pode ser individual, em dupla, trio ou mesmo em um coletivo maior, o importante é que as proposições sejam apenas apontamentos, caracterizando-se como breves passagens. O *jorro criativo* costuma ser composto por muitos improvisadores propondo ao mesmo tempo, criando uma “caótica organização”, ou seja, uma configuração que embora pareça caótica, organiza-se de modo que os próprios improvisadores possam perceber a *isca* lançada pelo outro. Não adianta que todos os improvisadores proponham o tempo todo. Já nesta primeira etapa, há que haver escuta e uma percepção muito sutil para afetar-se das proposições lançadas e mantê-las vibrando ao longo do jogo para que venham, ou não, a ser desenvolvidas. Este “ou não” significa que não basta ter sido lançada no *jorro criativo* para que uma proposição seja desenvolvida, por isso não há motivo para bloqueios nesta primeira etapa, o improvisador pode lançar suas “imagens isca”, “palavras isca”, “movimentos isca” sem se pré-ocupar se elas proporcionarão um bom desenvolvimento depois. Nem todas as *iscas* têm este potencial: nem toda boa idéia vira obra artística. É claro que o objetivo é poder desenvolver as *iscas* depois, mas nem sempre isso acontece. Por outro lado, o jorro criativo não pode virar um “vale-tudo”, as *iscas* lançadas devem ter ao menos **potência de isca**, permitindo que mesmo não sendo desenvolvida depois, ela tenha contribuído para um *jorro criativo* potente. O *jorro criativo* é um levantamento de material, uma etapa do jogo que faz “acumular” possibilidades de desenvolvimento, mas ainda assim, esta etapa

não pode ser considerada como uma etapa a serviço da próxima, ou seja, uma *isca* não é lançada **exclusivamente** para ser desenvolvida. Sabemos que ela poderá ser desenvolvida, mas que ela já é um acontecimento em si. O improvisador deve estar atento nesta etapa, para perceber as *iscas* lançadas, mas só começará a se preocupar em desenvolver este material, quando realmente chegar na etapa seguinte. Para o espectador, o *jorro criativo* se encerra nele mesmo, afinal, ele não sabe que aquele material voltará a ser trabalhado. Apesar das três etapas da *ZI* configurarem um encadeamento de ação e reação, isto deve ser uma sutileza a ser cuidada pelos improvisadores, pois para o espectador, as três etapas devem se interseccionar, compondo um único fluxo improvisacional.

Quando a *Zona do Improviso* é jogada sem um tema externo, a etapa do *jorro criativo* acaba funcionando como um levantamento deste tema. Ao propor *iscas*, os improvisadores revelam “pedaços de si”: eles se decompõem em imagens, pensamentos, movimentos e sonoridades, que vibram em cada um deles naquele determinado presente, e que funcionam como material criativo para o jogo.

### **2.3.2 - Desenvolvimentos das proposições**

Esta é a etapa na qual, as *iscas* são “fisgadas” e desdobradas em um **fluxo contínuo** de jogo podendo gerar novas proposições que não necessariamente foram apontadas na etapa anterior. Alguns recursos de jogo podem ser disponibilizados e treinados com os improvisadores previamente para que eles possam recorrer a eles ao longo desta etapa da *ZI* (como exemplo, compartilharei mais adiante os *recursos-bóias* estabelecidos para a *ZI* em *Trânsito Livre*). **O Desenvolvimento das Proposições deve compor um único fluxo contínuo de improvisação, e não a soma de várias cenas independentes.** Este fluxo contínuo quer dizer que a *ZI* não comporta cenas ou coreografias isoladas, ela faz compor um jogo único a partir do momento em que as criações são transformadas em recriações e assim por diante. Por exemplo, um improvisador não precisa abandonar sua proposta para que outro improvisador a redimensione ou lance uma nova proposta (concomitantemente no espaço), o “fim” da proposta dele se transforma no “início” da próxima, como um movimento único e contínuo

de um dançarino que dança sem interromper o fluxo a cada término e início de um novo passo. Mesmo quando há uma quebra proposital, este fluxo contínuo permanece em uma **Zona Virtual do Improviso**, e o coletivo é responsável por fazer manter este fluxo vivo e ativo.

### 2.3.3 - Clipe final

Nesta última etapa os improvisadores vão refazer (recriando) ações, palavras, canções, sonoridades, imagens que foram marcantes ao longo da etapa anterior. Não é uma escolha consciente e hierárquica, ao contrário, o improvisador recria e, por isso, percebe que aquele momento foi potente. Os improvisadores devem ocupar-se das escolhas do *Clipe Final* somente nesta mesma etapa do jogo, sem se preocuparem com elas no *Desenvolvimento das Proposições*. Esta etapa acontece primeiro coletivamente, recriando cenas que aconteceram em duplas, trios ou mais pessoas e depois individualmente (porém todos ao mesmo tempo), sendo que cada improvisador recria um momento (não necessariamente “seu”) acontecido durante o jogo. Em termos estruturais, o *Clipe Final* se parece muito com o *Jorro Criativo* com a diferença de que agora o público tem a memória da cena e compartilha do “caos organizado” ou do turbilhonamento estético e poético que se cria no espaço cênico. Aqui os improvisadores fazem um trabalho de “edição” do improviso, rerepresentando/ recriando trechos e passagens criados e compartilhados anteriormente.

#### SOBRE COMO AS REGRAS SÃO PERCEBIDAS NA ZONA DO IMPROVISO.

As regras são “mundos temporários dentro do mundo habitual” (Huizinga, 1999, p. 102), isso quer dizer que são convenções flexíveis, que ao mesmo tempo em que devem ser respeitadas, podem, até certo ponto, ser redimensionadas dentro do próprio jogo. As regras na *Zona do Improviso* são pensadas como **zona(s) de experiência(s)** que deve **nortear sem enrijecer**. Elas asseguram ao jogo um espaço “ordenado” de criação e um território “organizado” de possibilidades ao passo que estabelecem parâmetros, mas com o tempo e conforme os improvisadores ganham prática no jogo, é possível que elas

percam a rigidez, e os jogadores venham a subverter ou redimensionar uma regra, atualizando-a. É claro que isso não ocorre com frequência, até porque o improvisador não passa o jogo pensando em transgredir as regras, mas caso surja um desejo/ necessidade criativa de fazê-lo, é importante que ele saiba que está livre para experimentar.

A relação autoritária percebe a regra como lei. Na instituição lúdica, a regra pressupõe processo de interação. O sentido de cooperação leva ao declínio do misticismo da regra quando ela não aparece como lei exterior, mas como o resultado de uma decisão livre porque mutuamente consentida. Evidentemente, cooperação e respeito mutuo são formas de equilíbrio ideais, que só se realizam através de conflito e exercício da democracia. O consentimento mutuo, o acordo de grupo determina as possibilidades de variação da regra (KOUDELA, 2006, p. 49).

Esta flexibilização vem garantindo em nossos laboratórios com a *Zona do Improviso*, uma constante atualização do jogo e um afastamento cada vez maior de princípios que possam eventualmente tolher a ação criativa. A *ZI* é um jogo sistematizado coletivamente, não só pela contribuição dos alunos pesquisadores que participaram diretamente deste processo, mas também pelas muitas *marinas* que passaram por aqui ao longo das investigações, pelos “eus” multiplicados que desejaram e diferenciaram-se ao estabelecer objetivo, regras e recursos de jogo; e é por isso que **a ZI é um jogo em processo de atualização.**

#### REGRAS:

- 1 - Os improvisadores iniciam o jogo na *fronteira*.
- 2- Ao longo de cada “jogada” os improvisadores devem seguir as 3 etapas estruturantes da *Zona do Improviso*: 1 - Jorro Criativo. 2 - Desenvolvimento das Proposições. 3 - Clipe Final.
- 3- Caso haja um tema dado, os improvisadores só tomam conhecimento dele quando já estiverem posicionados na *fronteira*, sem possibilidade de combinação prévia.

- 4- A *Zona do Improviso* pode ser jogada com ou sem trilha sonora (que pode ser operada por alguém externo ao jogo ou pelos próprios improvisadores, por meio de um aparelho de som colocado na *fronteira*).
- 5- Os improvisadores podem entrar e sair do jogo quantas vezes quiserem e sem uma ordem pré-estabelecida, alterando ou mantendo suas propostas a cada entrada.
- 6- Os improvisadores podem contar com objetos disponibilizados na *fronteira*. A escolha dos objetos pode ser feita pelos próprios jogadores ou por alguém externo ao jogo.
- 7- A *Zona do Improviso* dura no mínimo 20 minutos podendo estender-se por um tempo indeterminado ou conforme convencionado pelo grupo.

## **2.4 – Zona do Improviso como Linguagem Espetacular: Trânsito Livre.**

*“Essa felicidade eu quis tornar eterna por intermédio da objetivação da palavra. [...] Vi quando começou e me tomou. [...] Não estou mentindo. Não tinha tomado nenhuma droga e não foi alucinação. Eu sabia quem era eu e quem eram os outros. Mas agora quero ver se consigo prender o que me aconteceu usando palavras. Ao usá-las estarei destruindo um pouco o que senti – mas é fatal. (Lispector, 1998, p. 19)*

A *Zona do Improviso* funcionava bem como exercício de sala de aula e ensaio, e já havia sido utilizada algumas vezes, com êxito, como ferramenta para a criação cênica, então por que levá-la ao arriscado território da improvisação como linguagem? Aliás, por que montar um espetáculo improvisado? Por que correr este risco? Já é sempre tão complexo compor uma obra pensada, repensada, suada, experimentada e profundamente ensaiada, e nem sempre “acerta-se a mão”, por que então submeter um espetáculo inteiro no exercício do improviso?

A resposta é simples: pelo desejo de compartilhar momentos de grande poesia, imagens e textos que surgiam com tanta potência na *Zona do Improviso* e que eram quase impossíveis de serem recriados no momento de estruturar um espetáculo. Instantes raros e preciosos aconteciam com os improvisadores levando-os a um estado de presença cênica o qual eu raramente via acontecer depois no palco, e começou a me interessar mais vê-los jogar a *ZI* do que realizar os espetáculos que dela nasciam. Comecei a desejar que o público entrasse para ver o que acontecia na sala de trabalho e não tive saída, fui tomada pelo desejo inevitável de levar a *ZI* ao público. Justamente pelo arriscado prazer de compartilhar escancaradamente a criação, para correr o risco junto, para “perder o controle”, para desestabilizar-nos. Mas faltava uma estrutura ao jogo que sustentasse este risco, a subjetividade poética pretendida era tão grande que como já advogava a *Poética* Aristotélica, requereria o máximo de objetividade retórica, por isso a grande preocupação com a estrutura, recursos e regras da *Zona do Improviso* neste novo contexto no qual ela se transformaria em espetáculo. No próximo subitem, compartilharei uma experiência fronteira, um risco, e talvez por isso mesmo a grande *alegria* (no sentido espinosista) desta pesquisa. **Quanto mais escrevo mais me convenço de que a escrita é uma expressão cuja verdade reside na experiência e na prática, mas como dizer**

**em palavras? Sei que ao descrever estarei também destruindo um pouco as experiências.** Mas mesmo assim escrevo, esforçando-me ao máximo para não reduzi-las à minha compreensão e sim recriá-las neste texto.

## A ZONA DO IMPROVISO (RE)ESTRUTURADA EM TRÂNSITO LIVRE

Na transição entre o final de meu mestrado e o início do doutorado, reiniciei os laboratórios com sete alunos<sup>46</sup> do Instituto de Artes da Unicamp para uma nova experimentação. Isso aconteceu no início de 2008, quando, pelo motivo de recomeçar minhas investigações, formei, com estes alunos, a Cia SeisAcessos. Sabia que queria experimentar o improvisador, mas não sabia nada mais. Comecei então colocando atores (dois atores, quatro bailarinas e um cantor) em situação de improviso, e o contexto inicial foram os *jogos teatrais* de Viola Spolin e o *Match@ de Improvisação*. Os *jogos teatrais* foram sem dúvida o ponto de partida, até porque já era uma prática atravessada em meu fazer artístico como atriz, professora e pesquisadora, e também por serem historicamente mesmo, um ponto de partida. No contexto da improvisação teatral, podemos dizer que Spolin “co-inventou”, “reinventou”, organizou, nomeou, tornou visível atributos e aspectos até então pouco explorados na prática dos jogos e improvisação teatral, salvo pela *Comedia Del’arte*. Em poucos meses de laboratório, o *Match@* foi ganhando espaço de forma natural. Alguns improvisadores do grupo haviam feito um curso com Ricardo Bernes (Argentina) e eu, além daquele contato primeiro no Canadá, e de andar, por aquelas épocas, muito motivada pelo programa de TV “Who’s Line is it Anyway?”<sup>47</sup>, tinha acabado de voltar da Semana de Artes da UFOP, em Ouro Preto (MG), onde participei de uma mesa redonda e dei uma oficina de *Zona do Improviso*, e pude conhecer alguns trabalhos muito interessantes de improvisação que são realizados por lá,

---

<sup>46</sup> Dentre os 21 que participaram de minha pesquisa de mestrado, continuaram nesta pesquisa: Eduardo Bordinhon, Chico Lima, Isis Andreatta, Juliana Melhado, Lineker Oliveira, Mariama Palhares e Patrícia Árabe, além de Pâmella Villanova que desenvolveu conosco uma pesquisa sobre a iluminação improvisada.

<sup>47</sup> “Who’s Line is it Anyway?” é um *game-show* televisivo, no qual os convidados improvisam situações cômicas “dirigidas” por um apresentador. A série teve origem no canal britânico Channel 4 (1988 a 1998), depois foi apresentado pela ABC Family (1998 a 2006), e foi em grande parte, responsável por divulgar mundialmente o TheatreSports de Keith Johnstone.

entre eles a Imprópria Cia Teatral com o espetáculo Carteadado<sup>48</sup>. Então estávamos muito influenciados e interessados neste contexto e focamos em “experimentarmo-nos improvisadores” aí. Os laboratórios com o *Match@* promoveram uma dinâmica potente de grupo, além de revelarem e desenvolverem aspectos nos atores e dançarinos, que posteriormente seriam transcritos em linhas cartográficas do improvisador. O *Match@*, como já dissemos, propõe a contação e encenação de histórias, e por isso apresenta-se como um bom começo, pois obriga o jogador a construir conflitos e personagens de forma rápida, assertiva e livre, sem gênero. Porém, quanto mais jogávamos, mais eu me dava conta de que o movimento do grupo era outro, e que aqueles atadores poderiam ser experimentados em um contexto coletivo mais arriscado talvez, mas que paradoxalmente, fosse mais confortável, contexto este que viria a ser uma improvisação em *long-form*. Quando digo “mais arriscado e confortável”, refiro-me ao caso específico destes atadores, quero dizer que não significa que um formato longo de improvisação seja mais arriscado que o curto, isso sempre vai depender de variáveis subjetivas que dizem respeito ao coletivo em questão, até porque este território da velocidade e do humor é extremamente complexo e difícil de dar conta, e requer habilidades muito específicas. Apesar de particularmente gostar muito de espetáculos improvisados neste formato de humor e velocidade em jogos teatrais curtos, a idéia não parecia “caber” nos integrantes da Cia SeisAcessos, que manifestavam uma tendência ao *long-form*, até mesmo por conta de suas formações como artistas pesquisadores<sup>49</sup>, mais acostumados ao tempo de desenvolvimento e pesquisa, mais acostumados à subjetividade e poesia.

Continuamos trabalhando com os *jogos teatrais*, mas experimentei dar mais tempo e continuidade ao jogo, propondo ao invés dos jogos rápidos do *Match@*, algo que se parecesse mais com o *Cath de Impro*. O formato *Cath de Impro*, criado pelo grupo francês *Inédit Théâtre* em 1999, é um *short-form* competitivo baseado nos torneios de luta livre, ou seja, não possui regras e nem faltas marcadas por um árbitro. Ao invés de árbitro, o *Cath*

---

<sup>48</sup> O Carteadado é um espetáculo de improvisação teatral baseado em jogos de cartas, e ambientado em um cassino bar. Um ambicioso Crupiê, a fim de aquecer as apostas, contrata dois grupos de improvisadores: os Naipes Pretos e os Naipes Vermelhos. Esses jogadores, a cada rodada, juntamente com a musicista do cassino, travam um duelo de Improvisação Teatral pelo maior número de apostas da casa. As cenas são improvisadas a partir de sugestões escritas pelo público (clientes), em cartas que são embaralhadas e sorteadas no início de cada rodada. Após cada rodada os clientes do cassino participam da jogatina, apostando suas fichas no Naípe de improvisadores que realizou a melhor jogada. Ao final, o Naípe que tiver o maior número de apostas leva a “bolada” da noite.

<sup>49</sup> Todos são bacharéis pela Unicamp, que tende a uma formação de atadores aptos a fluir neste contexto.

conta com um apresentador que vai propor os desafios através dos quais os improvisadores se enfrentarão, sendo que o público e a equipe adversária também propõem jogos. Mas depois entendi que o que me inquietava não era só o excesso (neste contexto específico) de regras e faltas do *Match®* ou a curta duração dos jogos, mas também a obrigatoriedade em fabular e a competitividade (que fazia revelar certo virtuosismo, convocando “talentos” e habilidades). Essas características pareciam reduzir a produção criativa dos improvisadores. Uma certa competitividade é natural e até benéfica ao jogo, pois os torcedores passam a estabelecer preferências por este ou aquele improvisador e isso gera uma tensão que pode ser criativa. O estado competitivo pode sim agregar entusiasmo ao jogo, contanto que os improvisadores não percam de vista a improvisação, na ansiedade de “ganhar individualmente” o público. O problema da competição é gerar um processo coletivo pouco criativo no qual, alguns improvisadores se destacam enquanto que outros ficam apáticos, e já não se tem mais um coletivo trocando com o público e sim improvisadores individualmente disputando piadas.

Competições e comparações que fragmentam uma pessoa e isolam um jogador de seus parceiros destroem *parte do todo*. A competição, originalmente usada como um incentivo para maior produtividade [...], infelizmente funciona apenas para poucos e deveria estar superada por ser inoperante. A competição pode alimentar astúcia, manipulação, violência e/ ou defesa. Quando a marcação é mais importante do que os jogadores e o jogo, valores pessoais são distorcidos pela *necessidade de vencer*. (SPOLIN, 2006, p. 439)

Se o improvisador se **preocupa** em ganhar o jogo, ele não se **ocupa** em fazer a cena. Não estou me colocando contra a competitividade, até porque ela é uma das principais motivações do Theatresports™, mas é preciso ficar atento para o poder que ela exerce no jogo, justamente para que possa agregar e não fragmentar. Nos laboratórios com o Grupo Bartores, pude perceber isso com clareza, pois não se trata de uma competição realmente, como nas ligas de *Match®*, por exemplo. Trata-se ali de um único grupo que realiza um espetáculo disputado entre dois times, não interessa quem vai

vencer, e sim se o espetáculo como um **todo** foi bom. Até onde vai a disputa e até onde vai o objetivo **coletivo** do grupo em realizar um bom jogo? “... quando um time é capaz de ver o time oposto não como *o inimigo*, mas como parceiro de jogo, *o inimigo* torna-se parte do todo, dando e tomando em função de uma realização mútua – jogando!” (SPOLIN, 2006, p. 40). E aí a competição é estimuladora do jogo. Em uma das aulas que freqüentei com a *Loose Moose Company em Calgary*, Johnstone estava presente, e naquele dia havia um improvisador que insistia em bloquear a improvisação, claramente recusando a proposta do outro improvisador com o intuito de abrir espaço para contar suas piadas. Lembro-me perfeitamente de Johnstone repreendendo o aluno e dizendo: “improvisers today are so cocky cocky that I won't see the improvisations”, lembro-me bem disso. Johnstone estava dizendo que os improvisadores estavam se tornando tão arrogantes, competitivos e individualistas que ele já não tinha mais prazer em assistir espetáculos de improvisação. Isso o irritava, pois era justamente uma distorção de tudo o que ele havia proposto na *Impro*, justificando que sua proposta com o Theatresports™ não era promover uma competição de solos de *stand up*, e sim um **jogo feito coletivamente, através das relações do aqui agora**.

A presença de um árbitro que pune, e o grande número de regras/ faltas (16), por exemplo, eram procedimentos do jogo que, apesar de gerarem uma tensão criativa interessante, interrompiam justamente o que eu mais queria ver acontecer, que era um **fluxo de desenvolvimento das proposições**. E a questão da fabulação também é muito pessoal. A criação de histórias é interessante, mas no caso específico dos improvisadores da Cia SeisAcessos, as histórias criadas nem chegavam perto da potência de suas ações imagéticas, poéticas e sensíveis. Existem, porém, trabalhos contemporâneos impressionantes no Brasil que vem justamente mostrar o contrário, como é o caso de “Caleidoscópio”, da Cia do Quintal (SP); uma improvisação em formato longo, dirigida por Márcio Ballas, e cuja ação principal é criar histórias a partir de situações contadas pelo público. Aliás, é curioso perceber uma trajetória comum de pesquisa entre diferentes grupos de improvisação: um início de vida por meio de jogos curtos de competição e humor, que depois levam ao desejo e até necessidade de experimentar um *long-form*. Foi o que aconteceu com grupos como o Acción Impro, da Colômbia, que resultou na criação do *long-form Triptico*; com a LPI da Argentina, que criou o espetáculo *El Circulo*; a LPI de

Belo Horizonte, que criou o *Sobre Nós*; o Colectivo Teatral Mamut do Chile, que criou o *Efecto Impro*; o Jogando no Quintal (SP) que criou *Caleidoscópio*, e tantos outros grupos com os quais se passou o mesmo. É um caminho natural até se pensarmos em termos de aprendizagem no teatro. Um aluno iniciante costuma, em princípio, receber propostas de jogos de improviso mais curtos, seria estranho se, em suas primeiras aulas, o professor pedisse, por exemplo, que ele improvisasse durante uma hora sem parar. Mas isso não quer dizer que quanto mais tempo durar, mais desafiante será a improvisação, até porque o desafio costuma estar mais no desconhecido para o qual se tende do que em contextos iguais para todos.

E foi por este mesmo caminho natural que retornamos à *Zona do Improviso*. Vale dizer que todos os integrantes da Cia SeisAcessos participaram do processo de sistematização da *ZI* em meu mestrado e por isso tinham já uma intimidade com o jogo. O desejo de pesquisar o improvisador em um contexto de *long-form* foi, portanto, realizado com a Cia SeisAcessos através da própria *Zona do Improviso*. Agregamos a ela a experiência com os *Jogos Teatrais* e o *Match®* e aí encontramos o espaço possível para a experimentação pretendida. Os jogos teatrais e as improvisações de *short-form* desenvolvem aspectos do improvisador como atenção, escuta, velocidade e objetividade, que são apetrechados ao jogo improvisacional e vitais ao improvisador em qualquer contexto e que, portanto, serão sim convocados quando em contexto de uma improvisação em formato mais longo e “desconstruído”. Afinal, é preciso saber criar histórias para “resistir” a não criá-las, é preciso ser objetivo para produzir subjetividades poéticas, é preciso ser veloz para ter escuta na ação, é preciso saber compor personagens para poder decompô-los. Portanto, apesar de deslocar o território da improvisação no qual eu vinha pesquisando, os *Jogos Teatrais* de Spolin e os jogos de *short-form* permanecem até hoje como treinamento da Cia SeisAcessos.

A *Zona do Improviso* como improvisação espetacular em longo formato é um (re)encontro entre a própria *Zona do Improviso* **enquanto exercício** e as perspectivas filosóficas através das quais abordamos o improvisador. E este redimensionamento da *Zona do Improviso* tornou-se o espaço possível e potente no qual esta cartografia do improvisador em criação foi inventada e escrita, tendo como resultado artístico o espetáculo *Trânsito Livre*, cuja estrutura consiste em três etapas distintas, porém

interligadas: 1- Pré-jogo cênico. 2- Jogo (que é a própria *Zona do Improviso* como conhecemos nos itens anteriores). 3 - Pós-jogo cênico.

## **1 – Pré-jogo cênico.**

O objetivo do pré-jogo é diminuir a distância criativa e criadora entre espectadores e improvisadores. É o momento de receber o espectador e compreendê-lo (a cada sessão) como outro jogador. As leituras, imagens e conexões feitas, dependem muito do quanto o espectador está jogando e sendo criativo. Brincamos que o espetáculo é bom para o espectador que é bom. Quando o improvisador compreende a platéia como um grupo com o qual ele compartilha uma experiência e experimentação, ele tende a desaparecer com o exibicionismo e a virtuosidade, apresentando-se mais sincero para a experiência do jogo.

Quando nosso treinamento de teatro puder capacitar os futuros dramaturgos, diretores e atores a pensar no papel da platéia como indivíduos e como parte do processo chamado teatro, cada um com direito a uma experiência significativa e pessoal, não será possível que uma forma de teatro totalmente nova emerja? Bons teatros de improvisação profissionais já aparecem diretamente desta forma de trabalho, encantando platéias noite após noite com experiências teatrais originais (Spolin, 1979, p.15).

A idéia do pré-jogo é estabelecer antes mesmo de o espetáculo começar, uma relação de interatividade com os espectadores e um estado de “abertura”, e, como nesta escrita, começar sem começar, ou seja, o espectador ainda está fora do teatro, em trânsito entre o espaço cotidiano e o cênico, quando já começa a jogar e compor. Ao chegar ao teatro para assistir *Trânsito Livre* o espectador depara-se com uma mesa/ instalação composta por duas atividades interativas que consistem na escolha da trilha sonora do jogo daquele dia, e no preenchimento de uma ficha com o telefone de um conhecido (para o qual será feita uma ligação na etapa do pós-jogo). Procuramos conduzir o pré-jogo de forma a deixar o espectador à vontade para participar somente se quiser deste momento

interativo inicial, mas o que observamos é que na maioria das vezes todos participam, investindo um bom tempo nesta atividade.



Foto 9: *Trânsito Livre*. Etapa 1: Pré-jogo – Mesa/ instalação.

A escolha da trilha sonora funciona da seguinte maneira: três opções de trilha sonora são disponibilizadas em fones conectados a aparelhos de mp3 e o espectador pode escutá-las e votar em qual ele achar que deve ser a trilha daquela sessão de *Trânsito Livre*. Cada trilha tem a duração de 35 minutos, que é exatamente o tempo do jogo. Como seria impossível cada espectador escutar cada uma das 3 opções de trilhas na íntegra, optamos por disponibilizar um trailer de cada uma delas, um *pot-pourri* que dura 1 minuto e que transita pelos “climas” sonoros instaurados em cada trilha. Cada trilha sonora é composta por sons, silêncios e uma canção específica, que não se repete em nenhuma delas. A regra única e comum a todas as trilhas sonoras é que elas são “fixas”, isso significa que a partir do momento que a escolha é feita, e o “play” é dado, não há nenhuma interferência nela. Não há um operador de som improvisando junto com os improvisadores em cena. Os momentos de silêncio já são pré-estabelecidos e conhecidos pelos improvisadores e a ordem de execução dos sons e da canção se mantém sempre a mesma. A votação é feita através de marcadores acoplados à mesa, como mostra a foto abaixo.



Foto 10: Pré-jogo – Mesa: Espectadores escutam as três opções de trilha sonora e votam.

A outra atividade interativa do pré-jogo é o preenchimento da ficha com o número de telefone de um conhecido que **não** esteja presente no teatro. Nenhuma explicação é dada sobre como este telefonema será feito, a ficha contém apenas três campos de preenchimento: “seu nome”, “nome do conhecido” e “telefone do conhecido”. Este número de telefone será utilizado somente na etapa do pós-jogo, como veremos adiante. O espectador que desejar, preenche a ficha e a deposita em uma urna situada na mesa, como mostra a foto 11. Esta etapa do pré-jogo começa uma hora antes do início do espetáculo e se estende até 10 minutos depois de iniciado, assim o espectador que chegar exatamente no horário e não com antecedência, pode participar também. O pré-jogo é **parte** do espetáculo, não é uma atividade extra e anterior. Após 10 minutos, o público é convidado a entrar. O operador de som verifica a trilha sonora eleita e encaminha a urna com os telefones para o palco.



Foto 11: Espectadores escrevem telefones de conhecidos que irão participar daquela sessão.

Tivemos que fazer uma escolha em relação ao estímulo que “dispararia” o jogo (já que na *ZI* como exercício, o estímulo pode ser de diversas naturezas), e após meses de experimentação optamos por jogar a partir de perguntas que o público faria na entrada do teatro. Por que as perguntas? Vários outros estímulos nos pareciam interessantes<sup>50</sup>, mas as perguntas colocavam diretamente o espectador dentro do jogo, o que não aconteceria, por exemplo, com a escolha de uma matéria do jornal do dia, que apesar de escolhida pelo público, traria um conteúdo externo e pré-determinado, permanecendo muito mais em um contexto de reatividade<sup>51</sup> (Machado, 1990) do que de interatividade na escolha do tema. A pergunta parte do espectador e de **suas** inquietações, é **ele** quem trás a questão, não é uma escolha feita entre possibilidades oferecidas. Pareceu-nos prazeroso inverter a via de encontro e interação, ou seja, ao invés de transformar uma inquietação nossa em espetáculo e **apresentá-la** ao espectador, iríamos “ouvir” a inquietação do espectador e **recriá-la** e **redimensioná-la** cenicamente **com** ele, na presença dele.

Assim que o público se acomoda, uma voz em off anuncia a trilha escolhida através da votação e inicia-se a exibição de um vídeo que aborda a necessidade em elaborarmos perguntas, e como elas (e não as respostas) moveram o mundo até aqui. A proposta do vídeo é valorizar a **genealogia da pergunta** mais do que a **invenção da resposta**. **Achar a resposta seria perder a pergunta**, que é justamente o que faz reverberar poesia e

<sup>50</sup> Chegamos a fazer alguns ensaios abertos de *Trânsito Livre* no Auditório do Instituto de Artes da Unicamp, tendo como estímulo criativo não as perguntas, mas três matérias do jornal daquele dia, que eram escolhidas pelo público.

<sup>51</sup> De acordo com Machado (1990), a reatividade define um contexto no qual nada mais resta ao espectador, senão reagir entre opções que lhe são dadas.

movimento. Por isso, **o espetáculo não se ocupa em respondê-las e sim em encontrar espaços para “vazá-las” em imagens e sonoridades, em sensações e percepções, em disparos de afetamentos, ou seja, “transbordá-las” de conexões e relações ao invés de dar sentido, que é o que a resposta faria.** O vídeo termina questionando aos espectadores: “Qual a sua pergunta de hoje?” Em seguida os improvisadores levam papel e caneta para os espectadores, e aqueles que desejarem, escrevem sua pergunta e depositam seu papel em uma estrutura cenográfica no palco, como vemos nas imagens abaixo.



Foto 12: Espectadores escrevem suas perguntas.



Fotos 13 e 14: Estrutura cenográfica na qual serão colocadas as perguntas.



Foto 15: Espectadores colocam suas perguntas na estrutura cenográfica no palco.

Os papéis ficam “flutuando” sobre o espaço cênico, compondo uma “nuvem de *virtualidades*”, como mostra a foto abaixo, da qual três atualizações se farão.



Foto 16: Perguntas penduradas.

## 2 – Jogo

Três improvisadores escolhem aleatoriamente (e sem ler), uma pergunta cada, e entregam para um improvisador que irá ler as três perguntas que servirão como estímulo (tema) daquela sessão de *Trânsito Livre*. O início da *Zona do Improviso* se dá após o improvisador ler uma vez as três perguntas escolhidas, enquanto os outros caminham formando um círculo no centro do palco. Em seguida os improvisadores invertem o sentido do círculo e passam a correr enquanto o improvisador repete as três perguntas. No curto tempo entre o momento em que as perguntas são lidas até o início do jogo, cria-se um *abismo* para os improvisadores: um horizonte infinito e profundo no qual estão imanentes todas as possibilidades de criação. Mas este abismo provocava um primeiro silêncio angustiante para o espectador, e por menos que durasse (cinco ou dez segundos), transformava-se em uma “barriga” abismal. Para que este pequeno e inevitável espaço entre estímulo e reação, existisse sem que fosse um abismo, mas sendo um “respiro”, criamos essa caminhada/ corrida. Ela é um tempo para “acalmar o abismo” e transformá-lo em “mistério criativo”. Segundo Nietzsche “quando se olha muito para o abismo, o abismo olha para você”, mas segundo o mesmo Nietzsche, “ter fé é dançar na beira do abismo”.



Fotos 17 e 18: Etapa 2: Jogo. Corrida e leitura das perguntas.

Enquanto são lidas, as perguntas são projetadas, primeiro nos improvisadores (foto 18), e depois são deslocadas para um espaço visível para improvisadores e espectadores,

onde ficarão projetadas durante todo o espetáculo. Este lugar varia de acordo com as condições técnicas de cada espaço, como nos mostram as fotos abaixo.



Fotos 19, 20 e 21: Projeção das perguntas.

A partir daí o jogo acontece dentro das três etapas já apresentadas, que norteiam a *Zona do Improviso*: Jorro Criativo, Desenvolvimento das Proposições e Clipe Final. A seguir farei breves observações sobre cada uma delas no caso específico de *Trânsito Livre*.

### **Jorro Criativo**

O Jorro Criativo em *Trânsito Livre* busca fazer jorrar *iscas* não só referentes às perguntas separadamente, mas também “*iscas de associação*” *entre* perguntas. Por exemplo, em uma mesma sessão aparecem as seguintes perguntas: “Onde está a minha camisa?” e “Dentro ou fora?”. A primeira pergunta pode sugerir o aparecimento de uma *isca* que consista em tirar e colocar várias vezes a camisa, por exemplo, e que pode ser mais tarde associada à segunda pergunta, provocando conexões e mais possibilidades de jogo. Além da associação entre perguntas, o improvisador pode aproveitar palavras soltas que não significam de antemão nada, por exemplo, na pergunta: “O que você estava fazendo na casa de Madame Sophie?”, o improvisador pode lançar uma *isca* que seja uma passagem desta mulher pelo palco, (sem associação direta com o sentido da pergunta) que pode mais tarde encontrar conexões de jogo em outra pergunta, como por exemplo: “Quem mexeu nas minhas coisas?”



Foto 22: Jorro Criativo (Primeira etapa da Zona do Improviso)

### **Desenvolvimento das Proposições**

Em *Trânsito Livre*, o *desenvolvimento das proposições* é também o momento de lançar possíveis conexões entre as três perguntas, explorando cada universo, mas também propondo um quarto ou quinto universo temático que se constrói justamente no encontro e possível fusão entre duas ou três perguntas. O *desenvolvimento das proposições* é um espaço de abertura para hibridizações, que permite que cada improvisador explore suas técnicas e poéticas em um contexto de inter e transdisciplinaridade. É neste momento que cada sessão de *Trânsito Livre* configura-se esteticamente, ganhando estruturação e códigos, estabelecendo movimentos e ações, palavras e gestos que inscreverão dramaturgicamente o espaço e o tempo daquela sessão. Quando os improvisadores fisgam as iscas do *jorro criativo* e as repetem nesta

etapa, passando a desenvolvê-las, eles começam justamente a criar estruturas e padrões que por sua vez configuram códigos e possivelmente narrativas.



Fotos 23 : Desenvolvimento das Proposições (Segunda etapa da Zona do Improviso)



Foto 24: Desenvolvimento das Proposições (Segunda etapa da Zona do Improviso)

## Clipe Final

Em *Trânsito Livre* o Clipe Final mantém as mesmas configurações apresentadas anteriormente na *Zona do Improviso* como exercício: clipe coletivo e clipe individual, como mostram as fotos a seguir.



Fotos 25 e 26: Clipe Final / coletivo (Terceira etapa da Zona do Improviso)

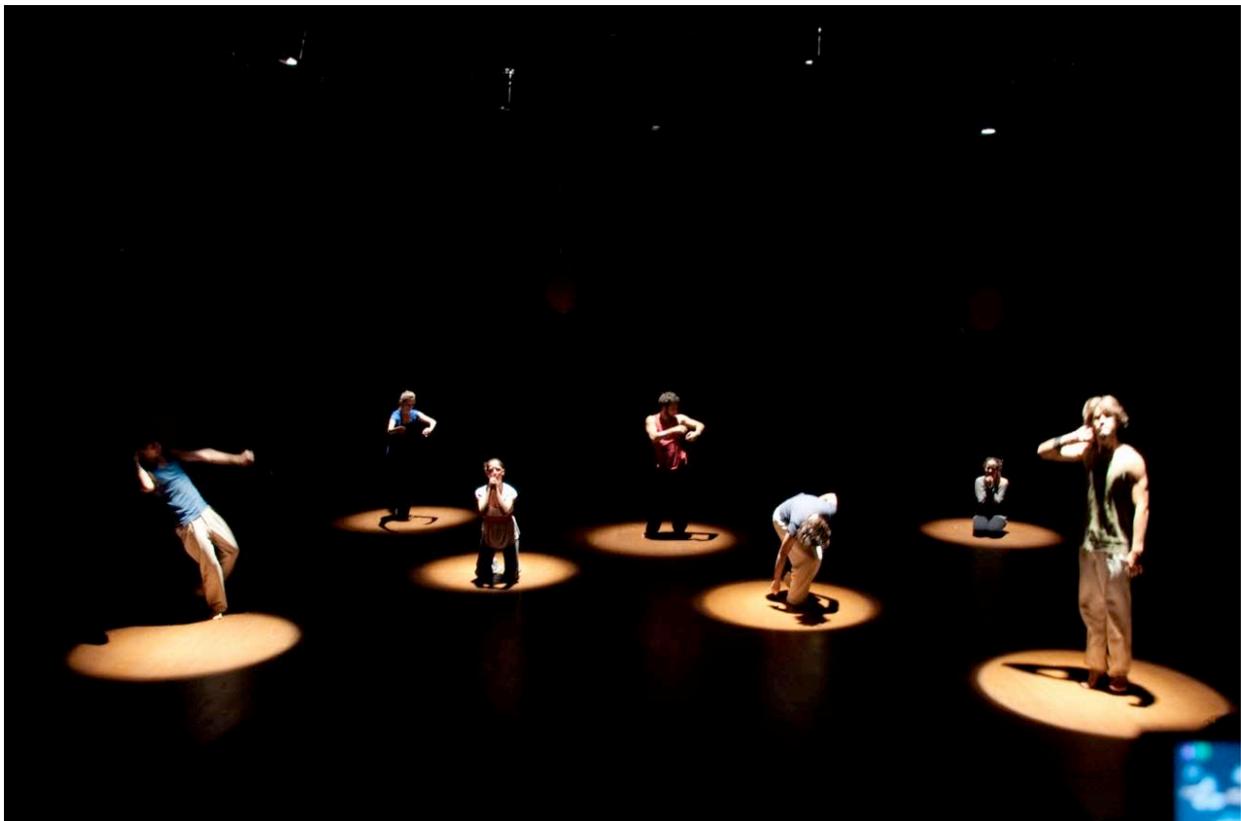


Foto 27: Clipe Final / individual (Terceira etapa da Zona do Improviso)

Depois do Clipe final os improvisadores voltam a correr em círculo no centro do palco enquanto três jogadores quaisquer, repetem as perguntas/ estímulo daquele jogo. Em seguida os improvisadores invertem o sentido do círculo e passam a caminhar, enquanto outros três jogadores quaisquer, repetem as três perguntas.

### 3 – Pós-jogo

Três improvisadores se colocam diante de um microfone com um aparelho de telefone cada, e ligam para três “conhecidos” cujos telefones foram deixados pelos espectadores no pré-jogo. Cada improvisador faz uma pergunta do jogo daquele dia para um conhecido.



Fotos 28: Pós-jogo: Ligações.

Apesar das regras da *Zona do Improviso* permanecerem as mesmas, em *Trânsito Livre* estabelecemos algumas definições como:

- A *fronteira* foi configurada em “U” (palco italiano).
- Jogam sete improvisadores.
- O estímulo para a *Zona do Improviso* ficou definido como: três perguntas feitas pelo público.
- A trilha sonora ficou definida como fixa e não improvisada, sendo determinada pelo público (entre três opções oferecidas).
- A duração do jogo ficou definida em 35 minutos.

## **2.5 – Recursos (bóias) da Zona do Improviso em Trânsito Livre**

Como falamos anteriormente, busco oferecer aos improvisadores alguns recursos, que agora estou chamando de *bóias*<sup>52</sup>, e que atuarão como apoios para jogar a *Zona do Improviso*. **Estes recursos não são permanentes, eles são (re)criados de acordo com a necessidade de cada aplicação específica do jogo**, e é sugestão (e desejo) do próprio jogo, **que cada coletivo elabore seu próprio conjunto de bóias de acordo com a necessidade de cada aplicação da Zona do Improviso**. No caso de *Trânsito Livre*, sistematizamos um conjunto de recursos que será compartilhado neste momento com o leitor. Apesar de terem sido sistematizados para este espetáculo especificamente, acabam sendo *bóias* possíveis para a improvisação em diversos contextos. Para sistematizá-los contei com a contribuição direta e dedicada dos integrantes da Cia SeisAcessos, além de minha própria experimentação, pois para verificar ou compreender, por vezes lancei-me no jogo, improvisando com eles. Estes recursos não configuram um manual sobre como jogar a *Zona do Improviso*, mas apresentam-se realmente como *bóias* de apoio, diante do abismo-naufrágio, ao qual os improvisadores são lançados durante 35 minutos. *Bóias* são **sugestões** de apoio, elas estão lá, mas isto não significa que precisam ser obrigatoriamente utilizadas. Porém, mesmo não sendo garantia plena de um “bom” jogo, as *bóias* conseguem assegurar ao menos uma constância, um território minimamente potente no qual o jogo poderá acontecer. Estes *recursos-bóias* acabaram também por delimitar um território estético<sup>53</sup> do espetáculo *Trânsito Livre*.

### **2.5.1 - Leitura “espacial” e “de movimento” das perguntas**

Trata-se de ler cada pergunta através de suas possibilidades de investigação do movimento e exploração do espaço. Algumas perguntas chegam a sugerir determinado território de exploração de movimento, como por exemplo: “Por que minha vida está tão corrida?”, “E se eu tivesse super poderes?”, ou “Por que não perder a cabeça?” A *leitura*

---

<sup>52</sup> Sobre como esta dinâmica de *bóias* pode ser compreendida e experimentada, ver item 3.3.1.

<sup>53</sup> Etimologicamente a palavra *estética* quer dizer *sensação*, e é neste sentido também que emprego aqui o termo.

*de movimento* das perguntas contribui para que o improvisador, ao invés de “entrar e mostrar” o que sabe fazer, seja provocado a entrar buscando o que não sabe.

Entre os nove já citados *viewpoints* sistematizados por Bogart e Landau (2005), (ver nota de rodapé 34) está o *viewpoint* da *arquitetura*, com o qual podemos fazer uma analogia em relação à *leitura de movimento das perguntas*. As autoras sugerem uma pesquisa de movimento a partir das formas arquiteturais (massas, cores, luzes, sons) do espaço no qual a improvisação vai ser dar. Por exemplo, se o espaço possui em sua arquitetura formas arredondadas e escuras, janelas largas, um teto com formas pontiagudas, se o sol ilumina uma parte do espaço etc, isso pode inspirar, provocar, ser tema ou ponto de partida para o movimento do improvisador pelo espaço. Assim também o improvisador deve buscar a “arquitetura das perguntas”, e sempre se fazer o questionamento: “que tipo de movimento esta pergunta me provoca?” Explorar o movimento sob esta perspectiva, tira um pouco do psicologismo ou da necessidade de correspondência somente com o sentido/ significado da pergunta, abrindo improvisadores e movimentos para uma relação mais direta, concreta e palpável com a criação, ampliando suas possibilidades de repertório: **tira o movimento do lugar da tradução de um sentido ou expressão de um sentimento provocado pela pergunta.**

Outras perguntas podem sugerir além do movimento uma organização deste movimento no espaço, como por exemplo: “Será que a terra é mesmo redonda?”, “Qual caminho seguir?”, ou “O fato de eu discordar de vocês faz de mim um solitário?”, operando espaços, por exemplo, circulares, aglomerados, lineares etc. Outra indicação que as perguntas podem trazer e que potencializam a pesquisa do movimento improvisado é a **problematização deste movimento**, o conflito, a proposição de movimentos que são, pela lógica, impossíveis de serem realizados. Peça para um atuador improvisar, por exemplo, um movimento lento e rápido ao mesmo tempo, ou forte e leve ao mesmo tempo: **o movimento impossível revela desdobramentos extremamente criativos.** É claro que nem todas as perguntas apresentam possibilidades tão evidentes de exploração de movimento e aproveitamento de relações espaciais, como é o caso dos exemplos dados acima, mas quando isso acontece, o improvisador deve estar disponível para beneficiar-se da situação.



Foto 29: Pesquisa de movimento.

Voltando à analogia com os *viewpoints*, dois deles dialogam muito com esta *bóia* da *Zona do Improviso* no que diz respeito à *leitura espacial da pergunta*: o da *relação espacial* e o da *topografia*. O primeiro diz respeito às distâncias que se criam entre um improvisador e outro, ou entre uma cena e outra (no caso da concomitância de cenas). A idéia é que o improvisador compreenda que esta é uma escolha consciente e significativa, e que o lugar onde ele se coloca no espaço, diz muito sobre a proposição que será desenvolvida. Já o *viewpoint* da *topografia* é o olhar do pássaro, um olhar de cima, que mapeia o espaço e os desenhos que vão se construindo nele, levando em conta um outro *viewpoint* que é o a *duração* dos espaços criados, processando, quanto tempo uma determinada ocupação espacial dura, provocando os improvisadores a criar **contrastes e conflitos espaciais**, provocando-os a **problematizar o espaço**, e problematizando o espaço, **problematizarem o conteúdo: as relações humanas** contidas nas perguntas. Em cena, (e tratando-se não só do espaço) o contraste é sempre mais potente que a harmonia.



Fotos 30: Leitura espacial das perguntas.

Os improvisadores realizam a *leitura espacial* de cada pergunta, explorando criativamente o que cada uma delas pode sugerir: espaços circulares, amplos ou reduzidos, contrastes entre coletivo e individual, movimentos lentos ou súbitos, contidos ou livres, leves ou fortes, aglomerações e distanciamentos e assim por diante. Tanto com o espaço quanto com o movimento, o improvisador deve buscar um **diálogo que foge de zonas confortáveis**, de zonas *cinzentas*, quer dizer, evitar o “mais ou menos” e buscar os extremos, as bordas, os limites, as **potencias conflituosas espaciais e de movimento**.



Fotos 31, 32 e 33: Leitura espacial das perguntas.

### 2.5.2 - Campo de Visão

Os improvisadores podem jogar o *Campo de Visão Livre* (Lazzaratto, 2011) ao longo do espetáculo. Isso quer dizer que podem entrar em campo de visão com outro(s) improvisador(es) e saírem no momento que desejarem. Não há liderança pré-determinada. O *Campo de Visão* pode acontecer entre dois ou mais improvisadores ou mesmo com o coletivo todo.



Foto 34: Campo de Visão.

### 2.5.3 - Campo de Conexão

Este recurso é o que chamamos de um “passo atrás” do *Campo de Visão*, pois parte do princípio de conexão de jogo do coletivo sem a apropriação “imitada” do movimento. Utilizamos durante muito tempo o *Campo de Conexão* apenas como procedimento da *ZI* em ensaios, para compreender e explorar um lugar sutil de comunicação e jogo. Porém, aos poucos ele começou a aparecer e ganhar seu território poético dentro de *Trânsito Livre*.

Trata-se de uma dinâmica coletiva na qual os improvisadores buscam conectar-se em jogo ainda sem uma preocupação estética ou cênica, e sem que haja, a *priori*, um cuidado com a organização espacial da cena ou com as imagens que se constroem, focando exclusivamente o jogo de conexões que se estabelece entre os improvisadores (isso quando jogamos o *Campo de Conexão* fora do palco). O *Campo de Conexão* surgiu da necessidade em se criar um espaço para o jogo acontecer na microestrutura, ou seja,

sem preocupação com a estética, com a organização da cena no espaço, ou com as qualidades de movimento e palavras, mas somente com a conexão coletiva de jogo. No *Campo de Conexão* os improvisadores não precisam realizar o mesmo movimento que o outro como no *CV*, nem criar imagens e dinâmicas estruturantes como na *ZI*, a idéia é “apenas” conectá-los na relação. O *Campo de Conexão* cria um estado de “lucidez” nos improvisadores, que se atentam cada vez mais para realmente **jogar o jogo, e não representar o jogo**. Jogar o recurso do *Campo de Conexão* significa aceitar a proposta de movimento de alguém, mas não entrar em *Campo de Visão* com ele. Por exemplo, um improvisador propõe o movimento de preencher, com o corpo, os espaços de uma cadeira: entrar em baixo dela, subir etc. Outros improvisadores se colocam em cena com suas cadeiras, porém cada um experimenta como quer, com diferentes dinâmicas e tempos, diferentes qualidades de movimento, podendo se colocar no espaço também para diferentes frentes. No *Campo de Conexão*, as relações de olho no olho são favorecidas, e o próprio “relacionar-se” visualmente diretamente, leva os improvisadores a realizarem movimentos parecidos. Se há uma imitação do movimento, ela está na **imitação do impulso e da motivação, e não da forma inscrita no espaço tempo**.

#### 2.5.4 - Composição Sonora Coletiva

Desenvolvemos um jogo de improvisação que “brinca” de compor com sons do corpo (percussão corporal) e da voz, partindo de ostinatos<sup>54</sup> e palavras, que na repetição criam possibilidades de espaços sonoros. Mas a composição sonora não precisa necessariamente permanecer na repetição, podendo configurar-se como um constante desenvolvimento, indo sempre “adiante”. Observamos que a improvisação sonora potencializa as capacidades vocais e rítmicas dos improvisadores, abrindo a possibilidade de explorarem momentos do jogo “apenas” com sons.

---

<sup>54</sup> Ostinatos são repetições de frases musicais ou estruturas rítmicas.

### 2.5.5 - Aproveitamento da trilha

Esta *bóia* diz respeito exclusivamente ao espetáculo *Trânsito Livre*, já que não há, na *Zona do Improviso*, uma trilha fixa, preestabelecida de antemão (a menos que o coletivo assim deseje. Esta *bóia* diz respeito à utilização de uma trilha fixa).

Como os improvisadores conhecem bem as três trilhas sonoras, eles podem dialogar com elas estabelecendo uma relação de jogo que promove diálogos e composições. Por exemplo, suponhamos que a improvisação encontra-se em um momento de silêncio da trilha, e o improvisador que está em cena sabe que o próximo som que entrará em alguns minutos vai propor um clima leve, até divertido, pois bem, ele pode ir preparando a cena para esta entrada sonora, e ir conduzindo a improvisação para que ela dialogue com a trilha. Assim como pode querer provocar um estranhamento, ou contrastes de imagens com a trilha, ainda beneficiando-se dela. Mas também pode ocorrer o contrário. Suponhamos que o improvisador compôs um momento de maior intensidade emocional, e que ele venha desenvolvendo, no silêncio, ações que caminham neste sentido, mas ele sabe que a próxima sonoridade irá romper, de forma indesejada com sua composição, levando a criação para outro rumo. Este é um aspecto pouco agregador de trabalharmos com uma trilha fixa, porém, diante da segurança de estrutura que ela nos promove, optei por mantê-la fixa e exercitar os improvisadores para lidarem com estas situações. E às vezes, este “lidar com a situação”, acaba surpreendendo e revelando possibilidades. É o que acontece, por exemplo, quando o improvisador insiste na proposta, deixando que a música provoque um distanciamento, ou quando ele assume uma quebra total daquilo que vinha desenvolvendo, surpreendendo o espectador e os outros improvisadores, que, neste caso, devem estar atentos para entrar com uma nova proposição, evitando que o palco fique vazio e evidencie que a entrada da trilha interrompeu a improvisação anterior.



Fotos 35 e 36

### 2.5.6 - Horizontalização e Verticalização das temáticas

Este recurso foi inspirado da idéia de *detalhamento e avanço* do *Match de Impro@*, que tendo sido reelaborado na *Zona do Improviso*, difere principalmente no fato de que no *Match@*, *detalhamento* e *avanço* dizem respeito a cada história criada, e na *ZI* (no caso, em *Trânsito Livre*) dizem respeito à leitura das perguntas e ao desenvolvimento das temáticas em geral. No caso do *Match@*, *detalhar* uma história significa dar **adjetivos** a ela, conferir particularidades, aprofundar nos detalhes, enquanto que *avançar* significa dar **verbo** à história, ação, fazer com que a narrativa se desenvolva em acontecimentos. No caso da *Zona do Improviso*, chamamos o detalhamento de *verticalização*, e o avanço de *horizontalização*, acreditando que mais uma vez uma não existe sem a outra. É claro que o jogo acontece em um constante variar entre verticalizações e horizontalizações das propostas, mas reconhecendo separadamente cada um destes momentos, podemos tomar consciência deles e exercitá-los com maior precisão. Em *Trânsito Livre*, verticalizar a leitura de uma pergunta significa buscar um esgotamento das possibilidades de aprofundamento e desdobramento dela (tanto isoladamente, como em relação às outras perguntas). Horizontalizar uma pergunta significa deixar que o sentido da pergunta se transforme ao longo do jogo, gerando certamente novas perguntas ou desdobramentos daquela pergunta “matriz”. As duas coisas são igualmente importantes e criativas, cabe ao improvisador ter o discernimento para dosar quando detalhar ou avançar na pergunta, de acordo com a potência das propostas que vão surgindo no jogo. Estas opções em relação

à leitura das perguntas, reverberam na estrutura dramaturgica que se reconfigura a cada sessão, reverberam no fluxo improvisacional como um todo.

### 2.5.7 - Repetição e/ ou repetição da temática

Este recurso se difere do *Campo de Conexão* ao propor uma repetição de ações cênicas em outro momento que aquele da criação. Ou seja, movimentos, palavras, imagens, sons, canções e ações são recriadas de forma não simultânea como no caso do *Campo de Conexão*. A repetição pode acontecer de duas formas: como retomada e *repetição* ou como *repetição da temática*.

No primeiro caso, repete-se a ação, a imagem, a palavra, na intenção de “reproduzir” (no sentido de recriar). A potente *bóia* da **repetição é recorrente em exercícios improvisacionais, pois através dela é possível configurar códigos e estruturas que, por sua vez, podem desenhar narrativas e dramaturgias** (do movimento, de ações, da palavra, do espaço etc.) A repetição não é um recurso para preencher um palco vazio, ou seja, quando o improvisador não sabe o que fazer, ele repete. Ao contrário, **a repetição é uma bóia criativa responsável por fazer criar memórias no espectador, e memória cria estruturas, faz gerar dramaturgias**, e pode levar ao desdobramento de uma proposição. Neste segundo caso, trata-se de uma *repetição da temática*, que passa por uma transformação: não se trata somente de fazer igual, “repetir de novo”, trata-se também de *atualizar* a repetição. Isso indica que a repetição acontece também na diferença, ou seja, o improvisador pode redimensionar aquela imagem, texto, canção ou movimento que escolheu para a repetição. Por exemplo, suponhamos que no início da segunda etapa (*desenvolvimento das proposições*), dois improvisadores tenham estabelecido uma “dança de um casal apaixonado”. No momento da *repetição da temática*, outros dois improvisadores (ou os mesmos) podem (re)estabelecer este diálogo como uma dança/ discussão do casal. Ou então se um improvisador cria um texto no qual fala, por exemplo, sobre seus medos, na *repetição da temática* outro improvisador diz novamente este texto falando, agora, sobre os medos de seu pai.

Estamos então falando de dois tipos de repetição: aquela que implica em realizar uma mesma ação ou texto, a qual estamos chamando de *repetição*, e aquela na qual há uma retomada da temática, transformando ações e textos, resignificando-os: *repetição da temática*. Porém, em ambos os casos, a repetição acontece de maneira atualizada, mesmo que não haja uma mudança aparente, como no primeiro caso. Repetição não significa fazer de novo. Aliás, está mais do que discutido e sabido, que não é possível “fazer igual de novo”. A idéia de retomada da ação, do movimento, da cena, da fala, já foi por vezes colocada em xeque e desconstruída. Repetição só deve gerar diferença, e fazer “de novo” não significa “mais uma vez”, mas sim “fazer novo – novidade”. Repetir é sim fazer de novo, mas o novo não é igual. Fazer *de novo* é sinônimo de mudar, renovar, ir ao encontro do novo: **repetição para a criação** e não para a retomada. **Repetir é presentificar no aqui agora**. Isso não significa dizer que o improvisador não poderá nunca repetir determinado movimento. Macroperceptivelmente (aquilo que é inscrito no espaço tempo) pode se repetir, mas a microestrutura que compõe o todo do movimento já não é mais o mesmo “lugar”, não são gavetas de repertório que o improvisador vai usar de novo. O novo não é garantia de criação; mas paradoxalmente a repetição pode ser<sup>55</sup>.

O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação. [...] No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço [...] experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens, todo o aparelho da repetição como “potência terrível” (DELEUZE, 1988, p. 19).

Pina Bausch é sempre um ótimo exemplo para pensarmos sobre diferença pela repetição, e o modo como a coreógrafa compreende este procedimento, leva-nos a considerar o recurso da *repetição* como repetição mesmo (literalmente) do movimento, ação ou palavra, sem deixar de inevitavelmente ser recriação: *repetição atualizada*. Por exemplo, um improvisador propõe a ação de sentar na cadeira e cair, e mais adiante outro improvisador entra e repete exatamente esta mesma ação, gerando o que chamamos na

---

<sup>55</sup> Ver item “memória” no capítulo 3.

ZI de **ação-tema**. Igualmente a repetição pode gerar **frases-tema** ou **gestos-tema**, que são textos curtos e gestos objetivos e claros, passíveis de serem apropriados e repetidos por outros improvisadores ao longo do espetáculo, configurando uma rede dramatúrgica não pela lógica do sentido, mas da sensação. **Este recurso acaba reforçando a idéia da Zona do Improviso estabelecer-se como um único fluxo contínuo improvisacional, pois o espectador começa a reconhecer ações, textos e padrões de movimento como se tivessem sido escolhidos e pensados para aquele espetáculo.** A repetição ajuda a criar um território (re)conhecido.

### 2.5.8 - Depoimento

Trata-se de um texto dito diretamente para o público em forma de “confissão”, “relato” ou narração. Acabamos por assumir os depoimentos como forma de construir narrativas ao longo do jogo. Foi um recurso que se fez naturalmente nas improvisações, e que foi estimulado principalmente por um dos improvisadores, Chico Lima, que recorria com freqüência a este recurso, contaminando também os outros improvisadores (que tanto começaram a se apoiar nos depoimentos criados por ele, quanto passaram a criar depoimentos próprios). Um interlocutor direto ou um narrador costuma provocar aproximações e identificações diretas com o espectador, e este lugar de “conversa” entre as partes interessa muito à *Zona do Improviso* como linguagem cênica. O recurso do *depoimento* não precisa necessariamente configurar um improvisador parado, em pé, diante do público, como um narrador “de canto”, ele pode acontecer em diversos espaços, estando o improvisador inclusive na *fronteira*, ou em meio a uma ação com outros improvisadores. O que caracteriza o depoimento não são estas questões, mas sim o fato de estabelecer um interlocutor direto e trazer consigo um teor narrativo.



Foto 37: Depoimentos.

### 2.5.9 - Concomitância de acontecimentos

Duas ou mais proposições (situações, depoimentos, danças) que não tenham relação direta uma com a outra, ou que independam da outra para acontecer, podem dar-se simultaneamente no espaço cênico. Mas não é somente isso, esta *bóia* ganha sua verdadeira potência, quando aliada à organização<sup>56</sup> espacial, a escolhas conscientes de diálogos e criação de espaços. Durante muito tempo este recurso provocou um caos espacial no jogo, mas com a prática, paradoxalmente ganhou status de “organizador” do espaço, pois permitiu que os improvisadores descentralizassem as cenas e relativizassem os acontecimentos (tanto na forma quanto no conteúdo). Isso significa que o fato de “dividir” o espaço com outra proposição acaba tirando o centro, literalmente, das proposições, o que faz descentralizar também a responsabilidade dos improvisadores. **Descentralizar a responsabilidade não é diminuí-la, e sim compartilhá-la**, e neste sentido, descentralizar faz aumentar a responsabilidade, pois as decisões têm que ser coletivas e ainda mais atentas, precisas e generosas.

A *concomitância de acontecimentos* leva o improvisador a considerar as imagens com **valor relativo e não total**, ou seja, **imagens que compõem em justaposição ou em contrastes, criando**, a partir da relação com o tempo e suas durações no espaço, **possibilidades de narrativas e dramaturgias**. A *concomitância de acontecimentos* em *Trânsito Livre*, é ao mesmo tempo uma *bóia* e um risco de naufrágio, um recurso tão

---

<sup>56</sup> Não no sentido de ordem, mas de redimensionamento dos possíveis espaços que um espaço vazio oferece.

arriscado quanto potente, e que deve ser permanentemente praticado pelos improvisadores.



Fotos 38 e 39: Concomitância de acontecimentos.

### 2.5.10 - Combinações na *fronteira*

Em *Trânsito Livre* estabelecemos um corredor para a *fronteira*, que é delimitado por uma rotunda branca atrás e uma rotunda preta na frente. Nesta rotunda preta existem sete “casas”, uma para cada improvisador onde eles ficam sentados em suas cadeiras como mostram as fotos abaixo.



Fotos 40 e 41: Fronteira.

Na *fronteira* os improvisadores podem conversar entre si, e até mesmo combinar rapidamente eventuais ações, lembrando que tudo o que acontece ali é visível para o público.

### 2.5.11 - Implodir a cena

Para sair do jogo e voltar para a *fronteira* da *ZI*, o improvisador pode tanto finalizar o que estiver propondo colocando um “ponto final”, como pode “abandonar”, “diluir” sua proposta no jogo permitindo que seja recriada ou atualizada por outro(s) improvisador(es). Mas quando a proposta fica esvaziada ou não funciona, a saída do improvisador pode acabar denunciando o fracasso da proposta, e nestes casos recorreremos ao recurso que batizamos como *implodir a cena*, que consiste em justamente fazer o oposto de sair: ao invés do improvisador sair, os outros entram. Quando o coletivo “invade” a cena transformando totalmente aquela proposta, faz com que a cena anterior desapareça, provocando esse efeito de “implosão”. Em criação, o improvisador não pode desistir de uma proposta (não dá para voltar atrás), mas ele pode sim transformá-la, e para isso pode precisar dos outros improvisadores. *Implodir a cena* significa somar (“sim e”), e não negar (“não mas”), significa comprar a proposição do outro e transformá-la com prontidão criativa. ***Implodir a cena é menos um recurso de “solução” para uma proposta esvaziada, e mais um desejo e impulso em transformá-la e potencializá-la justamente para que não se esvazie.*** Mais uma vez a escuta e conexão dos improvisadores é convocada, principalmente dos que se encontram na *fronteira*. **Na *ZI*, quando um improvisador entra no jogo, “leva”, fatalmente, todos os outros consigo.**



Fotos 42 e 43: Implodir a cena.

### 2.5.12 - Iluminação - O oitavo jogador.

A iluminação foi concebida buscando dar conta de determinados espaços frequentemente criados pelos improvisadores, mas também visando a quebra e criação de outros espaços. Apesar de nenhuma marcação ser previamente estabelecida, os improvisadores conhecem bem o desenho da luz, aumentando suas chances de diálogo com ela. A iluminação joga como um oitavo improvisador<sup>57</sup>, influenciando a improvisação, especialmente no que diz respeito à **dramaturgia do espaço**. Não há uma relação hierarquizada entre iluminador e improvisadores, o que ocorre é que ambos jogam, relacionam-se e compõem juntos, por isso digo que o iluminador é um oitavo jogador em *Trânsito Livre*. E também por isso, faço questão que ele acompanhe os ensaios, não para ensaiar a luz, mas para compreender os mecanismos espaciais possíveis e prováveis do jogo. Por vezes, solicito que o iluminador entre efetivamente no jogo e experimente a dinâmica da *Zona do Improviso* de dentro, para que ele possa, jogando, entender a luz, assim como eu, por muitas vezes, o fiz para entender a direção.

---

<sup>57</sup> As iluminadoras improvisadoras de *Trânsito Livre*, Pâmella Villanova e Ana Maria Krein, são respectivamente atriz e bailarina formadas pela Unicamp.



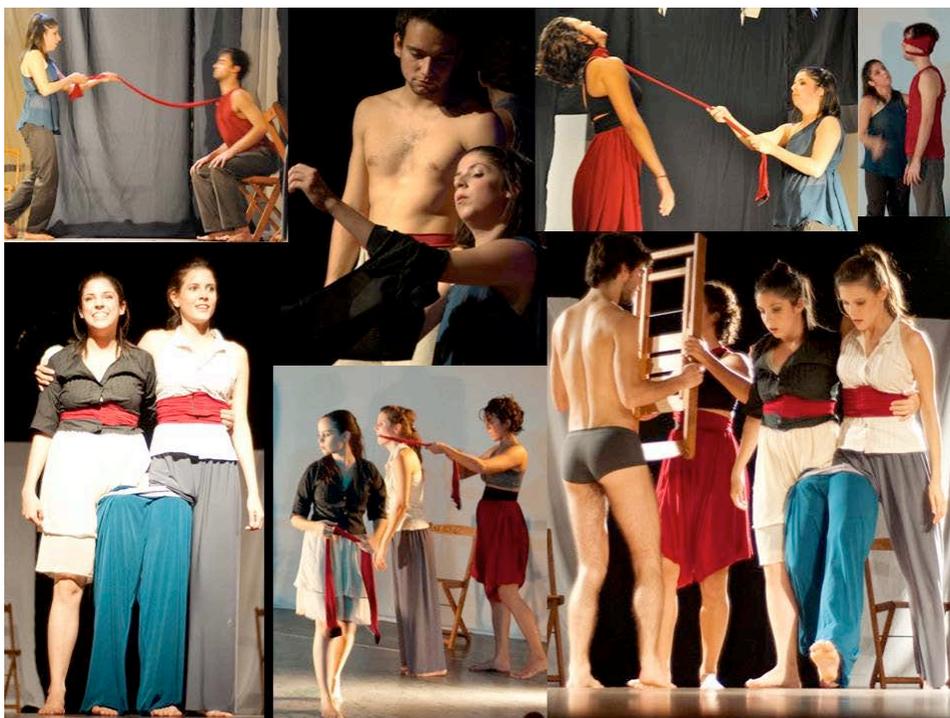
Foto 44: A iluminadora Pâmella Villanova jogando em *Trânsito Livre*.

Há também dois refletores de chão, que podem ser manipulados pelos improvisadores ao longo do espetáculo.

### 2.5.13 - Figurinos

*“Em uma coisa existem muitas coisas” (B. Brecht)*

Como não há gênero, tempo, espaço, ou qualquer outro aspecto que possa territorializar os figurinos, o natural acaba sendo pensar em um figurino neutro, que possa ser várias coisas. Mas, além disso, optamos por vestir cada improvisador de maneira singular e confortável, desde as cores até os modelos. Procuramos, mesmo mantendo uma unidade, deixar prevalecer a singularidade e diferença de cada improvisador (que é a única “coisa” que se sabe de antemão que acontecerá no jogo). Agregamos a estas roupas algumas faixas móveis, que podem assumir diferentes formas no corpo e também fora dele. Essas faixas, assim como as cadeiras, são a nossa “coisa” na qual existem “muitas coisas”, e que são utilizadas pelos improvisadores como recurso de criação como mostram as fotos abaixo.



Fotos 45: Figurinos.



Fotos 46 e 47: Figurinos.

## 2.5.14 - Cenário

Como não se sabe de antemão a necessidade de cada improvisação, optei por trabalhar com o palco vazio disponibilizando apenas uma cadeira para cada improvisador.

Em *Trânsito Livre*, o cenário delimita o espaço da *Fronteira* da *Zona do Improviso*. Este delimita é feito por duas rotundas, uma branca e uma preta, que configuram um “corredor fronteira”, como vemos nas fotos a seguir.



Fotos 48: Cenário.

Foto 49: Delimitação frontal da Fronteira sendo suspensa para a exibição do vídeo final.

No teatro de improvisação onde quase nenhum material de cena ou cenário são usados, o ator aprende que a realidade do palco deve ter *espaço, textura, profundidade e substância* – isto é, realidade física. É a criação desta realidade a partir do nada, por assim dizer, que torna possível dar o primeiro passo, em direção àquilo que está mais além (SPOLIN, 1979, p. 15).

Em *Trânsito Livre* as cadeiras são exploradas como recurso para criação de espaços como mostra a foto abaixo.



Foto 50: Cenário – Cadeiras.

Estas *bóias* foram assim segmentadas por uma **questão pedagógica do jogo que diz respeito apenas aos improvisadores**, mas elas **se interseccionam e desaparecem** no jogo fazendo com que a improvisação toda se estabeleça como um único fluxo contínuo improvisacional e não como uma sequência de *bóias* a serem utilizadas e as quais se deva reconhecer separadamente. O espectador pode até reconhecer os procedimentos do improvisador e seus recursos de jogo, mas isso não pode ser maior do que o todo que vai afetá-lo. Ao passo que os improvisadores se apóiam nestas *bóias*, acabam configurando um contorno estético do espetáculo, que, mesmo improvisado passa a ter traços e tendências recorrentes. Além disso, as *bóias* acabam sendo um facilitador para que o improvisador desenvolva um olhar de fora da cena, ampliando sua percepção sobre a estrutura da encenação que se configura a cada jogo.

Sistematizar estes *recursos-bóias* foi também uma forma de dirigir *Trânsito Livre*. Aliás, dirigir os improvisadores era possível, mas por vezes duvidei que fosse possível dirigir a cena. Como seria possível dar qualquer indicação se a cena mudava a cada vez? Minha autonomia acabava no exato momento em que o jogo começava, e ao final do espetáculo, já era tarde demais para fazer qualquer observação sobre a cena. Ela já teria sido apresentada, o público já teria deixado o teatro e não adiantaria mais, aquela cena

jamais se repetiria. As direções são subjetivas e variáveis, e por um bom tempo do processo tive a certeza de que dirigir *Trânsito Livre* seria dirigir “apenas” os improvisadores que o compunham. Mas não é isso. Dirigir a improvisação também é possível, não somente no sentido das escolhas estéticas e poéticas que compõem o trabalho, nem tão pouco na direção de **uma cena** em si, mas sim dos **fluxos possíveis de cenas**. **É possível dirigir um espetáculo improvisado no plural**: dirige-se os espaços, os sons, os encontros, as dinâmicas, os fluxos de cenas. **Dirige-se o microvisível da improvisação. Dirigi-se as escutas e sutilezas.**

## **2.6 – Considerações finais sobre a Zona do Improviso em Trânsito Livre.**

A ZI como linguagem cênica é um espaço que aglutina as etapas da experimentação - criação, ensaio e apresentação - em um único território no qual **o improvisador é a própria linguagem**. Nesta condição delimita-se **um território que tem como processo de criação o próprio improvisador**, trata-se de um espaço desterritorializado<sup>58</sup>, **um espaço com/ em potência para ser subjetivado e recriado**. A improvisação como linguagem espetacular pode ser considerada uma *linha de fuga* nas artes cênicas; pois, sem fugir, ou seja, sem deixar de ser teatro ou dança, ela consegue *estourar o cano* (Deleuze e Guattari, 1996) e transbordar dentro da própria estrutura do teatro e da dança, propondo um outro modo de fazer. Porém, o outro pólo do paradoxo se forma imediatamente; pois **o espetáculo improvisado pode igualmente assumir a condição de uma linha dura e cristalizada**. Assim como, também aquele trabalho minuciosamente ensaiado e estruturado, estudado e verificado em termos de codificação e repetição do movimento, poderá certamente ser uma *linha de fuga*, como muitos o são, a exemplo do inquestionável “Café Miller” de Pina Bausch, aliás, como não dizê-la uma *artista linha de fuga* em si.

O poeta, escritor, ator, pintor, escultor e músico britânico Jeff Nuttall diz que

A arte da performance é perpetuamente reestimulada por artistas que têm de seu trabalho uma definição híbrida, deixando, sem pudor, que suas idéias derivem na direção do teatro, de um lado; por outro, no da escultura, considerando **mais a vitalidade e o impacto do espetáculo do que a correção da definição teórica daquilo que estão fazendo**. A performance art, a bem dizer, não quer significar nada (NUTTAL Apud Pavis, 1999, p. 284. Grifo meu).

Tais idéias sobre a performance encontram eco no que acredito ser o rumo da improvisação como linguagem em meio ao turbilhonamento de manifestações e segmentos artístico/ culturais que povoam e regem as artes cênicas na

---

<sup>58</sup> No sentido de um território que se diferencia permanentemente.

contemporaneidade. Acredito na simples (e, portanto complexa), tarefa de não querer significar nada, e assim, pela vida, pela *alegria*<sup>59</sup>, pelo prazer da arte<sup>60</sup> acabar potencializando e transformando um determinado tempo e espaço, promovendo o acontecimento teatral **entre** improvisadores e espectadores. Pois “o teatro não é absolutamente um lugar onde vemos um espetáculo, mas um lugar onde **passamos** junto” (Novarina, 2003, p. 46. Grifo meu). Ainda sobre este assunto, Novarina acrescenta que

Um espetáculo não é um livro, um quadro, um discurso, mas uma **duração**, uma dura prova para os sentidos: isso quer dizer que dura, cansa, que todo esse barulho é duro para nossos corpos. Tem que sair de lá exaustos, tomados por uma gargalhada inextinguível e maravilhosa. (NOVARINA, 2005, p. 15. Grifo meu).

*Trânsito Livre* visa à cena, poética e esteticamente em um contexto de hibridizações, inter e transdisciplinaridades. **A linguagem do espetáculo é a improvisação**. Pouquíssimo me interessa definir se é um trabalho de teatro, dança, ou performance. Não dá para saber o que será, somente que será improvisado. Nem teatro-dança, nem dança-teatro, mas “espetáculo jogo”. A improvisação não é um atributo somente da arte, e menos ainda das artes cênicas, **é um atributo da vida**, e como tal não precisa receber reclassificações. Assim não me interessa categorizar, e sim que cada sessão da *ZI* enquanto linguagem cênica, como no caso de *Trânsito Livre*, seja uma atualização que “comporte” uma organização momentânea das potências *virtualizadas* naquele instante, no caos criativo dos improvisadores e espectadores.

**A improvisação tem a ver com uma visão sobre a vida, ser improvisador é um modo de vida**. A escuta, a aceitação de propostas, as relações atentas de jogo, o avanço e o detalhamento são atributos aplicáveis em diversas instâncias da própria existência humana. O improvisador colombiano Gustavo Miranda Ángel, integrante do grupo *Acción Impro*, dá o seguinte depoimento neste sentido:

---

<sup>59</sup> No sentido espinosiano.

<sup>60</sup> Sobre este assunto ler TOUCHARD, 1978.

E eis que muitas vezes me ponho a pensar que a vida é igual a uma improvisação, está cheia de surpresas, peripécias e riscos. Sabemos como começamos e onde estamos, pretendemos saber aonde vamos, mas realmente não conhecemos o final. Em certas ocasiões, sinto que tenho tempo para preparar um pouco a minha estória, mas na maioria das vezes acredito que é melhor deixar me levar pelas propostas que surgem a cada segundo e propor novos conflitos que a tornem mais interessante e divertida.<sup>61</sup>

Por fim, quero compartilhar um poema de Brecht (2000, p. 85-88) que parece dizer o modo como vejo alguns propósitos desta experiência da *Zona do Improviso* como linguagem, e para o qual recorri tantas vezes quanto cheguei a duvidar desta arriscada experimentação.

#### *SOBRE A MANEIRA DE CONSTRUIR OBRAS DURADOURAS*

1

*“Quanto tempo*

*Duram as obras? Tanto quanto*

*Ainda não estão completas.*

*Pois enquanto exigem trabalho*

*Não entram em decadência.*

*[...]*

*As duradouras estão sempre para ruir*

*As planejadas com grandeza*

*São incompletas.*

*Ainda imperfeitas*

*Como o muro que espera pela hera*

*[...]*

*Assim deve ser construída*

*A obra para durar. [...]*

---

<sup>61</sup> Disponível em: <http://improvisandoblog.wordpress.com/2010/01/31/gustavo-miranda-angel-a-visao-lucida-da-improvisacao-teatral>

2

*Assim também os jogos que inventamos  
São incompletos, esperamos;  
E os objetos que servem para jogar  
O que são eles sem as marcas de muitos dedos.  
E também as palavras cujo sentido  
Muitas vezes mudou  
Com os que as usaram.*

3

*Nunca ir adiante sem primeiro voltar para checar a direção!  
Os que perguntam são aqueles  
A quem darás resposta, mas  
Os que te ouvirão são aqueles  
Que farão as perguntas.*

*Quem falará?  
O que ainda não falou.  
Quem entrará?  
O que ainda não entrou.  
Aqueles cuja posição parece insignificante  
Quando se olha para eles  
Estes são  
os poderosos de amanhã.*

[...]

*Quem dará duração às obras?  
Os que viverão no tempo delas.  
Quem escolher como construtores?  
Os ainda não-nascidos.*

## 2.7 – Outras considerações sobre a improvisação.

No primeiro capítulo, apresentei algumas considerações sobre o jogo e sobre improvisar, elegendo questões bem abrangentes. Depois de experimentar estas questões na *Zona do Improviso*, redimensionei, neste contexto específico, algumas considerações sobre a improvisação, dedicando-me agora a escrever **para o improvisador**. Portanto, compartilho a seguir, com o improvisador, outras considerações sobre a improvisação.

### 2.7.1 – Sobre “fazer alguma coisa” (ou sobre “criar o buraco”).

Em sua “Carta aos Atores”, Novarina (2002) fala sobre a necessidade de fazer da cena um “buraco vazio”: um *espaço-potência* (Miranda, 2008, *passim*) que não pretende nada, a não ser estar ali, em possibilidade, em condição de vir a ser. **Criar o buraco não para preenchê-lo, mas para estar nele e estando, ser buraco**. Este vazio se refere tanto ao improvisador que, como dissemos, **não irá interpretar ou representar** coisa alguma, quanto à cena que também **não irá comunicar ou traduzir** qualquer coisa. Novarina (2005, p. 22) fala que atores e atrizes são seres “fortemente vaginados”, que não irão “apontar” nada, que não atuarão com seu “troço teso”, mas aqueles que “vaginando”, criarão o buraco, pois, aquele que está em cena não é um ser da intenção ou da representação, “não se trata de representar mas de **se gastar. É preciso atores de intensidade, não de intenção.**” (Novarina, 2005, p. 17. grifo meu). O improvisador não vai preencher nada, ao contrário vai **inventar e ser** o vazio no qual todo o jogo se fará.

Estamos sempre querendo fazer algo, ficar parados nos dá a sensação de perda de tempo, e em cena, se não fazemos algo parecemos pouco criativos ou ativos. Mas por que isso acontece? Não há como sustentarmo-nos neste mundo contemporâneo, se não estivermos constantemente **fazendo**. Há uma necessidade apetrechada ao sujeito que é justamente a de fazer alguma coisa.

Porque a vida, senhores, dá muito que fazer. E assim o homem faz sua comida, faz seu ofício, faz negócios, faz ciência, faz paciência, isto é, espera, que é “fazer tempo”, faz... que faz e se faz... ilusões. **A vida é um**

**onímido fazer.** [...] Por isso, senhores, a vida – o Homem – se esforçou sempre em **acrescentar a todos os fazeres impostos pela realidade o mais estranho e surpreendente fazer**, um fazer, uma ocupação que consiste precisamente em **deixar de fazer** tudo o mais que fazemos seriamente. **Este fazer, esta ocupação que nos liberta das demais é... jogar**” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 53 e 55. Grifos meu).

Falamos que jogar é um atributo da vida, e que a humanidade e a natureza, já estabelecem em si e permanentemente, um contexto de jogo, sendo a própria vida, um jogo. O improvisador irá jogar, mas jogar não é sinônimo de se preocupar em fazer cena e sim de ocupar-se da cena, se ele se pré-ocupa, não pode estar presente no aqui agora, e não estará, provavelmente, em estado de afetar e ser afetado. Não há como estar “esburacado” se estiver no futuro ou no passado, pré ou pós, só é possível ocupar-se **do e no** presente. No presente que é presença, presentificação: estar ali presente. E a presença não é “além” ou “fora”, ela é um estar presente no presente, com a concentração que não é para um dentro, mas que é em **abrir-se para conexão** consigo, com o outro, com o espaço, com o público.

**Ser ator** não é gostar de aparecer, **é gostar muito de desaparecer** [...] **ter uma clara inclinação para ser nada** [...] o verdadeiro ator que atua aspira ao nada com tanta violência quanto não estar ali. [...] **ele só entra para ter uma saída.** O ator sensato é o que se assassina a si próprio antes de entrar, um que não entra em cena sem ter andado sobre seu corpo, que ele considera um cachorro morto. No qual ele não presta mais atenção que num cadáver que fica. Todo bom ator que entra deve ter andado por cima disso. Somente então ele pode falar. Como verdadeiro despossuído. Como um que não tem nada. **Não um que sabe.** Um desnudado. Que só sabe mesmo o que seu corpo aprendeu e nada mais. Um bicho bem aniquilado. [...] ele sabe que **a cena é um buraco alegremente. Você fará alegremente a sua entrada em silêncio num mundo sem música** (NOVARINA, 2005, p. 30-31. Grifos meus).

“Entrar saindo” é também estar ali sem querer mostrar tudo aquilo que você sabe fazer, sem virtuosismo: **improvisar pelo espetáculo e não por você. É se abrir no vazio sem querer preenchê-lo.** O improvisador não tem que preencher cena nenhuma, ele tem que jogar para criar o buraco *alegre* e potente que é (ou será) a cena sem “perder o objetivo na pressa da partida” (B. Brecht), ou seja, sem “esquecer de improvisar” na pressa de fazer a improvisação. “Cumprir” o espetáculo é preciso, mas isso não significa fazer alguma coisa o tempo todo. Até porque o improvisador não está jogando sozinho, há um coletivo de proposições e ações que não precisam partir de todas as singularidades ao mesmo tempo e o tempo todo.

[...] **O ator que entra sabe muito bem que há sempre algo melhor pra se fazer do que fazer alguma coisa.** Ele sabe que não vai cometer nada, nem exprimir, nem agir, nem executar. **Sem partitura, sem percurso obrigatório [...] o ator só comete desação. Não há nada para ser representado. O bom ator sabe muito bem que apenas a sua ausência é espetacular.** O ator está pronunciando desaparecimento atrás de desaparecimento. [...] O ator que progride quer dizer que sabe recuar de verdade (...) **pratica o vazio cada vez mais.** Louis de Funès declarava no final de sua vida: “pratiquei o vazio durante minha vida toda, diante de todos.” Ele queria abrir uma Escola Nacional do Vazio. Onde se aprendesse simplesmente a **entrar saindo** (Novarina, 2005, p. 37, 45, 47. Grifos meus).

Quando Novarina sugere ao atuator que ele “faça coisa alguma”, não está dizendo para o improvisador não agir, ele está, contrariamente, **definindo como ação, o estado de disponibilidade para os encontros e afetos.** Ao invés de “fazer alguma coisa”, “**não fazer nada**” é **estar em condição de afetar-se, que já é muita coisa.** Porém, o improvisador deve tomar cuidado com esta condição do afetamento. É muito simples se enganar, julgando estar passando por este processo, e de repente qualquer coisa que acontece é um afetamento. Apesar de tênue, existe uma diferença enorme entre realmente afetar e ser afetado, e **simular processos de afetamento.** Assim também, a abertura para a possibilidade do afetamento, corre o risco de estar “sob controle”, como se fosse possível escolher aquilo que irá e o que não irá te afetar em criação. Em relação ao

“buraco alegremente” como Novarina se refere à cena, podemos ler este “alegremente” à luz de Espinosa, e compreender não só a cena, mas o improvisador como um buraco (espaço de possibilidades, território desterritorializado, “vazio”, **esburacado**) alegre (afetado por paixões potencializadoras de sua força de ação).

Muitas vezes, na pressa ou ansiedade em “fazer a improvisação”, os **improvisadores “fazem movimento”, “fazem textos”, “fazem canções”, “fazem personagens” e perdem a chance de compor imagens, silêncios, pausas e estados, operando suspensões, deslocamentos e afetamentos.** A *Zona do Improviso* busca promover para o improvisador este espaço de afetamentos e atravessamentos, um espaço no qual ele possa “simplesmente” **estar**, permitindo que as ações do coletivo e o próprio estímulo dado para o jogo o atravessem e o provoquem a agir. “Ter idéias” passa a ser sinônimo de deixar reverberar um fluxo criativo contínuo que transita livremente entre singularidades e coletivos, conectando todas as propostas em um único jogo. Fazer “coisa alguma”, não significa entrar e esperar, mas entrar esburacado, **ativo e passivo, agente e reagente.** O improvisador *esburaca-se* também **com** e para o público, e percebendo-o em suas ações e microreações, joga também com elas. Nem sempre o público reage escancaradamente, por isso o *improvisador esburacado* pode, e deve, percebê-lo em suas microreações e sutilezas. **Não é o improvisador que faz a improvisação e sim a improvisação que se faz no improvisador.**

Igualmente podemos pensar no buraco como o *vazio* do espaço em si. Existem momentos nos quais nada precisa acontecer. Ou melhor, momentos em que o vazio pode acontecer, mas **não o vazio como nada**, e sim **o vazio como buraco de potência**, buraco de onde alguém sairá, ou onde alguém entrará/ estará. Novamente não para preencher, mas para **estar** e afetar e ser afetado. Então qual a diferença entre o palco “limpo” ser vazio ou ser nada? Como reconhecer o buraco? A diferença está na atitude dos improvisadores. O palco pode estar vazio por falta “idéias”, mas também pode ter sido deixado vazio, caso seja esta a proposta dos improvisadores; a suspensão, o silêncio, a pausa, o vazio. É a diferença entre a agitação de não ter “ninguém em cena”, do “nada estar acontecendo” e de provocar este espaço, um silêncio que é criado e criativo.

## **2.7.2 – Escutar presenças (escuta e aceitação)**

*“Sempre vejo anunciados cursos de oratória. Nunca vi anunciado curso de escutatória. Todo mundo quer aprender a falar. Ninguém quer aprender a ouvir. Pensei em oferecer um curso de escutatória. Mas acho que ninguém vai se matricular” (Rubem Alves).*

Escuta e aceitação são princípios básicos da improvisação em qualquer contexto. E são princípios muito objetivos e concretos, que devem ser praticados. As noções de agilidade e velocidade atreladas à improvisação não podem ser confundidas com uma ausência da escuta. O improvisador deve ser ágil, porém com escuta, **a escuta não tem a ver com o tempo e sim com a sensibilidade sutil em perceber e afetar-se**. Escutar é estar em cena livre de propostas, sem ter que “mostrar” alguma coisa, sem a “vontade” de acertar, mas em estado de percepção e atenção. **Escutar é colocar-se em condição de afetar e ser afetado**. Escutar é abrir seus canais perceptivos, **é tornar-se sensível e poroso ao outro**. Se o improvisador se coloca nesta condição, e está disposto a aceitar aquilo que escuta e percebe (pois a escuta não é só auditiva, é perceptiva e sensorial), ele se abre para uma zona de possibilidades sem fim. A escuta propõe um relacionamento intenso do grupo, no qual diferenças e similaridades são aceitas, fazendo do próprio relacionamento entre os improvisadores um encontro “explosivo” de possibilidades de ações. As singularidades estão juntas em (e por) um mesmo jogo, não pode haver competição de nenhuma espécie. Importa o jogo e não quem jogou mais ou menos, melhor ou pior.

**Aceitar não significa topiar absolutamente tudo que o outro propõe**, mas dizer sim ao **jogo contido na proposta** do outro. Aceitar é também não bloquear uma proposta. A adaptação (em jogo) de uma proposta pode ser uma forma de aceitação. Isto significa apropriar-se criativamente da proposta do outro e “defendê-la” como se fosse sua. Não existe propriedade criativa sobre uma proposta, como se o improvisador que a gerou fosse o único responsável por dar continuidade a ela. É um trabalho em equipe fundamental. Da mesma forma não há “erro”<sup>62</sup> que seja só de um improvisador, a aceitação também vale

---

<sup>62</sup> A palavra “erro” está aqui empregada para designar uma proposição que não tenha encontrado espaço de vibração e reverberação na cena, nos outros improvisadores e no público. Nada tem a ver com um moralismo julgador, pois não se trata de julgar a proposição, mas de perceber sua potência de vibração e desdobramento no fluxo improvisacional instaurado naquele espaço tempo específico.

para estes casos, e todo o coletivo é responsável por “aceitar o erro” e redimensioná-lo em outra coisa.

Escuta e aceitação são sutilezas a serem sempre exercitadas no improvisador. A **prática** é o caminho permanente e sem fim para este exercício, mas a ele deve-se agregar também a **observação**. Costumo dizer para os improvisadores que não dá para fazer improvisação sem assistir improvisação. A observação é fundamental a todos os aspectos da improvisação, muitas vezes quando estamos dentro não conseguimos perceber determinados aspectos, que são, por sua vez, rapidamente reconhecíveis quando estamos fora.

Observei, ao longo de minha experiência no ensino e direção em improvisação, que há uma ansiedade por parte dos improvisadores de querer criar cenas, (especialmente no caso dos mais iniciantes), que tendem a entrar para o jogo com idéias mirabolantes na cabeça, tentando construir grandiosas cenas, elaboradas em suas mentes em poucos segundos e com efeito teatral brilhante (isso quando não planejam em casa o que farão no jogo!). Obviamente isto resulta em cenas pouco interessantes, com poucas possibilidades de desdobramento (até porque, qual seria o sentido de tornar previsível uma improvisação?) ou ainda em improvisações que se resumem a “piadas internas”, tornando-se exclusivamente motivo de diversão entre os participantes. Há uma simplicidade objetiva atrelada ao princípio básico de qualquer jogo de improvisação que é o da percepção e resposta<sup>63</sup>, que por sua vez depende em todas as instâncias de uma atividade vital à improvisação cênica: a **escuta**. Esta reação **não é uma resposta somente racional, mas também sinestésica**, isto significa que a resposta é dada por um impulso, mas que o improvisador pode ter **consciência**<sup>64</sup> e **fazer escolhas** em relação à **manifestação ou não deste impulso**: ela não está ligada a um imediatismo de estímulo e reflexo, não se trata de um jogo de ação e reação. **O exercício da escuta propõe libertar o improviso desta relação de ação e reação, causa e efeito, promovendo um espaço favorável ao fluxo improvisacional motivado pelo impulso**. Se há uma resposta, ela não é reação, e sim **ação pelo impulso**, e o impulso não é uma decisão puramente racional, e sim da

---

<sup>63</sup> Ou aquilo que Bogart e Landau (2005) chamam em seus *Viewpoints de resposta sinestésica*.

<sup>64</sup> Consciência aqui tem um sentido de testemunhar, e não de julgar. Ver item 3.3.4

corporeidade, envolvendo sinestesia, percepção, sensação, intuição e claro, também pensamento. **O impulso de resposta não é um ponto, e sim um fluxo em processo.**

Se há alguma coisa que o improvisador precisa **fazer** essa coisa é **escutar**. **Escutar as presenças do jogo**, os outros improvisadores e espectadores, as ações, mas também microações, os movimentos, mas também micromovimentos, os *atuais*, mas também *virtuais*. Trata-se de uma **escuta ativa**, que não espera passivamente o acontecimento para escutá-lo, mas que **busca escutar**, uma escuta que **não espera para ser afetada, mas que vai ao encontro do afetamento**. Através da escuta, o improvisador busca exercitar-se livre de idéias pré-concebidas para disponibilizar-se ao jogo espontâneo do improviso, ao acaso e as infinitas possibilidades e rumos que um jogo pode tomar. Para escutar é preciso silêncio dentro e fora, silêncio e pausa. Respiração.

Mas, de fato, em cena (e fora dela) não conseguimos sequer esperar o outro acabar de falar sem que já tenhamos um novo discurso elaborado. Às vezes uma proposta mal foi instaurada e logo já aparece outro improvisador propondo em cima, sem escuta. Isso não tem a ver com o tempo de reação ou o tempo de resposta ao jogo. A escuta pode ser tão sutil e apurada, a ponto de um improvisador jogar com a proposta do outro quase que no mesmo instante em que a primeira foi concebida. **Não se trata de velocidade de resposta, não se trata de tempo, mas de sutileza, percepção e escolhas.**

Em improvisação, quando eu “me volto” para mim, eu naturalmente me “volto” para o coletivo (sem me perder dentro dele). Estar conectado comigo mesmo pode ser um estado tão intenso que me faz conectar ao coletivo. A importância de uma conexão de escuta coletiva é tão grande que chega a ser um exercício de alteridade “ocupar-se” do outro. O paradoxal é que ao mesmo tempo em que não dá para prever qual a próxima ação do outro improvisador, ou saber qual a próxima palavra ou movimento que ele vai fazer, ainda assim é muito importante “saber” ou ainda, ter a sensibilidade de intuir e agir com isso. Isso não quer dizer que o improvisador deve tentar adivinhar o próximo passo do outro, mas acatá-lo como se já soubesse. Explico: nas artes cênicas, **trabalhamos muito a partir de *feedbacks***, ou seja, alimentamo-nos daquilo que aconteceu, apoiamo-nos na experiência passada para potencializar nosso fazer artístico. **Convido também os improvisadores, a agregarem ao seu ofício a prática dos *feedfowards***, ou seja, agir também considerando o que irá acontecer; alimentar-se daquilo que virá a seguir, que está

prestes a acontecer. O improvisador habita o *entre* estes dois acontecimentos, que é precisamente o presente, um **presente que não recusa o passado ou o futuro, mas que se alimenta deles**; presente que é transição entre estes dois lugares.

Quando trabalho a *Zona do Improviso* em oficinas, com pessoas que não se conhecem ou mesmo com um grupo conhecido entre si, mas ainda sem contato com o jogo, fica muito nítida a necessidade deste tempo, deste treinamento de jogar junto, que faz com que, no caso da Cia SeisAcessos, por exemplo, os improvisadores desenvolvam uma comunicação *atual* e *virtual* de conexão íntima e intensa. É aquilo que acontece quando convivemos muito com uma mesma pessoa ou um mesmo coletivo, é uma escuta apurada que se desenvolve e te permite intuir a ação ou reação do outro diante de determinada situação.

### 2.7.3 – Jogar é diferenciar-se (na cena e em si)

*“Não é a mais forte das espécies que sobrevive, nem a mais inteligente, mas as mais sensíveis às mudanças.” (Charles Darwin)*

#### **Na cena (Macroestrutura espetacular)**

A dimensão da macroestrutura do espetáculo é composta por aquilo que é revelado, compartilhado e inscrito no espaço tempo, ou seja, as imagens, os movimentos, ações, palavras, tudo o que acontece macrovisivelmente aos olhos do público. No caso de espetáculos improvisados **a diferenciação acontece pela própria linguagem improvisacional e na macroestrutura**: o espetáculo literalmente se difere a cada sessão, evidenciando o jogo do improviso. As construções espaciais, as imagens, os textos e movimentos, tudo se modificará na próxima sessão, e aquela criação jamais poderá ser vista por outro público. Portanto, um espetáculo inédito a cada sessão já pressupõe a diferenciação na cena. Mas dentro desta diferenciação, o improvisador deve também buscar diferenciar-se para evitar o risco de “variar sem variar”, ou seja, começar a **criar padrões coletivos e estruturantes que sempre se repetem**.

É claro que com o tempo e a prática, o improvisador se (re)conhece e (re)inventa seus procedimentos, e naturalmente vai adquirindo um certo modo de jogar, o que é

fundamental. Em nosso caso, por exemplo, da mesma forma que a *ZI* enquanto espaço de provocação do improvisador, quer promover a desestabilização, também quer promover este encontro de (re)conhecimento do improvisador consigo. No caso de um coletivo de improvisadores, é natural que com a prática o grupo vá estabelecendo “funções” e organizações, é comum, por exemplo, que o coletivo já espere determinada ação ou reação de cada improvisador, e isso pode agregar muito ao jogo coletivo e singular. Mas é importante que ao reconhecer aquilo que você sempre “faz”, você consiga investir nisso diferenciando-se. **Não é preciso fugir do seu modo de fazer, nem “do que” você faz, mas é fundamental que você se diferencie dentro destes modos operantes.** Por exemplo, um improvisador que sempre tende ao humor, pode variar dentro da própria comicidade e sem deixar de fazer rir, conseguir fazer rir com diferenças, com tendências diferenciadas. Isso tem a ver também com um processo de diferenciação microperceptível e que se dá na microestrutura espetacular como veremos mais adiante. Trata-se de **(re)conhecer-se para alargar-se** e não para permanecer aí. **Reconhecer-se não é o fim, e nem o ponto de partida, mas sim o processo em si.** (Re)conhecimento é sempre um processo dinâmico, pois ao passo que ele acontece, também está em transformação. A sensibilidade do improvisador está em saber “dosar” o quanto deve diferenciar-se na cena e o quanto (e em que momentos) deve investir naquilo que sempre “faz”, que acaba virando uma marca sua. Ter essa marca, esse “jeito de fazer”, é importante sim. Lembre-se: a *linha de fuga* precisa da *molaridade* para acontecer. Na *Zona do Improviso*, isso significa que o improvisador precisa de uma constância improvisacional (quase um modo operante mesmo) para poder improvisar *insights*. Em outras palavras, **estabelecer um procedimento improvisacional (*linhas molares*) pode ser sinônimo de promover um espaço fértil e criativo para surpreender-se em criação (*linha de fuga*).**

Outro aspecto para o qual o improvisador deve atentar-se no que diz respeito à diferenciação da e na cena, é o de insistir em uma improvisação quando ela na verdade já “passou”. Quando um improvisador encontra uma imagem, uma situação, um contexto que seja potente, paradoxalmente não deve permitir que ela se instaure como verdade descoberta. **Acomodar-se no fato de ter “achado” o improviso, impede o fluxo do jogo.** Tão importante quanto “achar” é deixar passar, transitar livremente e **diferenciar**. Fazer fluir o “achado” é ter a honestidade de deixar o jogo continuar acontecendo mesmo

dentro daquele momento “precioso”, mesmo que para isso ele venha a diluir-se em outra coisa. É ter o desapego criativo de deixar um “achado” acontecer sem ter a necessidade de **mostrá-lo** para o público, pois este último pode ser muito mais rápido e criativo do que o improvisador possa imaginar. Mas o contrário também acontece, em alguns casos o improvisador acaba abandonando cedo demais uma proposição. É um discernimento difícil, porém necessário ao improvisador. Há casos em que ele abandona a idéia antes que ela se esgote, gerando uma exploração superficial daquele tema, texto ou movimento, quando na verdade a potência artística de sua criação ainda vibra vivamente. Há que se desenvolver uma percepção sutil que é da cena, mas também dos outros improvisadores e dos espectadores, uma escuta pessoal (e coletiva) muito sutil para saber quando é a hora de aprofundar ou parar. E não há fórmula nem garantia... “somente” a prática.

#### **Em si - O improvisador enquanto potência de diferenciação (microestrutura)**

*"Para os que entram no mesmo rio, outras e outras são as águas que correm por eles".  
(Peter Handke)*

Mas além desta diferenciação na cena, implícita na improvisação como linguagem, existe um *diferenciar-se em criação* que é ainda mais sutil e que quando não acontece começa a produzir no improvisador um efeito de “improvisar sem mudar nada”, como se mesmo produzindo uma ação cênica diferente a cada sessão, ele desse a impressão de estar fazendo sempre a mesma coisa. É natural que o improvisador tenha “tendências” criativas, mas é preciso variar e diferenciar-se para surpreender não ao espectador, mas aos outros improvisadores e **a si próprio**; para verdadeiramente **jogar ao invés de representar o jogo**. Trata-se de diferenciar um “padrão criativo”. Esta diferenciação ocorre em uma dimensão microperceptível da cena: a dimensão microestruturante, que junto com a macroestruturante compõe a realidade **única** do espetáculo. Esta dimensão estruturante é invisível, sutil ou microperceptível e é composta por aspectos que não se reduzem somente à visão ou audição, nem mesmo à percepção puramente, e que também precisam diferenciar-se para manter vivo o trabalho, seja ele ensaiado ou improvisado. No primeiro caso, embora as ações, movimentos coreografados e palavras tenham a tendência a se repetir na macroestrutura, existem forças *virtuais* incorpóreas que geram e

recriam estas ações, e que não se repetem, diferenciando-se a cada sessão e assim mantendo o trabalho vivo. Embora um dançarino possa, por exemplo, repetir exatamente as mesmas marcas e movimentos a cada sessão, há dentro desta estrutura pré concebida e minuciosamente ensaiada, um espaço de fissura, no qual há um trânsito livre (e necessário) para o improvisado, e é justamente aí que espetáculo e dançarino conjugam-se, afetam-se, renovam-se e “vivem”. Trata-se de pequenas percepções, afetos, silêncios, espaços, buracos, **respiros**, sem os quais o espetáculo está segundo Peter Brook (2002), fadado a morrer a partir do momento em que fica “pronto”. É neste lugar do improvisado microperceptível que reside o fluxo de vida e a consequente sobrevivência do espetáculo. Estas invisibilidades que a microestrutura faz transitar, podem afetar sim a macroestrutura do espetáculo, porém, aparentemente sem modificá-la. Este espaço faz *esburacar e respirar* uma estrutura rígida, permitindo ao ator reinventar (diferenciar) e não repetir (executar). Na microestrutura vibram os *afetos e perceptos* do improvisador, que o fazem capaz de tornar visível o invisível. O ator que improvisa na microestrutura não deixa de cumprir com precisão suas marcas, ações, falas, pausas, e tudo o mais que determina a dimensão macroestruturante, ao contrário, agrega ainda mais vida e dinâmica ao espetáculo, evitando que *endureça*. Neste território do espetáculo cênico, o qual estamos chamando de microestrutura, o ator **sempre** poderá improvisar, não importa qual o contexto (seja um espetáculo improvisado ou não). **A microestrutura viabiliza o entre, ela é o espaço do transbordamento e da vibração, é aí que ocorre a criação.** Toda macroestrutura possui em si uma microestrutura, (elas compõem uma realidade única) cabe ao improvisador alargá-la, exercitá-la, **agir/ existir nela**. Manter um espetáculo vivo é uma experiência complexa. Esclarecer caminhos, aprofundar conexões... Tudo isso faz parte de uma teia complexa de ações que convergem para uma atualização viva de um trabalho artístico (novamente, seja ele improvisado ou não).

É tão difícil quanto necessário manter a **microestrutura em diferenciação** e potência nos contextos de improvisação espetacular. A impressão que tenho é que os improvisadores querem ter alguma “garantia”, algo para se apoiar e logo criam um modo de fazer que se *endurece*. **Uma macroestrutura improvisada não garante de modo algum, um improvisador potente na microestrutura.** É possível sim que o improvisador se cristalize, molarizando-se em um modo de fazer, **mesmo improvisando**. É o que

acontece quando os improvisadores não são mais novidades um para o outro, e para si próprios. Acontece quando o improvisador percebe que não se surpreende, não sai de uma *zona de conforto*, não corre o risco, não joga o jogo! E assim começa a “morrer”. Os espetáculos improvisados parecem minimizar este risco, mas não é verdade. O fato é que a diferenciação *em si*, **independe** do contexto ser ou não, o da improvisação.

O improvisador enquanto potência de diferenciação busca ser não **um EU**, nem um conjunto múltiplo, ele busca ser uma **multiplicidade**. Ele é uma “multiplicidade multiplicada”, são “vários”, “muita gente”; ele é “muita gente” capaz de afetar e ser afetado. Atravessamentos que geram e potencializam **um EU** em vários, não para abandonar o **EU**, mas para chegar ao ponto “em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU” (Deleuze, 1995, p. 11). É preciso **ser** menos e **estar** mais, desenraizar o verbo *ser* e gerenciar estados. O sujeito se liquifaz e nós não **somos**, mas **estamos**, **estamos processos de sujeitos corporeidades**; nós somos “ninguém”, justamente porque **somos potência de estar muitos alguéns**.

[...] é somente quando o múltiplo é tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas [...] Inexistência de unidade [...]. Uma multiplicidade não tem sujeito nem objeto (DELEUZE, 1995, p. 16).

Espinosa (2002), em sua *Ética*, afirma que há uma única natureza para todos os indivíduos, sendo esta própria natureza um **indivíduo variando permanentemente**. As infinitudes de variações possíveis do indivíduo é que formam esta natureza; “... é a exposição de um plano *comum de imanência* em que estão todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos” (Deleuze, 2002, p. 127). Somos, portanto, e fatalmente, uma potência de diferenciação; é da nossa natureza que a sejamos. Espinosa fala em composição ou decomposição **com** o outro, mas o improvisador também compõe ou decompõe com os muitos *eus* nele. O improvisador sabe que nunca é um, trata-se de uma multiplicidade criadora, não só dele com ele mesmo, mas na relação com o outro, que também é por sua vez “muita gente”. O “improvisador essencialista”, (se a contradição não fizesse desta, uma composição impossível), seria diminuído, *entristecido*, reduzido à

pequenez de suas características pessoais e imutáveis. “Transformando o mundo transforme-se, abandone a si mesmo”, diz Brecht ao encerrar sua “Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo”, este é um dos exercícios do improvisador ao qual a *Zona do Improviso* busca lançá-lo: praticar sua menor porção como sendo o outro e existir na alteridade. O “improvisador se dilui” e mais, ele quer a diluição e o desaparecimento por meio dos processos de diferenciação (ou seja, desaparece em si, e não no coletivo). **Quem improvisa não é um coletivo composto de muitos “eus”, mas um “nós” que transborda para um encontro de “eus” multiplicados pelo desejo de ser sempre, e a cada vez, outros e outras. Diz respeito às intensidades e *intensividades* que compõe o improviso. Diz respeito à *alegria espinosista* do improvisador ser uma potência de diferir em si.**

#### 2.7.4 – Rupturas de fronteiras de linguagens

Alguns contextos de improvisação podem possibilitar uma linguagem própria, que caminha no sentido do rompimento de fronteiras entre linguagens das artes da cena. No caso particular da *Zona do Improviso*, há uma busca declarada por provocar relações de hibridização, inter e transdisciplinaridade imanentes no improvisador. A *ZI* é um jogo interdisciplinar, pois “faz jogar” diferentes disciplinas ao mesmo tempo, porém mantendo o espaço de cada uma delas. Mas também é um jogo transdisciplinar, pois rizomatiza estas diferentes disciplinas em fronteiras invisíveis, em linhas d’água que as fazem fundir e recriarem-se no improvisador. O teatro, a dança e o canto, deixam de ser disciplinas independentes para entrarem em um processo mais fluido de criação.

A hibridização entre linguagens convida o atuator (independente de sua linguagem artística primeira), a experimentar como seria romper fronteiras e possibilitar um alargamento de sua capacidade improvisacional, já que em um contexto de transdisciplinaridade, ele pode recorrer a uma gama maior de ações criativas. Seria como se o improvisador desempenhasse as habilidades do *performing artist*, ou do performer, que

[...] não tem que ser um ator desempenhando um papel, mas sucessivamente recitante, pintor, dançarino e, em razão da insistência sobre sua presença física, um autobió-grafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação (PAVIS, 2005, p. 284).

O lugar do improvisador não é especificamente o do teatro, da dança ou da música, **o seu território poético é o da imanência, e sua linguagem é ele próprio.** O improvisador não é um intérprete da dança ou do teatro, ele não interpreta nada, ele cria na ação. **A Zona do Improviso não pretende criar “personagens” ou histórias, mas antes processos de sujeitos/ “personagens” e contextos. Não propõe criar coreografias e canções, mas antes imagens e sonoridades.** Propomos desdobrar o improvisador e “decompô-lo” para que a composição ocorra **com:** com o espectador, com as imagens, com a trilha, com o estímulo do jogo. À luz do pensamento pós-dramático de Novarina (2005), “o personagem não é a cara de alguém se exprimindo, mas o rosto branco e revirado do ator negativamente” (Novarina 2005, p. 33). Assim, a *Zona do Improviso* quer, no improvisador, estabelecer um jorro ininterrupto de **produção de seres e potências ao invés de personagens e fábulas.** A *ZI* propõe uma provocação no sentido de que os improvisadores se voltem para a produção de paradoxos que se instauram e se desfazem rizomaticamente, fazendo com que ele próprio, novamente em rizoma com o espectador, crie espaços e possibilidades, que faça fugir a condição humana “real” criando outros mundos convencionados, transbordados, vazados e fissurados. Novarina (2002) diz que o corpo do artista que está no palco é o próprio ser humano sem máscaras, desnudo, e que por isso trás consigo suas habilidades todas, propondo uma integração entre o “sujeito do palco” e o “sujeito da vida”, aproximando-nos assim do lugar do improvisador que

[...] **não executa mas se executa, não interpreta mas se penetra** [...] Não constrói seu personagem mas decompõe seu civil ordenado, suicida-se. Não se trata de composição de personagem mas de **decomposição de pessoa, decomposição de homem ali sobre o palco.** É a verdadeira

carne do ator que deve aparecer, [...] o que eu quero é que cada corpo mostre a doença que vai levá-lo. (NOVARINA, 2005, p. 21. Grifos meus)

A improvisação pode se configurar como uma composição sem fronteiras de linguagens. Ela não tem “manual”, o improvisador aprende jogando e jogando cria e experimenta seus próprios procedimentos; **ele se “inventa” improvisador na ação e criação.**

## **2.8 – Trajetória do espetáculo *Trânsito Livre*<sup>65</sup>**

Em 2008 e 2009, *Trânsito Livre* participou, como pesquisa em processo, de diversas atividades internas da Unicamp como o Dansae, Cenasae, Unidança, Unicena, e o Festival do Instituto de Artes da Unicamp (FEIA 2009 e 2010). Foram realizados inúmeros ensaios abertos no Auditório do Instituto de Artes e nos Departamentos de Artes Corporais e Artes Cênicas da Unicamp, no intuito de verificar as questões que nos inquietavam no processo de estruturação deste espetáculo, e sempre após as apresentações fazíamos um debate com aquele “público colaborador” da pesquisa. Como saber quando um espetáculo improvisado está pronto para estrear? Estávamos a mais de dois anos buscando, experimentando, descobrindo e inventando, mas o “fim” parecia não chegar nunca. E essa passou a ser uma motivação paradoxal para o trabalho. Quando a pesquisa viraria obra artística? Quando dizer “está pronto” para um trabalho declaradamente processual e dinâmico?

Ao final de 2009 esta pesquisa foi contemplada pelo Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2009, e junto com o prêmio veio a resposta: teríamos que estrear em poucos meses. Mais que um prêmio, ganhamos um “alívio”: a necessidade de colocar um “fim” e enfim, correr o risco, jogar, e ter a calma de continuar descobrindo jogando. Desde sua estréia, *Trânsito Livre* percorreu quatro estados brasileiros realizando mais de 20 apresentações além de oficinas da *Zona do Improviso* e mesas de discussão sobre a improvisação e interatividade na cena contemporânea. O espetáculo teve sua estréia na Mostra Experimentos Tusp 2010 (USP/SP), em 28 de abril de 2010, e neste mesmo ano

---

<sup>65</sup> Ver programa, vídeo clipe e clipping do espetáculo *Trânsito Livre* nos anexos desta tese.

circulou por cidades como Piracicaba, São Carlos, Pirassununga, Bauru e Ribeirão Preto, realizando além das apresentações; palestras, oficinas e demonstrações técnicas da *Zona do Improviso*, (atividades realizadas como parte do Circuito Tusp 2010, realizado pela USP/ SP). Também em setembro de 2010 o espetáculo participou do Festival Universitário de Teatro e Dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Uberlândia/ MG, e do VI Festival de Teatro de Mogi Mirim, do qual participou do encerramento como espetáculo convidado. Em outubro de 2010, *Trânsito Livre* participou do Festival do Instituto de Artes (FEIA) 2010 no qual também foi ministrada uma oficina da *Zona do Improviso*, e neste mesmo mês foi apresentado no SESC Campinas, seguido do debate: “Improvisação e Interatividade: experiências do jogo na dança”, realizado com o Prof. Dr. Eusébio Lobo. Em novembro, *Trânsito Livre* participou da II Mostra Sesc de Artes Universitárias, que aconteceu no Paraná. O evento tem como objetivo criar espaço para apresentação de cunho experimental e novas linguagens na arte, além de apoiar, difundir, promover o diálogo das artes, proporcionar a troca de experiências, aprimorar o conhecimento teórico-prático e acima de tudo destacar a produção cultural acadêmica. Em dezembro de 2010, o espetáculo foi convidado pelo Centro Cultural São Paulo para abrir seu processo de criação e conduzir os *EI! - Encontros de Improvisação*. Nestes encontros propusemos pela primeira vez, convidar o público para experimentar a *Zona do Improviso* conosco, ou seja, ao invés de uma sessão inteira de *Trânsito Livre*, os espectadores participavam de uma demonstração sobre como jogar a *Zona do Improviso* neste contexto de linguagem espetacular, e depois eram convidados a participar de 3 “mini sessões” de 15 minutos cada. Em 2011 uma oficina de *Zona do Improviso* para atores, bailarinos e cantores, foi por mim ministrada no SESC Cuiabá/ MT, permitindo agregar ainda mais saberes à sistematização deste jogo em constante sistematização.

## CAPÍTULO 3 – CARTOGRAFIA DE UM IMPROVISADOR EM CRIAÇÃO

*“eis na hora o seu chefe e o seu empregado, o escultor e a escultura. Realiza seu trabalho de dramaturgo e, além disto, reside a beleza da sua arte, ocupa-se na mesma hora da interpretação e da encenação” (GRAVEL in Muniz 2005, p. 26).*

No dicionário Aurélio o improvisador está definido como “o que improvisa/Repentista”<sup>66</sup>. Já o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis, não dá uma definição para o termo, passando de “improvisação” para “improviso”. Então, enfim, o que territorializa o *improvisador*? A quem se designa? Como definir o *improvisador*? Após “experimentá-lo” nos laboratórios já apresentados, proponho um mapeamento do improvisador: uma **cartografia de um improvisador em criação**, que foi escrita não a partir, mas **através e na Zona do Improviso**. Apresento esta cartografia, buscando territorializar (no sentido de identificar, não de delimitar) este improvisador que está sempre em condição de vir a ser: *devir improvisador*.

Ao mesmo tempo em que busco desvendar o improvisador sei também que o invento, pois ao observá-lo e experimentá-lo, naturalmente o modifico. No processo individual de cada participante dos laboratórios e em meu processo pessoal, crio-me novamente enquanto improvisadora e pesquisadora do/ no improvisador. Também ao passo que descrevo e escrevo a experimentação, inevitavelmente eu a achato às minhas próprias referências e possibilidades. Mas escrevo acreditando que mesmo impresso no papel, este texto cartográfico vibrará em imanência de se recriar a cada leitura e interpretação. Por isso pedi que você, leitor, viesse como estava, que “começasse sem começar”, sem preparar-se. Em entrevista<sup>67</sup> concedida poucos meses antes de sua morte em 1997, Paulo Freire, declara com atestado conhecimento de causa, que após tantos anos dedicados ao estudo do “sujeito em conhecimento”, ele não acreditava na existência de uma realidade factual, afirmando que nenhuma realidade “é” e sim toda realidade “está” aí, passível de sofrer nossa interferência. À luz deste pensamento proponho uma realidade

---

<sup>66</sup> Dicionário Aurélio online: <http://www.dicionariodoaurelio.com/dicionario.php?P=Improvisador>

<sup>67</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UI90heSRYfE>

cartográfica que também não **é**, mas **está**, uma realidade à qual cheguei, inventei e recriei: uma *geografia experimentada*, uma cartografia que é antes uma *fuga cartográfica* escrita por linhas que (se) traçam e fogem ao mesmo tempo. Esta cartografia quer ser um mapa para o território criativo das concretudes extensas e invisibilidades intensivas. Uma forma dinâmica que em sua “síntese” contenha uma infinitude de possibilidades: uma em sua forma, porém múltipla em suas possibilidades.

### **3.1 – Linhas cartográficas do atuator em improvisação**

A *Zona do Improviso* no espetáculo *Trânsito Livre* foi o almejado contexto do improviso ao qual lancei os integrantes da Cia SeisAcessos, para fazer saltar suas linhas cartográficas. Esta ação me permitiu observar o que, em um atuator, destaca-se quando lançado a uma zona de improvisação. Apontarei agora, o que cada aspecto levantado me fez propor como linha cartográfica, mas é importante dizer que esta separação não é assim tão cartesiana ou causal. É claro que determinados aspectos me fazem tender mais a esta ou aquela linha cartográfica, por exemplo, a questão da corporeidade leva rapidamente às linhas cartográficas do movimento e do pensamento, mas sabemos que o processo é muito mais rizomático que isso, e que tudo se dá em intersecção e composição. Os aspectos levantados ao experimentar o atuator na *Zona do Improviso*, **juntos**, me fizeram chegar a cinco linhas cartográficas: **imaginação, pensamento, memória, movimento e técnica**.

Destacou-se primeiramente a questão da corporeidade.

#### **Corporeidade**

*“O ator é hoje, mais do que tudo, humanólogo, programalista, sociologador, [...] ele sabe muito mais do que todos os especialistas em tudo porque ele é o único a estar na **impossibilidade vital de distinguir seu corpo de seu espírito, o único condenado a avançar sempre por inteiro ao mesmo tempo**” (Novarina, 2005, p. 27-28. Grifo meu).*

Quem improvisa não é o corpo, nem uma cabeça pensante, nem tão pouco as “sensibilidades” ou o “espontâneo mais profundo” do atuator. Quem improvisa é a corporeidade com toda a idéia de integração que a palavra pressupõe. Não o conceito de

corporeidade, mas a prática de compreender-se e fazer-se corporeidade, o difícil exercício de desfazer-se de dicotomias em estado criativo, cênico e improvisacional. Exercício do abandono de dualismos, que pressionam nosso modo de ver o mundo dilacerado entre bem e mal, belo e feio, certo e errado, simétrico e assimétrico, profano e sagrado etc. O ator revela esta *linha da corporeidade* que quando observada no improviso, parece possuir uma lente de aumento em si. Os dualismos existenciais e essencialistas, os juízos de valor e uma visão moralista de mundo, acabam por revelarem-se nos primeiros exercícios e jogos nos quais o ator é convocado a mostrar-se genuinamente, apresentar-se “sem máscaras”: espontâneo. Mas neste contexto, suas “opiniões” viram material criativo (do espetáculo), revelando aspectos ligados à sua história de vida, moralismos, crenças etc. Claro, são atributos que singularizam este sujeito. Mas não há sujeito por trás do improvisador, ele **é** o próprio improvisador, portanto, seu universo pessoal precisa ser **alargado** para que ao improvisar, seu repertório criativo também o seja, ampliando suas possibilidades de ação e criação. Um caminho para que isso aconteça é por meio de uma perspectiva da totalidade, da integração entre corpo, mente e espírito que nos faz **sermos** corpo e não **possuirmos** um corpo comandado por uma cabeça, para que ele possa transitar entre mundos, linguagens, poéticas, estéticas, lógicas, impedindo que a criação se reduza ao seu “pequeno” e “real” mundo, até porque ao improvisar o ator é provocado a explorar temáticas que nem sempre fazem parte seu repertório de vida e ação.

Podemos pensar a corporeidade na integração corpo/ mente/ espírito, contudo, para cartografarmos o improvisador, gostaria de convidá-lo, leitor, a pensar não em “/” e sim em “e”, redimensionando a idéia de corporeidade em **eCORPOeMENTEeESPIRITOe**. Este “e” indica rizoma, significa que não há hierarquia, que não se sabe quem vem antes nem quem determina quem. Significa que não há barreiras (“/”), há somente soma e relação (“e”) em rizoma, **superando o paradigma do “ou” e lançando o paradoxo do “e”**. Trata-se de um complexo diverso e processual, no qual a multiplicidade e a transformação, a não permanência e os espaços *entre* e “e”, a liquidez e a pluralidade; tornam-se linhas

(paradoxalmente) delimitantes deste território infinitamente simbólico, biológico, poético, cultural, filosófico, social, religioso e histórico que é a corporeidade<sup>68</sup>.

Mas sabemos que este modo rizomático de ver e discursar eCORPOeMENTEeESPIRITOe, coloca em xeque um modelo de pensamento sobre o corpo objeto, gerando uma espécie de crise, e é justamente nesta crise que quero pensar o improvisador. Sabemos da necessidade, mas ainda não conseguimos verdadeiramente conectar-nos e incorporar o EU corpo e não o MEU corpo.

“Fazer do **corpo uma potência que não se reduz ao organismo**. Fazer do **pensamento uma potência não que se reduz a consciência**” (Deleuze e Parnet, 2004, p. 80. Grifos meus). Não limitar-se ao território do organismo e da consciência, é justamente levar em conta a corporeidade, é não reduzir o corpo à matéria, o pensamento à mente e as sensações ao espírito, é borrar estas fronteiras e assumir-se corporeidade: **experimentar-se corporeidade**. Eis um modo de seguir eticamente potencializando nosso poder/ saber enquanto atuadores improvisadores, na busca de um transbordamento das potencialidades da, na, para e através da própria corporeidade.

No dilaceramento do sujeito em corpo, mente e espírito, desenha-se um mapa hierárquico no qual a cabeça comanda o corpo (ao qual, ainda alguns insistem em chamar “instrumento” de trabalho do atuator) e ao espírito atribui-se as sensações e percepções mais misteriosas e sutis. Quando falo em espírito não me refiro a questões espirituais ou religiosas, trata-se de uma força constituinte da corporeidade e que se manifesta e vibra justamente na imanência e materialidade do corpo físico, e não em algum plano transcendente desconhecido e descolado do “real”. Falemos do espírito como fala Artaud, o espírito como “abismo” (Quilici, 2004, p. 95). Aliás, disse no capítulo anterior, que o abismo é, nesta cartografia, justamente o lugar onde a experiência não pode ser mais descrita ou nomeada, um instante único e efêmero de encontro: um “mistério” sim, mas no sentido **imane**nte e não transcendente da palavra: “o ‘espírito’ que é justamente aquilo que não pode ser fixado pela consciência, e que, portanto, sempre está além dos formatos e normatizações” (Quilici, 2004, p. 96). Gosto de pensar que, para o improvisador, o

---

<sup>68</sup> Na contemporaneidade algumas proposições conceituais vêm dialogar com esta idéia de corporeidade como proponho nesta tese, tais como o *Corpo Vibrátil* (Rolnik), *Corpo-em-arte* (Greiner) e o *Corpo-Subjétil* (Ferracini), contribuindo para que possamos pensar e dizer este lugar do corpo integrado e integral, do corpo pensante, do corpo nem objeto nem sujeito, nem criador nem instrumento.

espírito existe enquanto força relacional que por sua vez **só pode vibrar na materialidade** (corpo físico) **e na imanência**. Ou seja, o espírito é uma força indivisível do corpo físico, **ele é também corpo**.

A meu ver, Espinosa lidera a lista dos filósofos que defenderam o corpo, e buscaram dar a ele uma mesma dignidade ontológica que a da mente. Segundo o filósofo, corpo, mente e espírito compõem um só indivíduo. Não se trata, portanto, de hierarquizar o corpo acima da mente, e sim de “adquirir um conhecimento das potências do corpo para descobrir paralelamente as potências do espírito que escapam à consciência” (Deleuze, 1996, p. 47). Mas sabemos que durante longos séculos, especialmente no mundo ocidental, houve uma valorização da mente e suas potências em relação ao corpo, principalmente no que diz respeito às questões do inconsciente: o “desconhecido” da mente, o inexplorado e infinito. Porém, cerca de dois séculos antes de Freud apresentarmos a noção de inconsciente, fazendo assim redimensionar a compreensão que tínhamos do ateador, também Espinosa fala deste desconhecido inexplorado e infinito, desta vez referindo-se ao corpo, e levanta a complexa e fecunda questão: “Nós nem sequer sabemos de que é capaz o corpo” (Ética, III, 2, escólio), afirmando que ninguém até o presente havia descoberto e determinado as capacidades do corpo só pela natureza corporal e física. Ou seja, assim como a consciência, o corpo também reserva um “desconhecido” inexplorado e infinito. Digo infinito, pois **se** o corpo possui um limite, este limite será sempre somente biológico; **não há limite criativo no corpo**. Em nosso contexto, a declaração espinosista sobre o que pode o corpo, provoca o improvisador em criação, fazendo reverberar experimentações, potencializando complexidades, e problematizando ainda mais a infindável busca por um desvendamento do corpo. Corpo que é possibilidade de pesquisa sem fim: pesquisa em criação. Este sempre será um “problema” alegre e potente que o improvisador e todo ateador terá que “lidar” (e não solucionar!). **Enquanto o corpo tiver uma pergunta ele vai ser criativo**.

A aceitação de que há saberes no corpo que superam nosso entendimento racional, instaurou-se como um paradigma da modernidade, que até hoje rege o ofício de atores e dançarinos. Porém, isto não significa que nós, artistas, ao tomarmos contato com tal questão, devêssemos ter “abandonado” o pensamento ou a consciência, em proveito do corpo. Muito pelo contrário, a idéia deveria ser **agregar e não substituir**, mas por vezes

caímos na arriscada armadilha. Equivocado, este procedimento só inverte a hierarquia fazendo permanecer a dicotomia. A diferença é que desta vez o corpo passa a ser soberano em relação à mente, como se ele “importasse” mais. Continuamos dualistas.

No contexto do improvisador esta questão é ainda mais séria, pois muitas vezes “não pensar” ou “não racionalizar” é associado à espontaneidade. Existe sim um tipo de pensamento que pode interferir na criação espontânea, mas não se trata de não pensar, de forma alguma. Do mesmo modo que Spolin (1963) prefere chamar o ator em jogo de “jogador”, ela diz que quando, em criação, o ator “pensa” e “sente”, ele está “fiscalizando”. O corpo tem uma possibilidade de pensamento e sentimento que não estamos habituados a utilizar em nosso cotidiano, que é a de um pensamento criativo e perceptivo, de um corpo que percebe e reage sem entrar em uma lógica de racionalização e julgamento. **Não se trata de não pensar, mas de pensar de outro modo.** É uma reconfiguração do pensamento que o caracteriza como criação, e este pensamento criativo coloca o improvisador em cena de modo consciente sim, mas sem ser apenas lógico/ racional. Pensamos **em** cena e não **sobre** a cena: não há um objeto (improvisação) sobre o qual o improvisador (suposto sujeito) reflete, e sim um pensamento em criação, uma reflexão em ação que não permite separar uma coisa da outra. Esta questão fez gerar justamente a linha cartográfica pensamento. E esta mesma questão da corporeidade, fez aparecer outra linha cartográfica do improvisador em criação que foi a linha do movimento.

Não reduzir o corpo ao instrumento de trabalho do atuator, e sim restituí-lo como diálogo entre todas as forças e elementos para que **meu** (corpo) seja **eu**. Se Foucault (1987) prova que não é o corpo a prisão da alma e sim o contrário, também Merleau-Ponty (1999) afirmava que é a mente a prisão do corpo, já que ela aprisiona tudo aquilo que o corpo/ corporeidade vivencia. Para Merleau-Ponty (1999) o corpo é uma totalidade. Ele o compara à obra de arte, quando, em analogia diz que, assim como na obra artística, no caso do corpo **não se pode distinguir ou fazer cisão entre a expressão e o que é expresso**: o corpo é a obra de arte, pois o corpo não é coisa, nem idéia; o corpo é movimento, criação e expressão criadora<sup>69</sup>. Improvisadores e atuadores não são

---

<sup>69</sup> Considerações interessantes sobre a relação corpo/mente/alma no Espinosismo e no Merleau-Pontismo, identificando pontos em comum em filosofias a priori divergentes, podem ser encontradas em SANTHIAGO, Homero. *Espinosa e Merleau-Ponty: convergências?* Trans/Form/Ação [online]. 2004, vol.27, n.1, pp. 19-26. ISSN 0101-3173.

comunicadores de um pensamento ou uma essência, menos ainda uma essência “interior”. O corpo não é algo que traduz outro algo. Não é isso.

O ator não é um interprete porque seu corpo não é um instrumento. Porque seu corpo não é um instrumento da sua cabeça. Porque não é o seu suporte. Os que dizem ao ator para interpretar com o instrumento de seu corpo, os que o tratam como um cérebro obediente e hábil na tradução dos pensamentos dos outros, em sinais corporais, os que pensam que se pode traduzir alguma coisa de um corpo para outro e que uma cabeça pode comandar alguma coisa a um corpo, estão do lado da má compreensão do corpo, do lado da repressão do corpo, quer dizer, da repressão pura e simples (NOVARINA, 2005, p. 13).

A perspectiva da corporeidade leva-nos a perseguir cada vez mais uma prática artística na qual não há o corpo ou a mente ou o espírito como elementos distintos que juntos “compõem” o atador, mas sim **uma única realidade imanente na qual, atadores se fazem corporeidades que se constituem justamente na relação e nos espaços entre corpo, mente e espírito**. E este espaço *entre* não é fixo, ao contrário pressupõe um dinamismo processual. Não se trata de elementos (pontos) e sim de forças (linhas), e nem tão pouco de estarem juntos (com) e sim rizomatizados (e). Eu não sou um corpo, sou uma corporeidade. **Trata-se de uma a tríplice força que nos rizomatiza em sujeitos corporeidades**.

O sujeito é uma corporeidade, mas o que isso significa para o improvisador? O que e como, isso faz mudar a prática do improvisador, seu cotidiano e fazer artístico? Parafraseando Deleuze e Guattari (1996), **a corporeidade** não é uma noção ou um conceito, mas antes ela **é uma prática**, um conjunto de práxis. É preciso praticar ser corporeidade, *corporeisar-se*, passar pelo **processo de corporeisar-se**. Mas como *praticar a corporeidade*?

Consideremos em primeira instância o exercício de sensibilizar-se para ver, pensar e dizer um mundo, no qual as questões não se dividem, e permitir que esta ação *atravesse* o improvisador: o mundo, a cena, a relação atador/ criação, sem dicotomias. O paradoxo é que parecemos estar tão certos desta perspectiva, mas tão distantes de vivê-la. Criamos armadilhas em nós mesmo e nos perdemos na *fuga*. Outro exercício seria ao invés de

categorizar o improvisador como aquele que faz a improvisação, passarmos a conectá-lo em rede rizomática na qual **sujeito e objeto, criação e criador, processo e produto, interno e externo não estabelecem mais fronteiras entre si**. Ou seja: **o improvisador é a própria improvisação**.

O improvisador é corporeidade, porém, isso não basta para que ele a seja. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que, factualmente, ele é uma corporeidade, precisa buscar sê-la: este processo que estou chamando *corporeisar-se*. Uma corporeidade se recria permanentemente, ela não é uma instância à qual se chega e sim um estado no qual se **está**. É preciso **exercitá-la**, permanentemente. Não é um conceito que se compreende e sim uma **prática** que se experimenta.

É, pois, por um único e mesmo movimento que chegaremos, se for possível, a captar a potência do corpo para além das condições dadas da nossa consciência. Procuramos adquirir um conhecimento das potências do corpo para descobrir *paralelamente* as potências do espírito que escapam à consciência [...] (DELEUZE, 2002, p. 24).

Quando Deleuze (2002) fala que esta ação de integração acontece por um único e mesmo movimento, fala de uma **imanência**, de uma única e mesma substância dotada de uma infinidade de atributos visíveis e invisíveis, a qual Espinosa defende em sua *Ética*. Este é mais um aspecto cartográfico que identifiquei no ateador, e que me interessa para pensar o improvisador. Experimentar as questões e procedimentos do improvisador “contando” com um plano transcendente seria contar com um virtuosismo que minimiza a necessidade concreta de uma prática constante de seu fazer. Seria como que afastá-lo de aspectos concretos com os quais ele pode contar para cercar-se e assegurar-se (na medida do possível) de sua improvisação.

## **Imanência**

A complexidade que envolve discutir o plano de imanência, que segundo Deleuze e Guattari (1992, p.53), “não é conceito pensado nem pensável”, é muito maior do que eu

poderia discutir aqui<sup>70</sup>. Mas a imanência apresenta alguns aspectos e principalmente recusas, a meu ver, fundamentais ao contexto do improvisador, e os quais não poderia deixar de compartilhar com o leitor.

A imanência é um plano de possibilidades infinitas de pensamentos, imaginações, criações e sobretudo de **acontecimento**. E “o acontecimento não remete o vivido a um sujeito transcendente = Eu, mas remete, ao contrário, ao sobrevôo imanente de um campo sem sujeito” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 65-66), e por ser lugar de acontecimento, a imanência recusa a transcendência, o que me parece tão óbvio quanto necessário no contexto improvisacional. **Na imanência há sempre movimentos infinitos conectados uns aos outros, de tal modo que o plano de imanência não pára de tecer a si próprio, sem limites e nem relações de causalidades hierarquizadas.**

Cada movimento percorre todo o plano, fazendo um retorno imediato sobre si mesmo, cada um se dobrando, mas também dobrando outros ou deixando-se dobrar, engendrando retroações, conexões, proliferações, na fractalização desta infinidade infinitamente redobrada (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.55).

Interessa-me a imanência, por ser um infinito que é construído (passível de ser criado), e não que é dado (ou pré-estabelecido como verdade), como pressupõe a infinitude na transcendência. As possibilidades de criação só serão realmente infinitas em um plano no qual a infinitude não é dada e passiva. Infinito ativo! Eis o que interessa ao improvisador. **Quando cria, o improvisador presentifica escolhas, e inevitavelmente promove uma síntese (mesmo que efêmera), mas esta síntese criativa deve acontecer dentro do próprio espaço do infinito, ou seja: delimitar sem perder o infinito.** Afinal, não irá demorar, para que uma próxima escolha tenha que ser feita, e uma nova criação, e uma nova síntese, e assim por diante. E este movimento contínuo de um tear criativo, só será possível dentro de um espaço de infinitudes criadas e caotizadas. “O caos (...) não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 58). A ação criativa do improvisador é justamente dar limite e consistência, ao “caos caotizado” no infinito da imanência (e sem

---

<sup>70</sup> Sobre este assunto, ler DELEUZE e GUATTARI, 1992.

sair dele). **O improvisador tomará do caos determinações (sínteses), as quais fará criação.**

No contexto do improvisador, não seria agregador considerar a existência de um plano transcendente que possa “agir” sobre ele e interferir em sua criação. Veja que com isso não estamos excluindo a existência de um plano imaterial no contexto cênico improvisacional, mas apenas dizendo que este plano se dá **dentro e em composição** com o mundo físico, e não fora dele. **A imanência se contrasta apenas com o transcendente, não com o espiritual**<sup>71</sup>. O plano de imanência é um meio *intensivo* de matérias não formadas, como pensamentos não pensados e imaginações não imaginadas, o que faz imediatamente saltar a linha cartográfica da imaginação, e, novamente a do pensamento. A imanência é um *não lugar* ou um lugar *a-subjetivo*, formado por *intensividades*, ou seja, não é um lugar exclusivo de concretudes e sim um lugar no qual concretudes são formadas. Um plano de potências, de intensidades, de forças não formadas, de extensões não extensas, **de processos de sujeitos sem sujeito**. O plano de imanência é um plano absolutamente real, ele só não é plenamente concreto. Lugar de encontro não só das *intensividades*, das potências de vir a ser, mas também do que já foi, pois uma vez que não há passado no sentido de “deixar de existir”, **tudo aquilo que a humanidade produziu, viveu, experimentou, respondeu ou perguntou, vibra no plano de imanência**, sob a forma *intensiva* de potência de vir a ser recriado: uma zona de possibilidades e probabilidades que por si só já é um espaço potente de criação. Cartografar o improvisador fora de uma imanência, seria como deixá-lo à deriva somente do acaso, tirar dele o “controle”, assumir que em seu ofício também conspiram “forças transcendentais” que podem determinar sua ação e serem responsáveis pelo espetáculo ser ou não ser bom em determinada sessão. O improvisador é atravessado por forças imanentes, que por sua vez não tiram dele a responsabilidade do jogo, ao contrário, afastam dele a confiança em um suposto “talento” ou virtuosismo que o poderiam “salvar” na hora “h”. Não há nada com o que o improvisador possa contar, além de seus próprios procedimentos artístico-existenciais imanentes, e, além de sua própria potência de composição. **O plano de imanência é, em arte, um plano de composição.**

---

<sup>71</sup> Não no sentido religioso, mas no sentido delimitado no item “corporeidade”.

## Atual e Virtual

Uma preciosa questão que se observa no atuator em improvisação, é a “utilização” que ele faz dos processos de *atualização e virtualização*. Esta perspectiva vem suprir uma necessidade evidente ao lançarmos o sujeito ao imprevisto: a questão da **criação como processo de escolhas**, e é precisamente aí que se revelará a linha cartográfica da memória, e mais uma vez da imaginação, como veremos ainda neste capítulo. Os jogos de improvisação em geral solicitam respostas muito rápidas dos jogadores, que por vezes agem sem nem saber por que, ou como propuseram aquela reação. E o improvisador percebe que nem sempre escolhe logicamente e por sua própria escolha. Em nossos laboratórios, ao “olhar” para a improvisação, depois de feita, os atuadores se surpreendiam com sua criação, e não raras foram às vezes em que ouvi comentários como “não sei de onde tirei isso”, “essa imagem apareceu na minha cabeça do nada” ou “não sei por que, mas me lembrei disso na hora”. Trata-se de um processo criativo de atualização de virtuais (e também virtualizações de atuais). Mas como este processo acontece?

Embora não seja puramente concreta, a imanência é um plano real composto por duas possibilidades: a realidade do atual e a do virtual, ou ainda de uma **única** realidade, que é, por sua vez, **dupla** e não excludente. Segundo Lévy (1996, *passim*), o termo virtual é derivado de *virtus*, que quer dizer força/ potência. Todo objeto é um atual e todo atual possui uma nuvem de virtuais. A árvore, por exemplo, está virtualmente presente na semente, assim também a cadeira está virtualmente presente na madeira. O atual é da ordem do “tenho”, enquanto que o virtual trata do “tereí”. O virtual é um nó de tendências e forças que já *existe*, o que ocorre é que ele **existe em potência** e não em ato, enquanto que o atual é aquilo que acontece **em ato e fato**. O virtual existe, só ainda não aconteceu.

Dissemos que todo objeto, todo acontecimento, tudo o que existe concretamente (e por que não dizer, o improvisador), ou seja, todo atual, traz consigo uma nuvem de forças virtuais, sempre. Não há nada puramente atual. **Portanto, existe sobre tudo o que é concreto (um atual) a potência de ser outra coisa (um virtual).**

[...] o virtual é como um complexo problemático, um nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto, ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução; a

atualização. [...] O problema da semente, por exemplo, é fazer brotar uma árvore. A semente é esse problema, mesmo que não seja somente isso. Isso significa que ela conhece exatamente a forma da árvore que expandirá finalmente sua folhagem acima dela. A partir das coesões que são próprias deverá inventá-la, co-produzi-la com as circunstâncias que encontrar. (LÉVY, 1996, p. 5).

Então, da mesma forma que o problema da semente é fazer brotar uma árvore, o problema do improvisador é “fazer criar” a improvisação. **Existe uma diferença abismal entre dizer que a semente vai construir passo a passo a árvore, e dizer que ela vai fazer brotar a árvore.** Isso é importante, pois subverte a lógica de criação. Indica que o improvisador não vai criar a cena, e sim **fazer criar**. Convocar-se corporeidade, convocar-se atual, convocar virtualidades, molaridades e linhas de fuga para, **não como finalidade, mas como procedimento**, desestabilizar-se e recriar aquilo que ainda não aconteceu, e acontecerá somente no instante presente, jogado por ele singularidade e coletividade; jogado por ele “entidade atual”, processo de sujeito onde tudo se atualizará e virtualizará.

[...] Por um lado a entidade carrega e produz suas virtualidades [...] por outro lado, o virtual constitui a entidade, as virtualidades inerentes a um ser, sua problemática, o nó de tensões, de coesões, de projetos que o animam, as questões que o movem são uma parte essencial de sua determinação. [...] Virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes” (LÉVY, 1996, p. 5).

Uma grande contribuição destes conceitos para o improvisador é pensar também ele, improvisador, como um atual, que por sua vez é também constituído por uma nuvem de virtuais, pois o improvisador **não possui** ou carrega consigo uma nuvem de virtuais, ele é também feito de virtualidades. **A improvisação está virtualmente presente no improvisador**, assim como o movimento está virtualmente presente no dançarino, e o “personagem” virtualmente presente no ator. E por estarem virtualmente presentes, são partes constituintes. **A criação não está fora do improvisador, não é algo que ele**

**atinge, assim como o ator não “chega” ao “personagem” e o dançarino ao movimento: o improvisador é a criação.**

A realidade atual não é só passiva, pois além de absorver, ela simultaneamente também **emite** virtuais. Isto significa, que no momento em que o improvisador atualiza (cria), ele também virtualiza (emite possibilidades de criação). Por isso, acontece o fato de outros improvisadores “terem uma idéia” no exato momento em que um improvisador propõe a sua, ou seja, a atualização faz “voltar” virtualidades para uma nuvem de possibilidades que é singular, **mas também coletiva**. Você já deve ter reparado que em uma situação na qual ninguém tem idéias, basta alguém arriscar alguma coisa, para que todos os outros comecem a ter idéias a partir daquela primeira. Por isso considero o *Jorro Criativo*, uma etapa fundamental na *Zona do Improviso*. É um espaço de **“ter idéias para despertar idéias”** nos outros também, de atualizar primeiras idéias que emitirão outras, ou seja, **jorrar atualizações que se virtualizarão nos outros improvisadores e nos espectadores, promovendo novas possibilidades de atualizações daquele atual.**

Dissemos que a realidade não é algo puramente concreto, e que em uma realidade dita atual, há necessariamente uma potência virtual, ou seja, existem forças que são invisíveis (ou microvisíveis) e que agem sobre o atual e processam este atual, isso ocorre em qualquer entidade, acontecimento e na própria cena. O próprio processo de envelhecimento de um atual é um processo de atualização. O processo de envelhecimento de um objeto qualquer, uma cadeira, por exemplo, é um processo de atualização. O mesmo ocorre em outras “entidades atuais”, como um espetáculo ou o próprio improvisador. Um espetáculo, em anos de temporada, não passa por um processo de *manutenção*, nem tão pouco passa o improvisador por um processo de *instrumentalização*, trata-se, em ambos os casos, de processos de atualização e constante recriação, mesmo que aparentemente nada seja modificado. A palavra manutenção remete ao “conserto” ao “manter sempre funcionando bem”, mas sabemos que não é disso que se trata. Igualmente sabemos que não é de “dar instrumentos” para o improvisador que estamos falando e sim de **promover espaços para que ele crie procedimentos singulares para diferenciar-se e potencializar-se.**

É inevitável a existência de um desconhecido “abismo virtual” do qual o improvisador não pode escapar, e, o qual, também não pode controlar. **O improvisador**

**se prepara para o “abismo” da improvisação, mas não pode preparar-se para o “abismo virtual” da improvisação**, e isso é fundamental; **ele já começa o jogo no “descontrole” e na desestabilização**, ciente de que forças virtuais agirão com ele, e que muitas vezes, ele terá a sensação de ter agido “sem pensar”. Mas o que são essas invisibilidades virtuais que não podemos conhecer de antemão e nem pensar sobre elas? Como assumir a interferência de alguma força para a qual o improvisador não pode preparar-se?

[...] são ditos virtuais à medida que sua emissão e absorção, sua criação e destruição acontecem num tempo menor que o mínimo de tempo continuum pensável, e à medida que esta brevidade os mantém conseqüentemente sobre um princípio de incerteza ou indeterminação [...] Todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo um outro, e todos rodeando e reagindo sobre o atual [...] (DELEUZE 1996, p. 49).

Quando Deleuze (1996) diz que o virtual não passa pela síntese de pensamento enquanto síntese de consciência, entendemos que os processos de virtualização estão no território da lógica da sensação (concreta e empírica). Eu não posso perceber o virtual, pois não posso pensá-lo. O atual eu posso pensar<sup>72</sup>. Mas para o improvisador pode ser diferente, aliás, para todo o contexto artístico, no qual considera-se um outro tipo de pensamento; um pensamento que é criativo, que é criação, e não síntese de consciência, e este pensamento enquanto criação, pode sim pensar o virtual. O virtual pressupõe outra lógica, que é a da sensação, mas que é tão real e concreta quanto a “outra”. O processo de afetar e ser afetado, não passa por um tempo mínimo possível de ser pensado pelo pensamento racional. A ação de virtualização ou de atualização se dá em um nível de potência que por sua vez se dá em devir em um tempo muito rápido, um tempo menor que o mínimo de tempo possível de ser pensado, não passa pela síntese de pensamento enquanto consciência, não passa pela síntese de percepção visível, racionalmente pensável. Desta forma, o atual em si praticamente não existe. Temos a sensação de que há uma fixidez estável no objeto; por exemplo, acreditamos que uma mesa esteja sempre

---

<sup>72</sup> Considerando, neste caso, o pensamento racional, enquanto síntese de consciência.

parada, fixa, mas isso acontece porque as forças que a atravessam no processo de atualização e virtualização acontecem fora deste tempo mínimo, e então são, para nós, invisíveis. Igualmente, no processo de atualização de um espetáculo as cenas, imagens, palavras, músicas podem não sofrer nenhuma modificação aparente, mas sabemos que forças virtuais estão agindo sobre os atores e conseqüentemente sobre o espetáculo. Então como podemos pensar sobre isso? Como podemos saber que há um movimento em devir atualizando a realidade concreta do espetáculo se não podemos pensar sobre isso? Basta assistirmos a um mesmo espetáculo um tempo depois: os mesmos atores podem realizar as mesmas ações, falas e marcações, mas não são mais os mesmos; o espetáculo não é mais o mesmo, mas o que mudou se nada mudou? As virtualidades que compõem os atores (e espectadores, claro), as atualizações que interferiram, agiram ou interagiram sobre o atual espetáculo. Justamente porque **falas não são ditas, ações não são realizadas, músicas não são cantadas... falas, ações e músicas são atualizadas e presentificadas**. Um ator precisa (e quer) atualizar-se. Pensemos novamente no arrebatador *Café Müller* de Pina Bausch, de 1978, que desde então mesmo sem modificar-se (macroestruturalmente), modifica-se o tempo todo. Certamente a cada entrada da própria Pina Bausch ao fundo, no canto, o que a movia a permanecer ali quieta e abatida, e de vez em quando tropeçar em uma porta giratória, o que a movia era sempre atualizado. Não que mudasse a motivação, esta, aliás, deve ter permanecido sempre a mesma (pelo menos aparentemente, para nós espectadores: o mesmo lamento de amor dançado pela impossibilidade de um contato intenso), mas como esta motivação a moveu durante anos, sem dúvida atualizava-se a cada sessão, a cada instante da vida e da cena.

Este processo permanente de atualização e virtualização ocorre com tudo e em tudo. **A estabilidade é ilusória** e, mesmo que não fosse, seria pouco agregadora ao improviso. Isso é crucial para **o improvisador**, pois ele, **enquanto atual, deve buscar justamente o desequilíbrio, a desestabilidade, a atualização da motivação**. O improvisador é constituído por uma nuvem de virtuais a qual ele atualiza ao mesmo tempo em que emite virtuais, carregando novamente e mais esta nuvem, e seu processo de amadurecimento e “instrumentalização” está diretamente relacionado à sua capacidade de virtualizar e atualizar. Isso faz alargar seu repertório, suas possibilidades improvisacionais, sua capacidade criativa, seu movimento, sua técnica. **E esta é uma prática que não se**

restringe às experiências laboratoriais em sala de trabalho, ela acaba “tomando” o sujeito que passa a alargar-se; observando, atravessando, sensível a cada experiência dentro e fora do trabalho - se é que este limite existe ou pode ser identificado, se é que interessa para o improvisador identificá-lo.

## Limites.

### O que pode o corpo?

### O Corpo sem/ com Órgãos.

O atuator em contexto improvisacional busca “superar-se”, aprimorar-se e avançar seus limites físicos, criativos, mentais etc, e inevitavelmente faz-nos esbarrar na linha cartográfica da técnica. O que pode o corpo? Espinosa pergunta aquilo que Shakespeare, na voz de Hamlet, havia exclamado: “Que capacidade infinita!”. Seja um questionamento, uma constatação, um encantamento, o fato é que **o sujeito se surpreende com suas próprias potências e capacidades ao passo que as descobre e inventa**. Até hoje não se sabe do que o sujeito é capaz... De que afetos é capaz... Qual seu limite? O que pode o pensamento? O que pode o corpo? Deleuze<sup>73</sup> entende tudo isso como uma pergunta/provocação, e como o “caminho sem caminhos”, sem estruturas, desconstruído e rizomático deste filósofo parece ser sempre a experimentação, Deleuze (1995) propõe justamente uma experimentação acerca das potências do corpo, e mais, das potências da corporeidade. Ele amplia a questão, propondo que já que corpo e mente, estão em relação de igualdade, do mesmo modo então ninguém sabe o que pode a mente. Deleuze penetra o conceito de *Corpo sem Órgãos* (CsO) de Antonin Artaud (1986), através do qual este último atesta claramente sua visão de totalidade e multiplicidade de um corpo não segmentado, não dicotômico, o que para Deleuze configura-se como uma concepção de um corpo que transborda os limites do organismo.

Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca

---

<sup>73</sup> Uma reflexão das relações entre as filosofias espinosista e deleuzeana pode ser encontrado em: SILVA, Cíntia Vieira da. *Corpo e pensamento : alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa*. Tese de Doutorado. Orientação: Luiz Benedicto Lacerda Orlandi. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Unicamp, 2007.

se acaba de chegar a ele, é um limite [...] é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou (DELEUZE e GUATTARI 1996, p. 9).

Artaud (1986), através do CsO declara sua busca por um corpo livre de automatismos, um corpo reorganizado e aberto para dançar “ao universo”, assim ele reescreve a “antiga” idéia do teatro como um lugar onde a vida se refaz, transcrevendo-o como o lugar onde se refaz o **corpo**. Como não dizer então que a busca pelo CsO é também uma busca pelo transbordamento que o improvisador quer de si, enquanto corporeidade, em criação?

O Corpo sem Órgãos não indica um corpo esvaziado de seus órgãos, afinal, ele se faz não contra os órgãos, mas contra a **organização e utilização** dos órgãos sob a forma de um **organismo**; contra um corpo no qual cada parte tem a sua função assinalada e imutável. O CsO é tanto singular e biológico, quanto coletivo e virtual. Um corpo em estilhaços, que se multiplica e se refaz tal qual um vitral. Através de um despovoamento do espaço interior do corpo para liberá-lo de seus automatismos, indo contra os regimes cartesianos disciplinares do corpo, o CsO propõe um transbordamento para uma *zona de turbulência* (Ferracini, 2006, *passim*). Esta zona de turbulência não existe a priori, ela será criada por cada improvisador através de práticas que “desestruturam” o corpo enquanto organismo, e o redimensionam em uma zona possível de experimentação. E através deste corpo em experimentação, o improvisador busca promover uma improvisação também livre de limites formais pré-estabelecidos e codificados. Ora, se em criação o improvisador busca construir seu CsO, fará também da improvisação este corpo (no sentido ético de busca)? Parece-me possível e criativo, pensar a improvisação como um CsO coletivo que rizomatiza e faz vibrar Corpos sem Órgãos singulares. Pensando no CsO como uma busca por um redimensionamento do organismo, e sua conseqüente expansão em relação aos limites (*a priori*) dados, podemos pensar na improvisação como um único CsO coletivo que existe em permanente busca por sua própria criação.

Quanto mais o improvisador “se gasta” em improvisação, mais ele alarga seu território improvisacional. Não se trata de vencer ou ultrapassar limites e padrões criativos

reconhecíveis, mas de alargá-los, encará-los como territórios criativos, técnicos e poéticos que podem aumentar a cada experimentação. **Limite é uma questão de alargamento.** “Limites são territórios de vir a ser, onde a vida se faz e refaz, constantemente, onde existe movimento, criação e poesia.”<sup>74</sup>

Novarina cria (mesmo sem citar Artaud, mas me parece implícita a referência), a noção de um “**corpo com órgãos**” que pelo nome poderia nos levar a crer que esta noção vai contra a proposta artaudiana. Mas na verdade, o que Novarina propõe é o mesmo “corpo com buracos” do qual falei anteriormente, e neste sentido arrisco-me a dizer que “com ou sem” órgãos, as propostas convergem para uma mesma busca. Novarina diz que o corpo com órgãos (CcO) é

[...] o corpo não visível, é o corpo não nomeado que representa<sup>75</sup>, é o corpo do interior, é o corpo com órgãos. É o corpo feminino. Todos os grandes atores são mulheres. Pela consciência aguda que tem de seu corpo de dentro [...] Os atores são corpos fortemente vaginados, vaginam com força, representam com o útero; com a vagina, não com o pau. Representam com todos os buracos, com todo o interior do corpo esburacado, não com seu troço teso. Não falam com a ponta dos lábios, toda sua *fala* lhes sai pelo buraco do corpo (NOVARINA, 2005, p. 22).

Deleuze e Guattari dizem que o CsO é “[...] o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente [...] o conjunto de significâncias e subjetivações” (Deleuze e Guattari, 1996, p. 12). Com órgãos ou sem órgãos o que interessa em ambos os casos para o improvisador em criação, é a **provocação em produzir intensidades**, advogada tanto no CsO de Artaud, quando no CcO de Novarina. **Ambos querem, no atador, repudiar a significância e os códigos bem disciplinados do corpo, as representações e dissimulações, para fazê-lo agarrar-se às intensidades.** No CsO artaudiano, “somente as intensidades passam e circulam [...] nada a interpretar” (Deleuze e Guattari,

---

<sup>74</sup> Extraído do relatório de pesquisa de Isis Andreatta, integrante da Cia SeisAcessos.

<sup>75</sup> O uso demasiado da palavra representação na obra de Novarina causa um desconforto em primeira instância, mas conforme o leitor vai se aproximando das imagens e pensamentos interseccionados ao longo de seus textos, percebe que ele se refere à representação enquanto ação e recriação de mundos, e não enquanto imitação ou qualquer outra definição que possa gerar um sentido de simulacro.

1996, p. 13) e assim também, o CcO de Novarina não vai “exprimir” nada, é o corpo de dentro

[...] seu corpo profundo, interior **sem nome**, sua máquina de ritmo, ali onde tudo circula torrencialmente (quimo, linfa, urina, lágrimas, ar, sangue), tudo isso que, pelos canais, pelos tubos, as passagens de esfíncteres, desaba nas encostas, volta a subir apressado, **transborda**, força as bocas, tudo isso circula no corpo fechado, **tudo isso que enlouquece, que quer sair, fluxo e refluxo**, que, de tanto se precipitar nos **circuitos contrários**, de tantas correntes, de tanto ser levado e expulso, de tanto percorrer o corpo todo, de uma porta fechada à boca, de tanto, acaba encontrando um ritmo, encontra um ritmo de tanto, decuplica-se pelo ritmo – o ritmo vem da pressão, da repressão – e sai, acaba saindo, **ex-criado**, ejetado, jaculado, material (NOVARINA, 2005, p. 20-21. Grifos meus).

### 3.2 – A Cartografia

*“Assim como o mundo tem uma geografia, também o homem interior tem sua geografia e esta é uma coisa material” (ARTAUD, 1986, p. 93).*

Vou revelar-lhe uma imagem, uma imaginação que tive uma noite, depois de um dos primeiros laboratórios com a Cia SeisAcessos, enquanto deitada em minha cama, ouvia Phillip Glass, e olhava o desenho cartográfico de Deleuze em seu *Diagrama de Foucault*<sup>76</sup> (Deleuze, 1988). Imaginei que pudesse desenhar o improvisador, como se fosse um desses “homenzinhos” que desenhamos, com um traço vertical longo ao meio, e mais cinco traços: duas pernas, dois braços e a cabeça. Mas queria imaginar um desenho cujas linhas não fossem braços ou pernas e sim tudo aquilo que eu via acontecer nos improvisadores nos laboratórios. E de súbito a imagem do “homenzinho” desapareceu, e em lugar de seu corpo compartimentado, formou-se a imagem do símbolo do infinito (e também do anel de moebius<sup>77</sup>), que é, para mim, a grandeza de infinitudes e possibilidades que algumas forças rizomatizadas geram no improvisador. Estas forças são atributos do sujeito, mas que quando levadas ao contexto do improvisador **em criação**, compõem um rizoma cartográfico capaz de “dizê-lo”. Muitos são os atributos em questão, mas entre eles elegi cinco, que se apresentam como potentes linhas para escrever o *improvisador em criação*. São elas: **imaginação, pensamento, memória, movimento e técnica**. E como eu dizia, é claro que estes são atributos do sujeito que existem naturalmente e inevitavelmente em todos nós, mas também são forças e habilidades, que no caso do improvisador, precisam ser desenvolvidas e praticadas.

Quero agora compartilhar com você, leitor, a imaginação deste desenho, que é, para mim, uma necessidade de configurar uma síntese que não fosse feita somente de palavras, deixando que a imagem completasse o texto, como um recurso de compreensão teórica. Uma imagem metafórica de um improvisador em criação.

---

<sup>76</sup> Que é evidentemente o desenho “matriz”, disparador da imaginação que tive do desenho cartográfico do improvisador proposto nesta tese.

<sup>77</sup> Este símbolo, na posição vertical, é utilizado no sistema Laban de notação para indicar “Body as a whole”, ou “corpo como um todo” Ciane (2002) Laban se utiliza desta imagem para enfatizar a tridimensionalidade da composição anatômica do corpo (músculos, ossos etc).

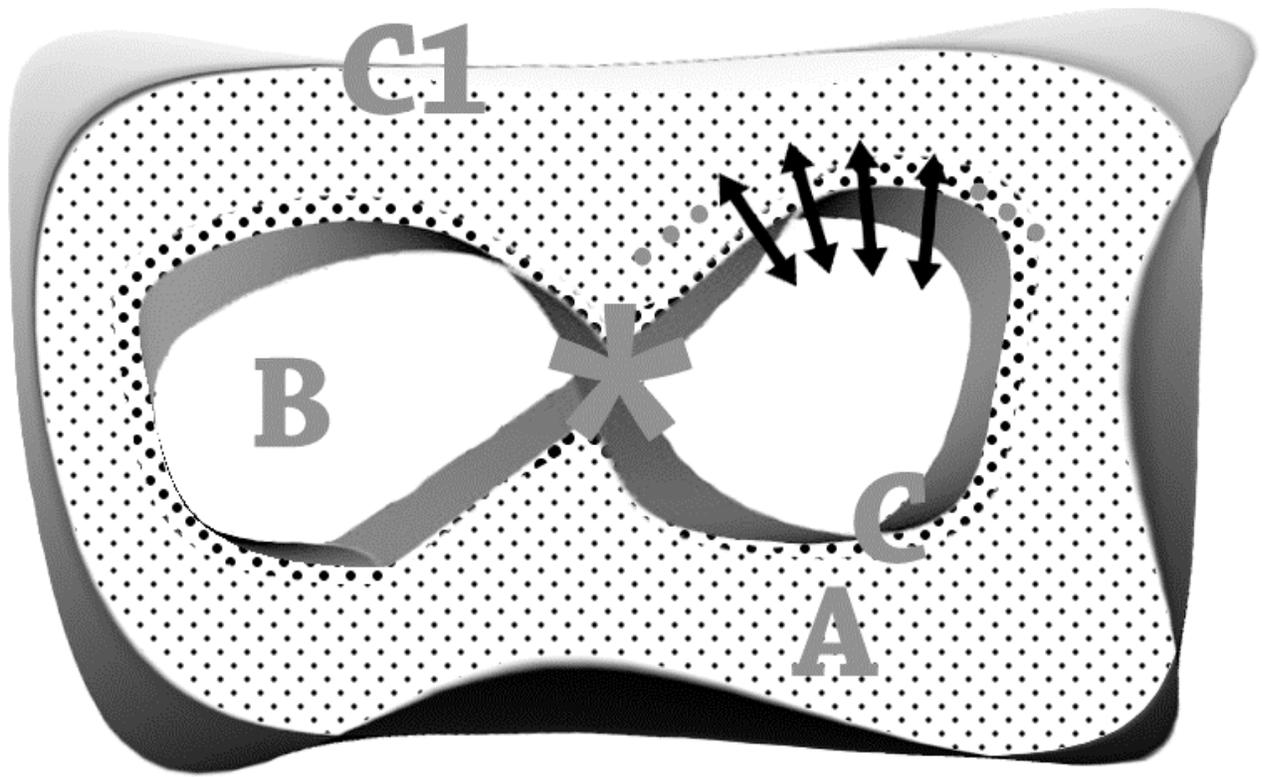


Figura 1

**A** e **B** são as dimensões que compõem o improvisador, elas fazem parte de uma única e mesma realidade, sendo: **A** = virtuais/ intensivo/ imaterial/ incorpóreo/ lógica da sensação e **B** = atuais/ extensão/ material/ síntese de consciência/ corpóreo.

**C1** = linha pele/ fronteira. A linha **C1** é a fronteira **não que divide, mas que conecta** o improvisador e o mundo: é a pele. Apesar de geograficamente ela ser o limite, não é a divisão entre o fora e o dentro, pois não há fora e dentro no improvisador. Sua pele é fronteira esburacada, é lugar de conexão criativa, de trânsito livre entre o improvisador e o mundo. Não é uma “cancela fechada”, um limite no sentido de ser o ponto final onde “começa” ou “acaba” o improvisador. **C1** é uma linha flexível que pode ser alargada de acordo com as experimentações, experiências e vivências do improvisador. A pele “estica” e “esburaca-se”, tomando diferentes formas e estabelecendo diferentes níveis de conexão

entre o improvisador e a improvisação, o improvisador e o outro<sup>78</sup>, o improvisador e o mundo. A linha **C1** é uma **zona de vibração criativa**, na qual o encontro e o jogo acontecem: na qual o próprio improvisador acontece. **A linha C1 não divide o dentro do fora, ao contrário, ela faz o encontro do dentro e do fora.**

**C** = linha pele. É uma fronteira (no mesmo sentido criativo, agente e reagente da *fronteira da Zona do Improviso*) que escreve, em processo, uma *dobra* (Foucault, 1979, *passim*), ou um processo de *dobras e redobras*, através do qual Foucault (1979) territorializa o sujeito. Pois bem, pegue uma folha de papel. Faça uma dobra nela de maneira que fique um espaço interior (una as quatro pontas como que formando um balão). O que existe fora? O que existe dentro? O que estava fora está agora dentro e vice versa? Embora o sujeito seja uma *dobra* que delimita um interno e um externo, e, embora a dobra “separe” o interno e o externo, o material que está contido dentro, é exatamente o mesmo que está contido fora: cria-se o dentro e o fora, mas o dentro e o fora são feitos do mesmo material. O de dentro só está oculto, ou aparentemente oculto, pois basta inverter o sentido da dobra para que ele se revele. Portanto, **aquilo que chamamos de interno, não passa de uma dobra do externo. Essas dobras, conectadas às forças imaginação, pensamento, memória, técnica e movimento, geram formas de discursividade e visibilidade que criam singularidades, e em nosso caso, improvisadores.** Este pensamento me faz lembrar uma recorrência no ofício do atador, que é a de achar que em contexto de criação, ele precisa sempre fazer um “mergulho interior” (considerando este interior geograficamente localizado dentro do corpo). Mas, pergunto **como seria “acessar” um interno que não se fecha no interior?** Como perceber o interno redimensionando seu lugar e assumindo interno e externo como uma única realidade? Veja que não estamos desaparecendo com o “mergulho interior”, estamos apenas **redimensionando o lugar do interior.** O improvisador pode sim, e deve, buscar seu profundo interior, porém este lugar só pode existir enquanto “o lado de dentro do fora” (Simondon, 1989). **Mergulhar em si, é paradoxalmente (e necessariamente), abrir-se para o fora de si.** Quanto mais dentro, mais fora. O biofísico e filósofo francês Gilbert Simondon (1964) elabora uma tese segundo a qual o ser nunca é uno,

---

<sup>78</sup> No caso o outro é o espectador, mas também os outros improvisadores.

contextualizando **o dentro como o lado interno do limite**. Simondon quer com esta afirmação redimensionar a simbiose dentro/ fora em nível de igualdade, sem a subordinação ou hierarquização normalmente atrelada a tal relação, diluindo embates dialéticos ou dualismos de qualquer ordem.

[...] todo o conteúdo do espaço interior está topologicamente em contato com o conteúdo do espaço exterior sobre os limites do vivo; não há, de fato, distância em topologia; toda a massa de matéria viva que está no espaço interior está presente ativamente no mundo exterior sobre os limites do vivo: todos os produtos da individuação passada estão presentes sem distância e sem atraso (SIMONDON, 1964, p. 263).

Simondon (1964) propõe que *estar dentro*, euclidianamente, não basta para estar na interioridade, é preciso se colocar do lado interno do limite sem atraso, inércia ou isolamento. Como nos mostra Deleuze ao longo de sua obra, **o interior não passa de um exterior selecionado e o exterior um interior projetado**: o interior ou aquilo que “guardamos dentro” da gente, não passa de uma seleção/ atualização (voluntária e involuntária) do que está fora; e o exterior nada mais é que o interior projetado, existente ou “colocado” para fora. Uma substância que se encontra no interior da membrana/ pele, no lado de dentro deste limite pele, pelo fato de estar do lado de dentro do fora, significa que foi absorvida em um determinado passado. Ao mesmo tempo, se uma substância encontra-se no exterior, isso significa cartograficamente, que ela pode advir, que ela pode “estar por vir” (Simondon, 1964, p. 263), ou seja, ela é potência de vir a ser o interno. É precisamente nesta *membrana limite*, que o “passado interior” (fora) e o “futuro exterior” (dentro), revelam-se como substâncias (de uma mesma natureza), que **ao invés de serem separadas, coexistem**: são as linhas **C1** e **C** desta cartografia. É a pele: é a *fronteira da Zona do Improviso*. Essas linhas, portanto, não são limites, fronteiras e nem passagens de dentro para fora ou de fora para dentro. Ao contrário, elas talvez sejam o lugar mais *intensivo* e *extenso*, **ao mesmo tempo**, nesta nossa cartografia do improvisador, o lugar mais profundo. A pele é o maior órgão do corpo humano, mas ela é um órgão externo ou

interno? A resposta normalmente dada é que ela é um órgão externo. Resposta duvidosa e subjetiva, já que a pele é o órgão que vai promover o **contato** (e não a separação) do sujeito com o mundo, e fazê-lo **ser** mundo: que vai promover **o encontro do improvisador com a improvisação e fazê-lo ser criação** entre este interno e o externo.

“Os atores são invidentes com o espaço interior, eles vêem por toda a pele” (Novarina 2005, p. 45). Como a pele é a fronteira, e a fronteira como vimos, é zona de criação e de possibilidade, o que está fora ou dentro da pele, não é exclusividade de dentro ou de fora. O que está fora é um caos de possibilidades de estar dentro. E então apoiados na afirmação valeryana de que “o mais profundo é a pele” (Valery, 2005), deixamos de pensar a pele como o lado de fora que guarda um *eu interior*, permitindo deixar esta pele mais porosa, ampliando os canais de comunicação *entre* mundos. Visibilidades e invisibilidades... afinal “somos feitos da mesma matéria de que são feitos os sonhos” (Shakespeare). Portanto, embora **A** e **B** sejam territórios distintos, os atributos que os territorializam, **não habitam definitivamente nenhum território**, é uma mesma substância que transita entre **A** e **B** através dos processos de atualização e virtualização, fazendo com que ambas as dimensões se configurem como “territórios desterritorializados”. As substâncias que compõem **A** e **B** são igualmente **reais**, com a diferença de que estando em **A**, a natureza de sua realidade é invisível (virtual) enquanto que estando em **B** ela passa a ser uma realidade visível, atualizada. **A** e **B** são *espaços-potência* (Miranda, 2008), que nunca são, mas sempre estão. Não há dualidades nesta cartografia, ela não comporta dimensões dicotômicas, excludentes ou coexistentes, ela se faz em relação rizomática.

**C1** e **C** compõem uma única linha pele no improvisador. **C** **não** está dentro de **C1**. Elas apenas aparecem assim desenhadas, para que possamos compreender melhor seus atributos, mas de fato, ambas compõem uma única linha. **C1** **não contém C**, porque **C** é **C1** e **C1** é **C**. Ambas configuram delimitações temporárias que precisam ser alargadas. Alargar o (de)limite é ampliar a micropercepção e os atributos invisíveis, é afetar-se e virtualizar, mas também ser afetado e atualizar. Além deste

processo de alargamento, as linhas **C1** e **C** também podem ser esburacadas, como discutiremos mais adiante.

**\*** = lugar de diferenciação e singularização. Lugar de atualização e virtualização. O **\*** não é um ponto (ele apenas se encontra geograficamente situado assim), e sim um **fluxo que se estende por toda a linha C**. Lugar de acontecimento, lugar de intersecção entre o visível e o invisível; lugar de criação. As setas  são os lugares de atravessamentos que acontecem na linha/ pele toda e que convergem para **\***.

Os pontos que aparecem na dimensão **A** são os virtuais. Quanto mais próximo da pele (nos dois sentidos: linhas **C1** e **C**) mais acelerados eles ficam, pois se aproximam de uma atualização. Essa atualização quando ocorre na linha **C1**, acontece no improvisador, porém quando acontece na linha **C** pode acontecer em outro improvisador ou se configurar como uma atualização coletiva. Os pontos (substâncias componentes) da dimensão **B** são os atuais, que igualmente ao aproximarem-se da linha **C**, convergem para um processo de virtualização. É importante não confundir este processo de virtualização como uma “saída” para “fora” do improvisador. Como se o atual (dimensão **A**) fosse real e todo o resto fosse uma fantasia “fora” do sujeito. **Todo o desenho cartográfico compõe o improvisador, a linha C não define dentro e fora.**

Embora haja uma estrutura regente, esta organização cartográfica é efêmera, ela pode se reorganizar de diferentes maneiras em cada improvisador a cada momento. O que se modifica não é sua estrutura, mas suas dimensões. Por isso as linhas que desenharam a cartografia não são linhas rígidas, retas ou bem definidas. O traçado (em escrita) é irregular, e assimétrico, justamente para manter a idéia de uma “definição móvel”.

### **3.3 – Legenda: As linhas Cartográficas do Improvisador em Criação.**

*Onde a criação cria? O que significa criar?*

Criação não é ação e sim uma **duração** que acontece no encontro entre forças visíveis e invisíveis, entre elas (e nesta pesquisa), **pensamento, memória, imaginação, técnica e movimento**. Estas forças relacionadas (em ação) geram criação ao mesmo tempo em que a criação as coloca em ação, elas não são elementos particularizados e independentes. Em criação; memória, pensamento, movimento, imaginação e técnica, se *auto geram* no improvisador: um acontecimento que faz estas forças vibrarem, produzindo uma *explosão criativa* e novos processos de improvisadores em criação. **A criação é uma duração atual, mas também virtual**, ela cria (dura) nas linhas **C1** e **C** e não nas dimensões **A** ou **B**. **O improvisador em criação vive na imanência, a “criação cria” na imanência.**

Criar é também produzir escolhas: escolhemos entre incontáveis possibilidades e promovemos o ato criativo. Mas novamente, não escolhemos pela lógica ou por vontade exclusivamente própria (em síntese de consciência), escolhemos ao imaginar, pensar, movimentar, ao atualizar uma memória, ao utilizar-nos da técnica. Um processo de atualização é também ele um processo de escolhas: diante de uma nuvem infinita de virtuais, acontece uma atualização. Mas esse processo de atualização não é somente ativo, nem é puramente consciente. Existe certa passividade e algumas variáveis que agem sobre o processo de virtualização sem que o improvisador possa controlá-lo. Criar é produzir, na imanência, passiva e ativamente uma ou mais escolhas. Lévy (1996, p. 5) explica um processo de atualização de virtuais como **escolha e criação**, e a atualização como a **solução de problemas**. Pensemos então, a “solução” criativa como algo líquido e dinâmico, não rígido, pois é da natureza de uma solução, etimologicamente, ser líquida. **Não há solução sólida ou dura.**

Para conectar **imaginação, pensamento, memória, movimento e técnica** em rede rizomática, o improvisador vai agregar à cena e à vida, uma **“prática de afetamentos”**. Isso significa abrir seus *buracos novarinianos*, seus canais perceptivos e

sensitivos, tornar-se poroso e sensível para afetar-se pela experiência, seja ela poética, lógica, sensível, racional, imagética, *alegre* ou *triste*, para poder atualizá-la quando estiver em criação: **quanto maior a nuvem de virtuais, maior as possibilidades de atualização e, portanto, mais amplo o repertório.** Então como “aumentar” minha nuvem de virtuais? Eu diria que através da própria vida; experimentando, e tornando-se cada vez mais sensível aos afetos e vivências para virtualizar sempre e mais. Porque os encontros, mesmo que não os provoquemos, sempre acontecerão, mas nem sempre nos deixaremos afetar por eles. Portanto, **não se trata de viver ao sabor dos encontros nem mesmo de provocar encontros, mas de deixar-se afetar por eles.** Nesta condição de afetamento e porosidade, o improvisador poderá absorver e gerar uma quantidade infinitamente maior e mais criativa de virtuais. Este constante processo de afetar e deixar afetar-se quer menos que dominemos e conheçamos as coisas e sujeitos, menos que denominemos nossas experiências e relações, do que quer que simplesmente nos deixemos atravessar por elas. “O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas **não o possuo, ele é inesgotável.**” (Merleau-Ponty, 2005, p. 14. Grifo meu). Enquanto corporeidades, devemos habitar o mundo e a vida, alargando nossa capacidade de observá-lo e experimentá-lo, pois ao voltar à sala de ensaio, o improvisador em cena será o mesmo sujeito cotidiano, com todas as suas impressões, experiências e experimentações vividas, porém, em estado de criação **cênica** (até porque a vida é um constante estado de criação, não se trata de um atributo somente da cena). **O improvisador em cena tem como processo de criação o próprio sujeito cotidiano.** Eles não são dualistas, nem é possível definir ao certo quando acaba um e começa o outro. Então, **será que quando improvisamos não estamos justamente criando outras formas de subjetivação, possibilidades e jorros de sujeitos?**

A criação acontece tanto na cena como no próprio improvisador. Quer dizer, elas acontecem simultaneamente, mas em dimensões diferentes. Vimos que, enquanto corporeidades, temos a capacidade de recriar-nos e subjetivarmo-nos, e que este processo de subjetivação pode levar à criação em uma dimensão que é a do próprio improvisador, e não a da cena. Maturana e Varela (2001), propuseram que o sujeito se define como uma máquina *autopoiética*, na qual a produção se faz como processo

inseparável de seu produto, mantendo ativo no produto seu processo de produção. Assim também, **a criação deve fazer vibrar permanentemente seu processo criativo**, organizando-se apenas, não endurecendo-se, para que haja espaço para um trânsito criativo e respiros para **recriar**. Cada instante criativo atualizado possui um infinito virtualizado coexistente. Não há sujeito ou objeto da criação; há o *subjétel* (Ferracini, 2006, p. 147) . Se eu sou uma *máquina autopoietica corporeidade subjétel*, eu tenho em mim a capacidade autocriativa, e mesmo em minha molaridade biológica ou moralidade existencial, eu me reconheço e me aproprio desta potência de ser um processo de auto criação. **À luz deste pensamento, como não dizer que o improvisador em criação é um processo de criação poética que pode perfeitamente se dar como linguagem na dança ou no teatro? Um processo criativo é um processo de subjetivação e, portanto a produção de uma nova dimensão existencial e, portanto, a recriação da corporeidade. Aliás, o que não é a recriação da corporeidade se ela é o que a gente é, se “sou” (minha) corporeidade? Podemos dizer que a criação cênica é um processo de diferenciação do sujeito, que tem a potência de um ato de arte na vida deste sujeito.**

**A criação não é uma representação**, mas sim o processo de tornar visível e atual, o invisível e virtual. Uma atualização sempre será única, mas no caso da improvisação a escolha criativa é uma atualização ainda mais efêmera, que não se repetirá em nenhuma dimensão, nem na macroestrutura. É importante ressaltar que no caso de espetáculos ensaiados de dança ou teatro, o processo de atualização acontece também em todas as sessões<sup>79</sup>, porém trata-se de uma atualização da própria escolha (previamente codificada). O que acontece neste caso é a atualização da potência virtual de um atual. Ou seja, o atual (no caso a escolha criativa, seja ela o movimento, o gesto, a palavra), se repete a cada sessão, mas o atuator faz com que haja uma constante atualização da potência virtual daquele mesmo atual. **É tornar visível, o invisível do visível.**

“O verdadeiro sonhador, dizia Proust, é o que vai verificar alguma coisa.” (Deleuze, 1992, p. 100). A criação pode ser comparada a uma viagem, um viajante que vai verificar alguma coisa: um “devagar divagar” que atravessa a existência de quem a experimenta e percorre. Mas este percurso não se dá em uma sucessão bem ordenada, em um

---

<sup>79</sup> Como no exemplo de *Café Müller* de Pina Bausch, que demos no capítulo anterior.

encadeamento metodológico linear; há uma agitação, uma turbulência, forças atuantes as quais o *sujeito improvisador navegante* precisa agenciar e gerenciar. A criação se torna o processo dinâmico no qual o improvisador elege, faz opções, se apóia em bóias, para ver o que acontece, mas principalmente, para experimentar como é **enquanto acontece**; processando e projetando singularidades. Em um processo de criação em improvisação, não basta que o *improvisador navegante* deixe o porto e que esteja no mar há dias, pois enquanto a costa da qual ele se afasta se fizer visível, esta embarcação ainda não começou sua viagem. A costa representa nesta metáfora as moralidades e molaridades, a forma dicotômica de ver, dizer, estar e criar o mundo, ela é a *zona de conforto*. O improvisador (embarcação) pode ser **ele mesmo**, o porto que não se abandona e, todavia, aquele que precisa ser abandonado (Nietzsche, 2005, *passim*). Este movimento pode ser expresso por perguntas que encontramos espalhadas pelas obras de Espinosa, Nietzsche e Deleuze: que forças se embatem? Com que capacidades? Que intensidades estão em relação com estas ou aquelas forças? Qual o limite? Qual o problema? Há nestas questões, uma exigência que é a da experimentação, da composição, da **criação**. As questões reivindicam uma prática, um **fazer**, um modo de fazer, metodologias e procedimentos que jamais estarão dados, que precisarão ser (re)inventados a cada nova viagem da mesma embarcação modificada. E nesta reivindicação elas implicam o *improvisador em criação*, um improvisador que também não é dado, que precisa ser subjetivado, inventado e reinventado no próprio processo criativo.

**É intrínseco ao instante da criação, o interjogo entre a certeza e os riscos, entre a segurança e a ousadia.** Existe, no improviso, um microespaço entre uma ação e outra, entre o recebimento do estímulo e a criação da “resposta”, que em nossos laboratórios chamamos de *abismo*. Um “curtíssimo espaço de tempo abismal” que é o instante (também criativo) no qual acontece uma espécie de naufrágio. Este naufrágio faz desaparecer o chão firme e sólido. Desestabiliza-se. Desestrutura-se. Caos temporário. A criação se desmancha em possibilidades sem fim, o oceano torna-se ainda maior e mais infinito. Inventamos novos mundos e sujeitos: transformamos o naufrágio em *naufrágio criativo*. **E de repente, o naufrágio não faz afundar e sim recriar, (re)produzir a saída que é a própria composição/ criação.** O naufrágio não quer fazer afundar, e sim criar a possibilidade do **respiro** (que é fissura), ele quer fazer tornar mais poroso, mais sensível o

*improvisador navegante*. Não pode haver viagem/ processo criativo sem a experiência do naufrágio, este lugar instável de “mais dança e menos piedade” (Lyotard in Carrilho, 1976, p. 129). O naufrágio é uma experiência no processo criativo, que faz com que as variações de intensidade das forças imaginação, pensamento, movimento, memória e técnica, se tornem mais imprevisíveis; que “os altos e baixos da produção desejante possam se inscrever sem objetivo, sem justificação, sem origem como nos tempos fortes da vida afectiva ou criadora” (Lyotard, 1976, p. 129). O improvisador navegante se permite liquefazer, tornar-se dinâmico e flexível, com menos fronteiras, ou com fronteiras diluídas; uma fluidez que qualifica e potencializa o processo criativo. **E se ousássemos transbordar?** Corporeidades náufragas que no processo criativo serão ondas e farão ondas. *Ondas autopoieticas* que se formam a partir de si, a criação a partir de si. Criar enquanto corporeidade é legitimamente criar a partir de, ou **em**, quem cria.

A criação promove uma integração entre o conhecimento e os modos cognitivos e intuitivos. A intuição não é nem o fim, nem o princípio da criação (não criamos *a partir* dela), mas a intuição, sabemos, é um atravessamento em qualquer processo criativo. Obviamente, intuição e razão não se colocam aqui como elementos excludentes, mas como forças que coexistem e **compõem** o ato criativo. Muitas vezes a idéia de criação está atrelada à idéia de “mergulho interior”. Mas tendo reconhecido o *entre* no contexto e contextualização do sujeito, ou ainda, **o sujeito como entre**, podemos reformular esta idéia de sujeito interior no próprio espaço *entre*, e **a pergunta para o improvisador deixa de ser “como chegar a minha essência?” para tornar-se “como potencializar o entre?** Como potencializar os espaços *entre* que me fazem corporeidade? Os *entre* sujeitos?” **Repito, é preciso redimensionar o interior sob a condição na qual, “o mais profundo é a pele” (Valery, 2005), na qual o mais profundo são as linhas C1 e C : o lugar da criação.** A pele é uma *zona de vibração criativa*. Não se trata mais de estar de um lado ou do outro, mas de estar presente. A criação cria no presente e em presença, cria nas linhas **C1** e **C**). O *improvisador em criação* propõe estar presente para o **encontro**, que é por sua vez presente e, portanto, recusa a nostalgia (de uma criação passada) e a esperança (de uma criação futura). O encontro não prevê e nem se recorda, nele só cabe o presente: **presente encontro criativo entre técnica, imaginação, pensamento, memória e movimento.**

### 3.3.1 – Técnica

*Existe uma técnica para (ou do) improvisador? É possível ensiná-la?*

As artes cênicas são um campo da cultura no qual a noção de técnica é constantemente questionada e reinventada. A palavra *técnica* vem do grego *Techne*, que quer dizer **arte**, habilidade, ofício. Nesta pesquisa, assumimos a técnica sob uma perspectiva não mecanicista, ou seja, o que é técnico não é necessariamente imposto ou codificado. É comum em um trabalho artístico, nos depararmos com comentários tais como: “este ator é muito técnico” ou “este trabalho é muito técnico”, e, motivados por uma compreensão superficial do termo, logo interpretamos o comentário como pejorativo, mas na verdade, e veremos ao longo deste texto, ser um improvisador técnico, ou promover uma improvisação técnica é o que, de fato, buscamos. A técnica como *Techne* traz em si a idéia de uma poética, e só isso já bastaria para que desejássemos uma técnica: procedimentos que conjuguem técnica e poética, habilidade e sensibilidade, rigor e sutilezas em criação. O filósofo alemão Martin Heidegger (2002) pensa a técnica como um horizonte de compreensão do mundo, afirmando que ela está no sujeito e na sua interação com o mundo. Podemos, sob uma perspectiva heideggeriana, pensar a técnica como um modo de compreensão do ser, que no caso do improvisador é um modo de ver e dizer a improvisação e a si mesmo. Mas é possível falar em uma técnica do improvisador?

As artes da cena são compostas por diferentes linguagens como a dança, o teatro, o canto, a música, o circo etc. Cada linguagem, por sua vez, abarca inúmeras técnicas, por exemplo, no caso da dança: ballet clássico, ballet d’acion, dança moderna, sapateado americano e espanhol, dança flamenca, hip hop, dança do ventre, as incontáveis técnicas de dança popular, e assim por diante. O paradigma da diversidade nos leva a compreendê-las não como técnicas diferentes umas das outras, pois, ser diferente pressupõe um modelo (que faz diferir em relação a ele, estabelecendo hierarquias e valorações); mas sim compreender as técnicas como *diferenças* (Deleuze e Guattari, 1996) em si. Temos então, uma multiplicidade de técnicas em cada segmento das artes cênicas: as técnicas da dança, as técnicas do teatro, as técnicas do canto etc.. E o improvisador nisso tudo? Qual a sua técnica?

A técnica do improvisador vai ser sempre uma técnica própria, inventada a partir de seus contextos e procedimentos de jogo.

[...] longe de estar submetido a teorias, técnicas ou leis, o jogador se torna artesão de sua própria educação no processo da prática teatral, produzido por ele mesmo ao articular essa linguagem. Como disse um especialista, o jogo teatral está para o teatro como o cálculo para a matemática (KOUDELA, 2010, p. 3).

Imaginemos a improvisação como sendo um grande oceano, infinito tal como a imagem nos propõe, e navegando neste oceano, um conjunto de diversas *bóias*, cada *bóia* representando uma técnica específica. O improvisador pode navegar livremente por este oceano tendo como apoio ora esta, ora aquela *bóia*, sem precisar fixar-se permanentemente em uma delas, pois cada *bóia* entre as quais ele navega, estará a serviço da construção de uma *bóia* própria. Trata-se de um processo interdisciplinar de somar e relacionar disciplinas (técnicas), estabelecendo um jogo entre elas, e também transdisciplinar, de rompimento de fronteiras, desmanchando cada *bóia* **em** outra: uma *bóia* própria. Trata-se de um lugar de forças e não de fôrmas, de formas não rígidas, um espaço não mais da molaridade e sim da *fuga*, do *estouro do cano*. Não há esta ou aquela técnica a serviço de vários improvisadores, e sim este ou aquele improvisador recriando uma técnica própria; e assim, de fato, vislumbraremos **tantas técnicas de improvisador/improvisação quanto improvisadores existirem no mundo**.

Essa busca pela singularidade não pode ser confundida com um processo de individualização, no sentido de “ensimesmar-se”. Ao contrário, quanto mais singular, tecnicamente falando for o improvisador, mais plural ele será, pois terá um maior número de ferramentas “organicamente incorporadas” podendo assim fazer dialogar e também rizomatizar diferentes técnicas. Isto porque, aquela *bóia* sobre a qual ele navega não foi dada ou imposta, ao contrário, é **própria**, foi por ele experimentada e criada. Alimentando a metáfora, podemos dizer que esta *bóia* certamente não irá afundar, e talvez, seja a única que jamais irá afundar, o *improvisador navegante* pode até “se molhar” vez ou outra, mas tendo construído uma *bóia* própria, não afundará. Sobre as possíveis “*bóias* impostas”, ou

seja, as técnicas impostas de um corpo a outro e que, portanto, não consideram a corporeidade em seu processo, Novarina faz a seguinte observação

O quê, o quê, o quê? Porque se é ator, hein? Só é ator quem não consegue se habituar a viver no corpo imposto, no sexo imposto. Cada corpo de ator é uma ameaça, a ser levada a sério, para a ordem ditada ao corpo, para o estado sexuado; e se um dia a gente está no teatro, é porque tem algo que a gente não suporta. Existe em cada ator algo como um corpo novo que quer falar. Uma outra economia do corpo que avança, empurra a antiga, imposta (NOVARINA, 2005, p. 23).

A arte contemporânea nos leva a cada vez mais considerar e valorizar o processo, ou seja, aquilo que acontece com (e no) artista, e seu diálogo com o mundo; afirmado assim a idéia de técnicas que não estão a serviço da construção ou criação de um objeto e sim técnicas do sujeito; técnicas de si. **Então me pergunto, será que, enquanto artistas, ao mergulharmos em processos de ensaio e criação, não estamos embarcando em um profundo processo de auto conhecimento, no qual a técnica revela-se justamente como construção do sujeito? Como processo de criação e recriação da corporeidade? Sendo assim, seria possível ensinar uma técnica de improvisação?**

Estas *bóias* existem de forma diferenciada em cada improvisador, claro, porque tem a ver com a história de vida de cada um e porque não existe uma escola unificadora de improvisação que dê conta de oferecê-las todas aos “aspirantes” a improvisador. **É preciso então que cada improvisador persiga essas técnicas, “povoe” seu oceano com bóias que cada vez mais o apoiem e lancem para o jogo criativo do improviso.** Assim a função de um diretor ou professor no caso do ensino da improvisação, passa a ser outra. Aristóteles observa que a técnica só se torna algo ensinável, a partir do momento em que compreendemos sua complexidade em três instâncias: saber-como (que diz respeito à experimentação, ou seja, o improvisador experimenta para poder aprender), o saber-porque (conhecimento das causas), e o saber-fazer (que está ligado a uma idéia criativo-poética, na qual o improvisador aprende no próprio processo do fazer). Não se trata de um conhecimento pré-determinado que possa ser ensinado de fora para dentro, de uma cabeça para a outra, ou ainda de um corpo para o outro. **O “ensino” de uma**

**técnica é um processo que parte das experiências individuais para as coletivas, ou seja, da experimentação para o ensinamento.** Monica Dantas (1999, p. 31) define a técnica em dança, como “uma maneira de realizar os movimentos e organizá-los segundo as intenções formativas de quem dança”, ou seja, **passamos a compreendê-la muito mais como uma experiência a ser compartilhada, do que como um conhecimento a ser ensinado** e, portanto, muito mais como algo a ser **descoberto** do que apreendido. **A técnica não é algo a ser ensinado e sim a ser viabilizado e experimentado**, e assim o professor passa a ser não mais aquele que ensina a técnica, mas aquele que promove os caminhos para que o “aprendiz” descubra e invente sua própria técnica. Em seu *Método Integral da Dança*, Eusébio Lobo (1993) propõe que o ensino e a aprendizagem da técnica estão 50% no professor e 50% no aluno, ou seja, não se trata de uma relação de posse do conhecimento, na qual um ensina e o outro aprende, e sim de uma relação horizontal de troca entre duas forças. Essa idéia encontra eco no pensamento filosófico foucaultiano, que considera o “poder” como uma força, destituindo-o de uma centralização e relativizando-o *entre* forças. Ou seja, o ensino e aprendizagem da técnica não se dão nem no professor/ diretor nem no aluno/ improvisador, mas sim na relação e no espaço (no sentido mais *geofilosófico* da palavra) *entre* eles. E da mesma forma que dizemos que o espetáculo não se dá no palco ou na platéia e sim no espaço entre tais instâncias; o “poder ensino” passa a ser uma relação de forças entre singularidades e instituições, sendo que essas forças relacionadas geram saberes e conhecimentos. Este mesmo pensamento sobre ensino e aprendizagem no *Método Integral da Dança*, sugere uma analogia com a dinâmica metodológica estabelecida entre o Maestro grego da antiguidade e o jovem aprendiz; o mestre cuja função não era ensinar o aprendiz, e sim “ocupar-se em fazê-lo ocupar-se consigo”. Em outras palavras, estimulá-lo e proporcionar vias para que o próprio aprendiz conseguisse desempenhar o “cuidado de si” (do grego “*epiméleia heautoû*”). Sócrates diz a Alcibíades que sempre há tempo “não para aprender, mas para ocupar-te contigo” (Foucault, 2006, p. 58). Aproveitando o gancho do “cuidado de si”, podemos verificar seu desdobramento no termo grego “*gnôthi seautón*” (“conhece-te a ti mesmo”), que apresenta o auto-conhecimento como técnica intrínseca à existência humana e seus ofícios e afazeres; “é preciso que te ocupes contigo mesmo, que não te esqueças de ti mesmo, que tenhas cuidados contigo mesmo” (Foucault, 2006, p. 7). **E**

**conhecer a si mesmo é fatalmente experimentar a si mesmo: conhecimento é experimentação.** Esta idéia ecoa no pensamento pós-moderno de um corpo próprio<sup>80</sup>, conduzindo-nos assim para idéia de uma **técnica própria**. Ora, se ela é própria, isso encerra o paradigma do ensino da técnica (em nosso caso, do ensino de uma “técnica do improvisador”), pois **algo que é próprio não pode ser aprendido, somente criado e gerado**.

Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. [...] Aprendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém. Isto é válido tanto para as crianças que se movimentam inicialmente chutando o ar, engatinhando e depois andando, como para o cientista com as suas equações (SPOLIN, 1979, p. 3).

Spolin (1979) considera o “talento” não como algo nato, mas como uma força que todos têm, e que pode ser mais ou menos potencializada, variando de acordo com a capacidade de **experenci**ar. O “talento” é, segundo a autora, determinado pelo grau de envolvimento que o indivíduo é capaz de estabelecer com o ambiente, simultaneamente em três níveis: intelectual, físico e intuitivo. Nos processos de aprendizagem, ou melhor dizendo, produção de uma técnica, o intelectual e o físico acabam sendo priorizados (talvez por serem mais facilmente testados e verificados) e o intuitivo, que não é passível de ser mensurado acaba ficando na sombra. “O intuitivo só aparece no imediato e através da espontaneidade desse momento, nos libertamos de referências, memórias, teorias e técnicas que são descobertas de outros” (Spolin, 1979, p. 23). O jogo já é em si uma forma de aprendizagem, através da qual, técnicas e habilidades são desenvolvidas pela necessidade do próprio jogo.

Fazendo uma releitura do grego *cuidado de si*, e pensando a questão da técnica, temos alguns exemplos nas artes, na educação e até na saúde, do que acontece quando uma corporeidade trata de ocupar-se consigo mesma, nesta perspectiva do *cuidar de si*. Algumas técnicas de educação somática nascem exatamente aí. Joseph Pilates,

---

<sup>80</sup> O que nos interessa na idéia de um corpo próprio é o reconhecimento pós-moderno, na dança, por exemplo, de que não se pode dançar com um corpo que não se tem (sobre este assunto ver LOBO, 1993) e que, portanto, é preciso conhecer este corpo que se tem, esta corporeidade, conhecer a si mesmo.

Feldenkrais e Alexander, entre outros, são exemplos de sujeitos que geraram (para si e em si) uma técnica ou um método. Alexander, por exemplo, ao perder a voz se viu “obrigado” a desenvolver um caminho próprio já que aquilo que existia a seu serviço em termos técnicos, não dava conta de sua particularidade. Isso não significa que para criar para si uma técnica própria, você tenha que ter alguma dificuldade específica (motora ou biológica). Estes exemplos colocam uma lente de aumento para deixar claro o que se pretende dizer, mas o mais importante é deixar para o improvisador, a provocação de que ele possa **se apropriar daquilo que conhece para produzir um caminho próprio**. E este caminho pode ser democratizado, claro. A técnica de Alexander não “funcionou” somente nele, e tendo sido democratizada, permite que outros atores se utilizem de sua técnica em seus procedimentos artísticos pessoais.

Foucault (1982) esclarece que a técnica de si se preserva de cair no narcisismo, uma vez que a origem do “cuidado de si” está diretamente relacionada à entrada do jovem na polis, na cidade, ou seja, no coletivo, na vida em grupo, em sociedade. E ainda neste texto, apresenta a noção de “mediação do outro”, através da qual explica que na “prática de si” é preciso o apoio do outro, de alguém que se ocupe em fazer o outro ocupar-se de si. Contextualizando, podemos chamar este alguém de mestre, condutor, coreógrafo, diretor, encenador, provocador, ou qualquer que seja o termo utilizado para designar esta figura. E este condutor deve exercer muito mais a função de um mediador no processo de formação do sujeito improvisador, do que de um suposto “modelo”.

O encenador chefe quer que o ator se coce como ele, quer que ele imite seu corpo. É isso que dá a “noção do todo”, o “estilo da companhia”; ou seja, todos devem imitar o único corpo que não se mostra. Os jornalistas são loucos por isso: ver em toda parte o retrato falado do encenador que não ousa aparecer. Mas o que eu quero é que cada corpo mostre a doença que vai levá-lo (NOVARINA, 2005, p. 14).

Trata-se do auto-conhecimento como técnica, mas que não deve, nem pode ficar ensimesmado, pois deve ocorrer em relação ao mundo. Temos alguns exemplos de artistas que pensam e aplicam a técnica sob este prisma do auto conhecimento, entre eles podemos citar Klauss Vianna que ao aproximar a técnica clássica do corpo que a executa,

faz com que a técnica caminhe para uma indissociabilidade entre natureza (corpo – sujeito) e objeto, indo contra a forte tendência de engessamento da técnica que ocorreu ao longo dos tempos, em função da separação entre sujeito e objeto. Igualmente Stanislavsky, que deixava claro sua preocupação com o sujeito “por trás” do ator ao propor um trabalho do ator sobre si mesmo antes do trabalho de ensaio e construção da cena. Outros exemplos seriam Marina Abramovic, com o seu processo catártico de “limpeza da casa”, no qual submete corpo e mente à purificação e autoconhecimento no intuito de viabilizar e ampliar as possibilidades de diálogo e encontro com o público. E assim Ligia Clark, Grotowsky, Lume Teatro, entre tantos outros. O pensamento da não dissociação entre sujeito e objeto na questão da técnica, nos conduz novamente para o improvisador no qual não há dualidade entre sujeito (improvisador-criador) e objeto (improvisação-criação), ou seja, não existe um improvisador separado do sujeito, e o corpo deste improvisador não exerce a função de instrumento, nem de objeto de comunicação e expressão, trata-se de uma mesma corporeidade revelada em cena e fora dela, em estados distintos.

O ator não é um intérprete porque o seu corpo não é um instrumento. Porque seu corpo não é o instrumento da sua cabeça. Porque não é o seu suporte. Os que dizem ao ator para interpretar com o instrumento do seu corpo, os que o tratam como um cérebro obediente e hábil na tradução dos sinais corporais. Os que pensam que se pode traduzir alguma coisa de um corpo para outro e que uma cabeça pode comandar alguma coisa a um corpo, estão do lado da má compreensão do corpo, do lado da repressão do corpo, quer dizer, da repressão pura e simples. [...] Enquanto que o ator não é nem um instrumento, nem um intérprete, mas o único lugar onde a coisa acontece e pronto (NOVARINA, 2005, p. 21).

Por fim, voltando ao atador técnico do qual falávamos no início deste subitem, ser um atador técnico é na verdade, compreender e ser capaz de **conjuguar existência e arte, vida e fazer artístico, técnica e poética**. É compreender o mundo e compreender-se no mundo. É possuir em si, as duas dimensões, orgânica e mecânica, visível e invisível, e sem dualidades relacioná-las em seu fazer artístico. Entendemos que a técnica constitui

a cadeia rizomática da criação em busca de uma técnica própria: de uma *techne* que conjuga técnica e poética, que por sua vez, são forças relacionais que se retroalimentam e interseccionam mutuamente. Como o improvisador encaminha seu ofício, é, de fato, como ele encaminha sua existência. Se no pensamento cartesiano a técnica estava fora, hoje ela é a própria pessoa, a própria *existência corporeidade*. Ser um *improvisador técnico em criação*, neste redimensionamento que demos à palavra, é modificar-se enquanto sujeito. É cuidar de si. É ocupar-se consigo mesmo. É corporeisar-se em criação constantemente.

### 3.3.2 – Memória

*“A vantagem de ter péssima memória é divertir-se muitas vezes com as mesmas coisas boas como se fosse a primeira vez” (NIETZSCHE, 1886, p. 76).*

O improvisador é uma inscrição do tempo em processo no próprio tempo. E ele não “tem”, mas **é** memória:

[...] sendo “presente”, não pode nunca ser um passado nele mesmo, ou seja, no presente. Sendo assim, o corpo é uma presentificação do passado acumulado. Poderíamos dizer, paradoxalmente, que, no corpo, o passado é co-extensivo ao presente (FERRACINI, 2006, p. 120).

A noção de memória está vinculada no senso comum ao passado, a algo que aconteceu e “passou”, ou que “ficou guardado” num ponto anterior ao presente, em uma linha cronológica do tempo. Mas se a memória fosse mesmo um ponto fixo no passado, como seria possível “trazê-la” para o presente? Ou como seria possível ir até este passado para “resgatá-la”? Quando falamos em memória, na verdade falamos em esquecimento, uma vez que só podemos “lembrar” aquilo que uma vez foi esquecido. Mas imagine se o improvisador resolvesse, em criação, ficar “lembrando” suas memórias e “trazendo-as” para o jogo? Parece-me que seria muito pouco agregador, diante da possibilidade de aproveitar esta mesma memória enquanto ato criativo. O exercício que propomos aqui, à luz dos pensamentos bergsoniano e deleuzeano é colocar em xeque justamente as noções de passado e lembrança mental atreladas à idéia de memória, abandonando a

compreensão de que memória seja uma **idéia mental** e passando a percebê-la como uma **duração corporal** (BERGSON, 1990), e desta forma a perspectiva da corporeidade potencializa, mais uma vez, nossa reflexão. A memória não está situada no cérebro e não é um atributo da mente. Ela **dura** no improvisador, enquanto atual (enquanto está acontecendo) e enquanto virtual (sempre). Nesta perspectiva a memória assume um potencial artístico de criação.

Falamos que o processo de atualização é um processo criativo, pois bem, as memórias são virtuais que quando “lembradas” são atualizadas, portanto, criadas. Mas uma experiência vivida pode também ela, tornar-se virtualização criativa imanente no momento da “lembança”/ atualização, já que o processo de atualização também faz emitir virtuais. Então, também podemos pensar o esquecimento como um processo inverso: um processo de virtualização de uma memória. As memórias são virtuais que territorializam-se na dimensão **B** de nossa cartografia, mas também são atuais territorializados na dimensão **A**, a questão que importa ao improvisador é que uma memória **acontece** efetivamente na passagem, na linha **C1**, quero dizer que **a memória dura na linha/ pele C1**. E se ela dura, que dizer que é presente e também material: não existe duração passada ou futura e nem duração puramente *intensiva*. Uma memória acontece enquanto está durando no presente e na *extensão* (corpo), ela é uma duração **presentificada**. Portanto, o processo de atualização de uma memória é uma presentificação criativa, e “acionar” a memória é (re)criá-la aqui e agora. A memória criativa é parte constituinte do improvisador e pode ser exercitada como um procedimento de jogo, um recurso em criação que nunca é 100% ativo ou passivo, justamente porque, **quando em criação, a memória é uma força atravessada por outras, como movimento, pensamento e imaginação**. Tudo acontece no aqui agora e ao mesmo tempo. Trata-se novamente da *explosão criativa* gerada no encontro rizomático das cinco forças constituintes<sup>81</sup> do *improvisador em criação*.

---

<sup>81</sup> No caso desta pesquisa.

É claro que, em criação, o improvisador não fica escolhendo e atualizando memórias específicas, ele deixa-se afetar por memórias e *sensações de memórias*<sup>82</sup> por uma via que não é a da síntese de consciência racional, até porque, como vimos, o tempo deste acontecimento pode ser mais rápido do que o pensamento “lógico/ consciente” possa pensar. A memória atualizada em criação não é uma busca totalmente consciente, também porque o próprio estado criativo do improvisador já é um estado “alterado” de consciência. Então, o que ocorre, é que algumas memórias promovem uma ação criativa quando encontram determinado contexto de movimento, pensamento e imaginação no improvisador.

Ao mesmo tempo em que o improvisador se deixa afetar por essas sensações de memórias, ele também afeta o turbilhão de memórias virtuais da dimensão **B** (ao passo que se movimenta, pensa e imagina), provocando atualizações. As vivências ficam acumuladas na dimensão **B**, onde elas *duram virtualmente* até que sejam atualizadas e novamente virtualizadas. Assim, **o que acumulamos não são lembranças e sim um fluxo contínuo de invisibilidades reais e virtuais** (Ferracini, 2006, *passim*).

O improvisador pode “contar” com suas memórias muito mais criativamente se não considerá-las como gavetas guardadas, arquivos fixos e existentes tal e qual as deixaram um dia no passado, e que podem ser controlados e acessados “do modo como o evento aconteceu” e de acordo com sua consciência. Se ele considerar suas memórias como um **único coletivo** de memórias e sensações de memórias, e não como eventos isolados em cronologia, e se ele considerar este coletivo como um recurso de jogo, certamente se potencializará em criação. **Memória não é acesso e sim uma multiplicidade coletiva de criação em processo.** Esta multiplicidade coletiva e singular é feita das virtualidades (portanto, realidades e não possibilidades) geradas pelo improvisador em sua vida dentro e fora da sala de trabalho. O improvisador vai viver a vida, as “coisas” da vida, tornando-se sensível a elas e fazendo-se disponível para depois recriá-las.

**A experiência é a única tarefa de casa.** Deve se preparar todo o aparelho sensorial, livrar-se de preconceitos, interpretações e suposições para um

---

<sup>82</sup> Estou chamando de sensação de memórias, um processo dinâmico de “lembrança” que não diz respeito a um único evento, e sim a contextos mais genéricos. O improvisador pode atualizar sensações, e não necessariamente um evento, ou a sensação provocada por este único evento.

contato puro com o meio e os objetos e pessoas dentro dele. O mundo fornece material para o teatro e o crescimento desenvolve-se com nosso reconhecimento e percepção do mundo e de nós mesmos dentro dele (SPOLIN, 1979, p. 13. Grifos meu).

O que o improvisador vive, é agregado criativamente aos recursos e procedimentos de jogo, assim como a todo o treinamento que o improvisador faz (ou que faz o improvisador). O que e como ele pensa, sente, acredita, percebe, fantasia, lembra, come, veste, ouve, lê, tudo isso configura um conjunto de memórias que fará gerar conteúdos, mundos, espetáculos diferentes a cada dia.

**A memória não é uma variação entre lembrar e esquecer**, é um processo, um fluxo que é também um processo de singularização do improvisador em criação. Por isso o improvisador em criação **é memória**. **O improvisador é ele mesmo uma potência atualizada (de duração de virtuais), ele está sempre criando de novo o que viveu ou o que poderia ter vivido**. Para Lehmann (2007, p. 318) a memória acontece quando “algo não visto se torna quase visível entre imagem e imagem, quando algo não ouvido se torna quase audível entre som e som, quando algo não sentido se torna quase perceptível entre as sensações”. A memória como processo de singularização do improvisador nos leva a pensar sobre sua identidade de improvisador também. Assim como não existe memória passada, não existem identidade e “tradição” fixas: identidade e memória enquanto processos de diferenciação e não pontos imutáveis.

O eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo **existir consiste em identificar-se**, em **reencontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece**. É a identidade por excelência, a obra original da identificação (LEVINAS, 2008, p. 101).

### **3.3.3 – Imaginação**

*Onde a imaginação imagina? O que é o imaginário? É um lugar? Uma fantasia?*

"A imaginação não é mais do que a pessoa arrebatada nas coisas." (Bachelard)  
"Imaginar criativamente é um ato de amor ao imaginado". (Lazzaratto)

Desde que Aristóteles começou a estudar e desenvolver uma teoria da imaginação, muitos são os estudos e atribuições em relação a esta capacidade humana, mas, o que mais nos importa aqui, não é entender os mecanismos de funcionamento da imaginação, e sim discutir a potência de **imaginar em criação**. O termo imaginação é derivado do latim, *imaginatio* que, por sua vez, substitui o grego *phantasia; phantasma*. É a capacidade que temos de inventar e compor imagens (sendo esta capacidade, também, um procedimento do próprio pensamento). Para falar de imaginação, no caso específico do improvisador, devemos falar de uma **imaginação imanente**, uma imaginação que é **realidade intensiva**. A imaginação não é possibilidade ou fantasia imaginada num plano fora do real, até porque o invisível não recusa o real e nem o real recusa o invisível, sendo a imaginação uma força que percebe realidade na invisibilidade. O Imaginário não é fantasmagórico ou fantasioso, não é fora, não é transcendente, não é uma instância fora da consciência ou da razão ou do corpo, ele existe e acontece na própria corporeidade. E para poder contar criativamente com a imaginação, o improvisador deve exercitá-la com essa materialidade real, de uma imaginação que tem "potência de carne". Improvisadores devem "imaginar como crianças que acreditam na força da imaginação com toda concretude que ela pressupõe" (ZIRALDO, 1995, p. 6).

Lazzaratto (2008, p. 54) diz que "o ato de imaginar é um ato afetivo", o que nos leva a convocar e disponibilizar nossos *afetos* e *perceptos*, e tudo aquilo que nos faz corporeidades, para o ato imaginativo. A própria imaginação nos afeta de tal modo, que somos arrebatados por aquilo que nós mesmos estamos criando. E quando digo que somos arrebatados, refiro-me a materialidade da imaginação, que não só é real, como possui aspectos e manifestações corpóreas e concretas também. A imaginação é corporal, espiritual e racional, é uma força invisível não extensa (mas que pode afetar a extensão), e não sendo extensa é virtual, e sendo virtual ela **existe. A imaginação é uma força virtual que relaciona os elementos do jogo da improvisação.**

Se alguém te perguntar onde está situada a sua imaginação, muito provavelmente você responderá que ela está situada na mente. Outros dirão que ela está situada no

corpo. Até poderia ser, mas o fato é que a imaginação, como tudo, existe na corporeidade e em imanência, e não está situada, senão nas relações de força que pressionam uma atualidade: **atualização criativa do imaginário.**

Mas o improvisador “decide” imaginar, ou é a imaginação que imagina? Podemos pensar que o improvisador dispõe de duas imaginações que se revezam em estado criativo, as quais estou chamando de **imaginação ativa** e **imaginação passiva**. A passiva se configura através da formação de imagens que independem de uma “libertação” de si, ou seja, são imagens que dizem respeito ao universo pessoal e concreto do improvisador e que localiza sua singularidade, revelando formas de ver, dizer e ser no mundo. A imaginação passiva geralmente é impulsionada por sensações e percepções do próprio improvisador e tem caráter de uma imagem que “é criada”, enquanto que a ativa “se cria”. A imaginação ativa parece ter vida própria “descolada” do improvisador, são imagens que se formam involuntariamente e que não significam, objetivamente, nada. Imagens que são compostas em uma realidade abstrata e ficcional, impulsionadas por “nada”, conexões que se estabelecem no aqui agora criativo do jogo e que nem o improvisador sabe dizer “de onde vieram”. A imaginação passiva e ativa se interseccionam e se fundem em uma única realidade imagético-criativa.

Mas a imaginação não se reduz a uma imagem, é um **processo** de colocar a **imagem em ação**. Não é uma figura, é movimento. Não há nada estático na imaginação, não são fotos, são **metamorfoses que variam entre o visível e o invisível**, retroalimentando-se até que não se saiba mais quem gerou quem. Uma imagem transforma-se em ação que alimenta novamente a imagem, e faz produzir outra, que se metamorfoseia em ação e que volta a ser imagem... *açãoimaginaçãoimaginação*. **No improvisador, a imaginação opera um deslocamento entre imagem criativa e ação criativa e imagem criativa e ação criativa, em um processo mútuo de afetação**. A imagem que se forma e é formada, é uma organização subjetiva em experimentação, de como o mundo ou pedaços de mundo se apresentam naquele momento presente para o improvisador. As imagens são experiências suspensas e efêmeras do caos, que exteriorizam-se no *improvisador em criação* e ludicamente promovem novas imagens no espectador, nos outros improvisadores e no próprio improvisador. **Em criação/**

**improvisação, a imaginação é uma rede temporal invisível, mas também visível, de imagens em ação, que conecta todas as corporeidades presentes.**

é inevitável o vínculo com o mundo imaginário, com o centro produtor e armazenador de energia; em suma, com a emoção. Emoções causam sensações corporais inconfundíveis e estas, por sua vez, levam a descoberta e utilização daquilo que lhes deu origem (AZEVEDO, 2003, p. 145).

A imaginação é o processo através do qual, o improvisador reinventa o imaginado e o coloca em **ação** potencialmente criativa, que vibra e aparece no movimento e na fala, mas também na motivação e no impulso. O ator age na ação da imagem (Lazaratto, 2011). O improvisador processa e produz imagens que tem potência de ação criadora, e elas passam a ser um procedimento de jogo, uma *bóia* criativa **em ação**. O improvisador não vai “traduzir” imagens, nem vai representá-las, ele vai afetar-se da **sensação continuada produzida por sua imaginação** para potencializar seu pensamento e movimento em criação. Até porque, se o improvisador tentasse reproduzir ou explicar sua imaginação, acabaria com a potência criativa dela. **É preciso atualizar e não representar uma imaginação:** “O quadro está acabado quando apagou a idéia que o motivou.” (Georges Braque). Se há uma imagem, a idéia é improvisar **com** ela, e não traduzi-la em cena. Às vezes, percebo que um improvisador tem uma imagem/ idéia e que ele decide “montar” a imagem, inclusive solicitando os outros improvisadores de maneira imposta e incisiva. Este procedimento provavelmente resultará em ações pouco potentes e provocará no coletivo uma frustração por não terem “captado” aquilo que o outro queria fazer. O improvisador deve lembrar que **a partir do momento que uma imagem joga com ele, ela se democratiza na improvisação**, ela “aparece” na corporeidade atuante, mas também vibra corpórea e incorporeamente nos outros improvisadores e nos espectadores, pois, assim como o improvisador imagina ele faz imaginar, ele quer provocar imaginações no espectador, e convidá-lo a imaginar. **Jogar com a imaginação é permitir que a imagem em ação se transforme no jogo.**

“Apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado” (Iser, 1996, p.79). O exercício da imaginação *esburaca* as linhas **C1** e **C** para o exercício da **espontaneidade**, sem a qual, dificilmente agiremos livres de bloqueios e julgamentos. Esta combinação, faltamente levará o improvisador a podar toda e qualquer imaginação criativa. A falta de espontaneidade é muitas vezes motivada pelo medo do fracasso e do ridículo. O improvisador teme não ser “aprovado” em suas criações e passa a se pré-julgar e avaliar, o que o leva a lugares pouco espontâneos. “Boal [...] fala que nós temos um “tira na cabeça”, um censor cruel que bloqueia e aborta nossa espontaneidade através do medo à exposição e ao fracasso” (Muniz, 2006, p. 19). A imaginação no exercício do improviso revela-se como um caminho para despistar o tal “tira” da cabeça, minimizando sua ação e permitindo mais espaço ao espontâneo e genuíno.

[...] trabalhar a espontaneidade significa aprender a não censurar as primeiras respostas da mente perante os estímulos recebidos pelo improvisador, aprender a dizer “sim” aos impulsos da imaginação. Trata-se de um processo pelo qual o improvisador vai gozando cada vez mais de sua liberdade, abrindo assim o caminho da surpresa: surpreender-se a si mesmo, surpreender o companheiro, surpreender o público (CORTEZ<sup>83</sup>, 2006, p. 29).

O medo de ser espontâneo é comum, afinal, trata-se de colocar-se “nu” diante de todos, correndo o risco de “errar”, de não ser “inteligente” ou ser pouco criativo, mas o que esquecemos é que quando o improvisador é espontâneo, ele já “acertou” e já foi inteligente. Segundo Spolin (2006), a espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de referências e padrões automatizados em nós. **A imaginação é um espaço espontâneo e “libertário”, que convoca intuição, sensação, afetos e perceptos promovendo atualizações.** A imaginação é, no improvisador, uma linha cartográfica altamente criativa. Se improvisar é o “problema” do improvisador, a imaginação é certamente um caminho para “solucioná-lo”. E isto não é abstrato ou vago, não é uma questão de talento ou virtuosismo, e sim um procedimento de jogo mesmo, que

---

<sup>83</sup> Improvisador, treinador do Match de Improvisação e integrante do Improadrid (Espanha).

deve ser explorado e utilizado, tem a ver com prática e experimentação. “Quando se apela ao talento, é porque falta a imaginação” (Georges Braque). A imaginação criativa não é algo que acontece ou não acontece, é uma força que precisa ser relacionada, exercitada e “acontecida”. “[...] a imaginação é idêntica ao ser-no-mundo. Eu não posso ser no mundo sem a imaginação e **a imaginação é o compromisso com esse mundo que se modifica à medida que eu o modifico também**” (Venâncio, in Pronsato, 2003, p. 32. Grifo meu).

A imaginação não tem limites rígidos somente fronteiras flexíveis. Ela pode ser *alargada*. É preciso praticar, “treinar”, exercitar a imaginação. É como um “músculo” que precisa ser fortalecido e alongado. Segundo Johnstone (1981), os casos de bloqueio da imaginação são decorrentes de uma má educação e formação de nosso potencial artístico e, principalmente, “do medo ao fracasso e à exposição pública do universo pessoal de cada um de nós” (Johnstone, 1990, p. 43). **Medo de atualizar?** Constantemente censuramos a atualização de nossa imaginação com medo de que possamos ser “traídos” ou ridicularizados ao revelar pensamentos e idéias. É necessário, portanto, trabalhar o desbloqueio da imaginação do improvisador, fazendo dela, uma ferramenta de “ousadia” necessária para que o improvisador faça dialogar seus conhecimentos, procedimentos e imagens ou *sensações de imagens*. Sim, pois nem sempre as imagens são claras e definidas a ponto do improvisador percebê-la em sua concretude, até porque neste nosso contexto isto nem seria tão potente. Por isso falo em ***sensações de imagens, que são como “vultos”, “fluxos imagéticos” passagens percebidas e não imagens reconhecidas e reconhecíveis, que disparam um processo criativo de provocar imagens em ação.***

É preciso fugir<sup>84</sup> de uma imaginação viciada, territorializada em um lugar sempre comum, seguro e “fácil”; trata-se de uma quebra de “padrão de imaginação”. O improvisador joga com suas referências e conhecimentos pessoais, com suas moralidades e molaridades, claro, não tem como ser de outro jeito. Mas a imaginação será a um procedimento para relativizar tudo isso, pois ela é a “ousadia” necessária para fazer fluir e relacionar estes conhecimentos, subvertendo-os e transformando-os em outra coisa

---

<sup>84</sup> Essa “fuga” não é voluntária, não é uma escolha. É um processo de práticas que levam ao acontecimento de “fuga” sendo o improvisador agente e reagente, ativo e passivo nesta ação. Fazer fugir.

(principalmente no contato com o outro), que certamente fará surpreender pela novidade e improbabilidade<sup>85</sup>.

**A imaginação é também memória: *memória virtual inventada***, portanto é também um processo criativo pelo qual o improvisador nunca deixará de passar. Até porque, nos processos de criação, a imaginação pode atuar como potencializadora de virtualização e inclusive atualização de outras forças constituintes do improvisador em criação: falo de **imaginar o movimento, imaginar o pensamento, e imaginar a memória**.

O virtual atua enquanto invisibilidade inscrita no plano real imaginado, e assim também a realidade atual e extensa (portanto concreta), não encerra, mas ao contrário, amplia as possibilidades de imaginação, pois também ela, emite virtuais (como que alargando as possibilidades sempre infinitas da imaginação). Forças invisíveis (intensivas) que atuam em formas visíveis (extensas) e vice e versa, promovendo uma troca entre atualidades e virtualidades. Quando algo “muito imaginado”, ou imaginado coletivamente, é atualizado, isso não significa um fim, ao contrário, pois **o concreto gera imaginário tanto quanto o imaginário gera concretudes**. Por exemplo, quanto mais atadores fizerem (atualizarem) seu Hamlet, mais possibilidades de fazê-lo surgirão (virtuais), pois, já vimos, quando uma atualização acontece, muitas virtualizações também acontecem. A imaginação segundo Salles (2008, p. 73) é “um repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez nem seja, mas que poderia ter sido”. E neste sentido se difere de uma memória virtualizada. **A imaginação é virtual ao passo que existe em uma imanência de imaginações não imaginadas**.

### 3.3.4 – Pensamento

*Onde o pensamento pensa? Pensar é ter consciência? Como o pensamento interfere na palavra improvisada? Como desenvolver um pensamento dramático improvisado?*

*“a verdade é somente o que o pensamento cria (...) pensamento é criação, não vontade de verdade” (Deleuze e Guattari, 1992, p.73).*

---

<sup>85</sup> No sentido de transbordar para além do universo pessoal daquele improvisador.

A improvisação não é um vale tudo, para o qual o improvisador entra sem pensar no que vai fazer. É fundamental que ele pense em criação, mas não tem a ver somente com ter consciência da cena. Tem a ver com um pensamento que é criativo, e, portanto, gerador de ação cênica improvisada. Deleuze e Parnet (2004, p. 80) convocam um pensamento que não seja reduzido a pouca potência criativa que tem a síntese de consciência. **Pensar em criação não significa ter consciência da criação, mas paradoxalmente, pensar em criação é produzir criação.** Pensamento é produção criativa. A consciência, diz Deleuze (2002, p. 26), é o lugar de uma ilusão, “ela recolhe efeitos, mas ignora as causas. [...] A consciência é apenas um sonho de olhos abertos”. Mas **não reduzir o pensamento à consciência também não quer dizer estendê-lo à inconsciência**, trata-se de elevá-lo a uma potência sem nome, sem limite, amoral, em busca da fronteira criativa na qual “todo pensamento que não é dançado é falso” (Novarina, 2005, p. 48). Trata-se de um **processo de expansão da consciência considerando-a como um processo não de julgamento**, mas de aceitação; uma **consciência que não interfere**, mas observa: **consciência que testemunha.**

E da mesma forma que o pensamento não se reduz à consciência, a fala também não se reduz à comunicação.

[...] acabaremos um dia mudos de tanto comunicar nos tornaremos enfim iguais aos animais, pois os animais nunca falaram, mas sempre comunicaram muito bem. Só o mistério de falar nos separava deles. No final, nos tornaremos animais: domados pelas imagens, emburrecidos pela troca de tudo, regredidos a comedores do mundo e a matéria para a morte. O fim da história é sem fala (NOVARINA, 2003, p.13).

Apesar de a neurociência atestar a existência do pensamento como faculdade da mente e da razão, situadas em pontos específicos do cérebro, há outra idéia de pensamento em Espinosa (que tanto defendeu como teorizou através da própria racionalidade), que nos interessa muito mais nesta tese: a do **pensamento como criação. Pensamento que é corpo e vice-versa (Ética, II; 12-31).** O pensamento pensa na imanência, aliás, ele é a própria imanência ao passo que a constitui e é por ela e dela constituído.

Pensamento é também palavra e palavra é também pensamento. Na cena (e na vida), o pensamento é sempre improvisado, assim como a “escolha” das palavras que o dirão também é um processo improvisacional que acontece em um curto espaço de tempo. O pensamento processado nunca será dito por completo pelo improvisador, ele seleciona, sintetiza, e significa este pensamento através da fala. **A palavra improvisada é o próprio fluxo de pensamento processado sendo dito.** O pensamento é uma fala silenciosa, e a fala é um pensamento audível. Este pensamento audível (palavra improvisada) vibra na dimensão **A**, enquanto que os pensamentos não pensados ou mesmo a “fala interior”, vibram na dimensão **B**, mas o pensamento criativo (que é o todo das possibilidades de pensamento) acontece efetivamente nas linhas **C1** e **C**.

Um pensamento pode ser comparado a uma nuvem descarregando uma chuva de palavras. Exatamente porque um pensamento não tem um equivalente imediato em palavras. [...] Para compreender a fala de outrem não basta entender as suas palavras – temos que compreender o seu pensamento. Mas nem mesmo isto é suficiente – também é preciso que conheçamos a sua motivação (VIGOTSKI, 2008, p. 171).

Entre os autores que discutem a idéia da palavra como pensamento verbalizado, está Peter Brook, que sugere que a palavra nunca começa sendo palavra; ela é, para Brook (2000), o resultado de um impulso estimulado por atitudes e comportamentos, por sua vez ditados pela necessidade de expressão. Também Novarina, apresenta uma idéia semelhante em seu livro *Diante da Palavra* (2005)

Isto é a palavra, a fala, que o ator lança ou retém, e que vem, chicoteando o rosto do público, atingir e transformar realmente os corpos. É o principal líquido excluído do corpo e é a boca que é o lugar de sua omissão. É o que há de mais físico no teatro, é o que há de mais material no corpo. Essa fala é a matéria da matéria e não se pode apreender nada de mais material do que esse líquido invisível e inestocável. É o ator que a fabrica, no ritmo respirado, quando ela passa pelo seu corpo todo, toma todos os circuitos ao

contrário, para sair, no final, pelo buraco da cabeça (NOVARINA, 2005, p. 43).

É da natureza do desenvolvimento humano que, em determinada idade a criança comece a desenvolver a habilidade específica de pensar as palavras, ao invés de pronunciá-las. Ou seja, da mesma forma que o pensamento “sai” verbalizado em palavras, as palavras podem ser “retidas” em pensamento. Quando isso acontece com um improvisador podemos dizer que ele também ganhou maturidade. É comum ver um improvisador iniciante “vomitar” palavras, sem nenhum propósito além do de tentar “resolver” a cena com algum sentido. Mas o pensamento criativo não é somente lógico/racional, então, assim também a palavra improvisada não terá sempre um sentido lógico.

Segundo Vigostky

[...] os significados das palavras são formações dinâmicas, e não estáticas. [...] a relação entre o pensamento e a palavra não é uma coisa, mas um processo, um movimento contínuo de vaivém do pensamento para a palavra e vice-versa. [...] O pensamento não é simplesmente expresso em palavras (Vigostky, 2008, p. 68).

Improvisar a fala com fluência livre é também uma habilidade do improvisador, e que só é possível porque há, por trás da palavra, o exercício do **pensamento criativo processado** em cena. Muitas vezes o improvisador acaba usando palavras demais, fica tentando preencher a improvisação com um discurso que na maioria das vezes tende a ser molarizado ou vazio de sentido (justamente pela tentativa de dar sentido ou significado pelo texto). O pensamento está sempre sendo processado, mas isso não significa que precisa ser verbalizado, até porque estamos tratando de um pensamento que não é lógico e racional somente, mas também sensível e poético. Praticar a palavra improvisada é antes praticar o pensamento processado. O pensamento é um conjunto de palavras silenciosas e segundo Nietzsche, são exatamente estas palavras que “trazem a tempestade e movem o mundo” (Nietzsche, 1885, p. 180). O uso desnecessário da palavra enfraquece o improvisador e sujeita a improvisação ao “nada”, ou até mesmo a certo “constrangimento”, já que ao elaborar um discurso, nem sempre o improvisador possui

domínio sobre o assunto discursado. Este risco é minimizado quando são elaborados discursos ficcionais sobre temáticas mais abstratas. Por exemplo, no caso de *Trânsito Livre*, se um improvisador decide discursar sobre a pergunta “quantas pedras cabem no seu bolso?”, ele normalmente consegue ser mais criativo e sensível no uso com as palavras, do que em perguntas do tipo “O que é a saudade?”, que o faz tender a discursos moralistas e quase de “auto-ajuda”.

O improvisador deve deixar o texto dizer, mais do que querer dizer o texto. O sentido não é dado pela necessidade do discurso lógico e elaborado, aliás, o sentido não é o objetivo do texto. **A dramaturgia da palavra improvisada pode transitar muito mais por sensações e fluxos de sentidos, do que por sentidos claros e objetivos.** Sugiro ao improvisador, o exercício de recusar o uso desnecessário da palavra e a tentativa de se fazer compreender, e ao invés disso, confiar na força de um pensamento criativo que é processado o tempo todo sem que precise ser traduzido. Não se trata de excluir a lógica, mas de **agregar comunicações sensíveis.** Sensibilidade e racionalidade processando juntas a improvisação. Isso leva à instauração de uma percepção que não é a da formulação de uma lógica do discurso, mas de uma retórica livre, de um momento único e absoluto de poesia, de uma infinidade de possibilidades e variações de sentidos, de intersecções.

A palavra dita de um pensamento processado é lugar de aparecimento do espaço que o improvisador cria, por isso Novarina (2005, p. 39) insiste tanto que a fala é “uma dança que se vai”, e faz dela o próprio espaço que, por sua vez, “não se estende, mas se escuta [...] a fala é uma antimatéria soprada que faz o drama do espaço aparecer subitamente diante de nós” (Novarina, 2009, p. 16). Fala e pensamento tem potências criativas de ação (e explosão) no improvisador. Segundo Novarina (2009, p. 20, grifos meus), **a fala “[...] vai além do que ela pode dizer.** Ela escuta o que não sabe; ela espreita. Nós falamos do que não podemos nomear. Muito precisamente cada palavra designa o desconhecido. **Diga o que você não sabe**”. Novarina (2005) fala também sobre uma “palavra corpórea”, à qual ele chama “**carnagem linguajar**” do homem. Esta palavra não vai comunicar nenhum sentido, ela vai sim “dançar e falar aos espaços”. Este esvaziamento de uma expressão (ou intenção) através da palavra, essa busca por uma palavra que cria o vazio para a comunicação, e que não é a transmissão de uma idéia, um

sentimento ou ainda uma “mensagem” que sai do palco e chega ao espectador, isso tudo vem reforçar a produção de um pensamento que nega a comunicação através da transmissão: a fala do improvisador não é um recurso de transmissão de conteúdo e significado.

[...] Nem instrumentos nem utensílios, **as palavras são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento**: a fala nos é mais interior do que todos os nossos órgãos de dentro. As palavras que você diz estão mais dentro de você do que você. Nossa carne física é a terra, mas nossa carne espiritual é a fala; ela é o pano, a textura, a tessitura, o tecido, *a matéria do nosso espírito*.[...] **Falar não é comunicar**. Falar não é trocar nem fazer escambo - das idéias, dos objetos-, falar não é se exprimir, designar, esticar uma cabeça tagarela na direção das coisas, dublar o mundo com um eco, uma sombra falada: falar é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder (NOVARINA, 2003, p.14. Grifos meus).

### 3.3.5 – Movimento

*“No começo era o movimento [...] Era esquecer o movimento que continuava em silêncio no fundo dos corpos.” (José Gil)*  
*“Não interessa como você se move, mas o que te move.” (Pina Bausch)*

Um movimento improvisado jamais será tecnicamente pensado antes. O improvisador não tem a chance de alinhar-se, treinar e repetir, até “ajustar” o movimento tal como deseja “mostrá-lo”. No movimento improvisado, interessa menos o movimento do que quem (ou o quê) motiva o movimento. Menos a técnica mecânica do que a possibilidade de um movimento expressivo. Interessa sempre saber que o público “viu a lua”, como na metáfora de Oida:

Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta de seu dedo e a lua a responsabilidade é dele [...] quando atuo, o problema não está na beleza do meu gesto. Para mim, a questão é uma só: será que o público viu a Lua? (OIDA, 2001, 94).

Do mesmo modo que o improvisador não deve falar o texto e sim deixar o texto falar, **não é somente ele que “faz o movimento”, mas o próprio “movimento que o movimenta”**. Então, neste fluxo de fazer e deixar fazer, o movimento se movimenta e se cria na linha **C1**, mas também na **C**, isso significa que o movimento do improvisador em criação, não se restringe ao movimento de músculos, ossos e pele pelo espaço a serviço de uma intenção qualquer. **O movimento movimenta muitas outras intensidades e forças, e o improvisador habita o seu próprio movimento.**

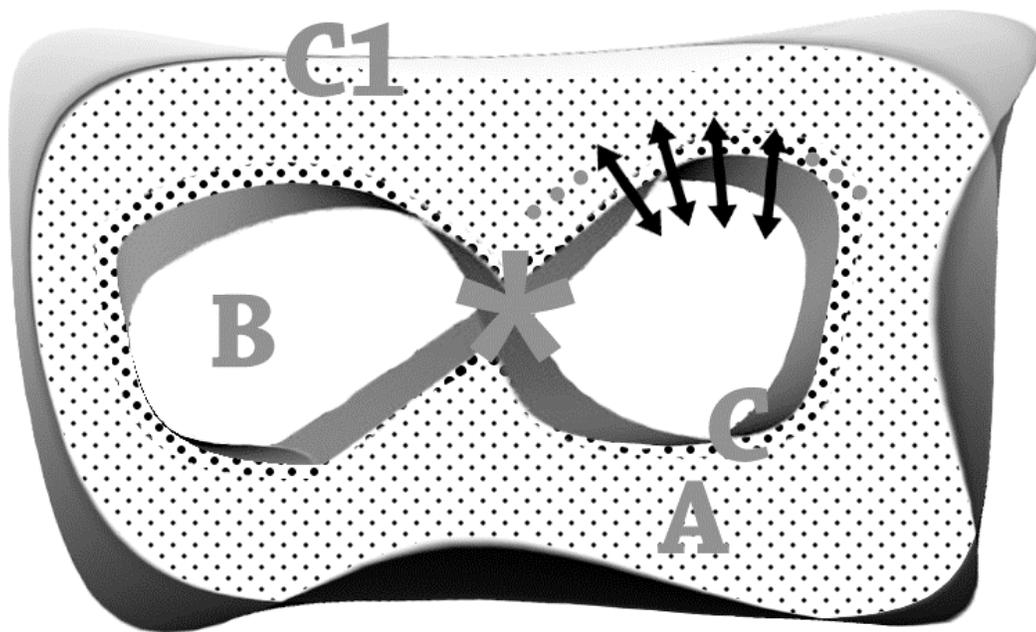


Figura 2

Não é um movimento no sentido da física, que o determina como um deslocamento no espaço tempo de um ponto a outro, mas é um movimento que se convoca corporeidade e, portanto, acontece no potente encontro entre visibilidades e invisibilidades. O movimento vibra na materialidade do corpo, e, aparentemente, faz-se visível nela, mas ele é verdadeiramente gerado e “acontecido” em uma turbulência das forças memória, técnica,

pensamento e imaginação, no rizoma que constitui a criação. Seria pouco agregador assumir o movimento do improvisador como um movimento puramente do corpo físico. Gil (2004) fala também do corpo virtual, que não é separado do físico, mas que o compõe e afeta. Este corpo físico “aparente” é o próprio corpo orgânico, “mas da multiplicidade dos corpos orgânicos virtuais que formam um mesmo corpo resulta um corpo impossível, uma espécie de corpo monstruoso: é ele o corpo virtual” (GIL, 1999, p. 8). Este corpo monstruoso é justamente o corpo que recusa o corpo orgânico. Gil acrescenta:

Esse corpo prolonga na virtualidade o gesto cuja seqüência não se vê mais no corpo empírico, atual. Disso resulta não haver corpo único (como o "corpo próprio" da fenomenologia), mas **múltiplos corpos. O corpo do bailarino [...] é composto por uma multiplicidade de corpos virtuais.** A unidade de movimento virtual (ou a unidade virtual de movimento) cria um espaço onde "se pode colocar tudo", espaço de coexistência e de consistência (GIL, 1999, p. 8. Grifo meu).

O *movimento virtual* (Gil, 2004), territorializado no corpo virtual, compõe com o movimento atual aquilo que ele chama de *movimento total*.

O movimento improvisado não quer expressar sentimento algum, ele quer fazer circular intensidades conectando espectador e improvisador em “potência de comunicação não significada”, em um “corpo sem órgãos coletivo” ou em um único “corpo com buracos”. **Porque o público não vai ver piruetas ou torções, não vai ver equilíbrios e sustentações, ele vai ver, no movimento, surgir intensidades e presenças, e estas sim, o atravessarão** (e talvez por isso também, paradoxalmente, seja preciso “incorporar” a técnica e fazer sim as piruetas e torções, equilíbrios e sustentações. Uma coisa não exclui, mas agrega a outra).

O movimento improvisado pode ser pensado pela perspectiva do acaso que Cunningham propõe como procedimento coreográfico. Sobre este assunto, Gil (1999) se refere ao movimento criativo que, desprovido de intenção, gera intensidades:

[...] deixando de ser finalizado, o movimento não parte mais de um centro intencional, ou seja, de um sujeito que tem sentimentos pessoais e que os

quer exprimir de uma certa maneira. De fato, é a noção mesma do sujeito (ou de corpo-sujeito) que tende a desaparecer” (GIL, 1999, p. 2).

Cunningham quer desaparecer com a organicidade do corpo e com a utilização bem ordenada e sem autonomia das partes do corpo. Aliás, esta é uma chave para o movimento do improvisador em criação. Neste contexto, ele terá necessariamente que fissurar as coordenações físicas codificadas e memorizadas, e, provocando um transbordamento destes códigos, alargar limites e explorar movimentos possíveis ainda não explorados. Porque é exatamente isso que o improvisador vai fazer: **nem coreografia, nem combinação improvisada de passos reconhecíveis, mas somente a possibilidade de**, através de um movimento-não-intencional (ou de um não-movimento), **deixar os movimentos se fazerem e fazerem espaços**. Trata-se de uma decomposição do movimento em multiplicidades, a partir de uma recusa iniciada por Cunningham de representações de movimento e todo “sentimento” ou motivação que não seja o próprio movimento, pois o movimento pode, por si só, suscitar movimento, já que “a emoção nasce do movimento, e não o contrário. [...] **O sentido do movimento é o próprio movimento do sentido**” (Gil, 1999, p. 10, grifo meu).

Devemos buscar um movimento desprezioso e desprovido de sentido. Às vezes o improvisador quer mostrar o sentido do movimento, e se esquece de simplesmente fazer o movimento. **Ocupar-se do movimento e não da interpretação do movimento**, como faz o improvisador “embaraçado de sentido”, “grávido de sentido”, cheio de significados e interpretações. Mesmo porque, a potência do movimento não é tensa e embaraçada, mas ao contrário: o movimento presente e orgânico é “desembaraçado” e “venta”. E isso nada tem a ver com qualidade de movimento, mas com atitude e estado, com uma possível ética do movimento.

[...] Digamos, simplesmente, que o corpo habitual, o corpo-organismo é formado de órgãos que impedem a livre circulação de energia. [...] Desembaraçar-se deles, constituir um outro corpo onde as intensidades possam ser levadas ao seu mais alto grau, tal é a tarefa do artista [...] **o plano de movimento imanente do bailarino** (GIL, 2004, p. 60. Grifo meu).

Destaco, obviamente, a importância de o improvisador desenvolver suas habilidades técnicas específicas na dança e no teatro, e estar “apto” a utilizar-se de suas potências corporais e vocais no momento do improviso. E este movimento é até “simples” de entender e praticar. Não que seja simplista, mas é mais objetivo e concreto. Você sabe como trabalhar uma determinada musculatura, a voz, a resistência física, e você vê e pode medir os “resultados”, enquanto que no corpo virtual esta não é uma ação possível. Mas se o improvisador só se prepara tecnicamente, provavelmente vai acabar reduzindo sua composição coreográfica e gestual a uma determinada técnica, método ou sistema, e no momento do improviso dificilmente conseguirá criar fora desta estrutura, recorrendo sempre a movimentos aprendidos, codificados e talvez “adestrados”. Mas e o movimento espontâneo, criado no aqui agora? E o corpo virtual? Este é, e sempre será, um território desconhecido, não decifrável e surpreendente (assim como o corpo físico, claro). O corpo virtual não pode ser medido ou visto, e ao mesmo tempo o improvisador precisa “conhecê-lo” e exercitá-lo. É o corpo virtual que vai promover no movimento, as virtualizações que serão disparos criativos para o coletivo de improvisadores e espectadores daquela sessão.

O movimento não pára nunca, o que acontece é que ele entra em desaceleração, mas continua como lembra Gil (2004, p.13), em “silêncio no fundo dos corpos”. A imobilidade ou o repouso são apenas sensações, mas não acontecem efetivamente senão em um corpo morto. Mas o corpo virtual nos garante corpos dinâmicos em fluxo de movimento contínuo. **A ausência do movimento é só aparente, pois o movimento virtual é um contínuo permanente.** O repouso é movimento em desaceleração que, de tão desacelerado, não passa por um tempo mínimo de ser visto. Já o movimento, é uma estabilidade momentânea de uma aceleração da corporeidade. O movimento improvisado não tem começo e nem fim, é um contínuo infinito, pois o seu começo é o fim do anterior e o seu fim já é o começo do próximo, ou seja, o repouso do movimento é potencia virtual do próximo movimento ou virtualização do movimento atualizado antes dele. O improvisador em movimento criativo, deve também buscar fazer “silêncio” em seu corpo físico, e promover o vazio do movimento, que é justamente aquilo que conecta o espaço no qual ele é realizado, ao infinito de imagens e criações que o espectador pode fazer. **Não deve fazer o movimento no espaço, mas fazer do espaço, movimento.** Não criar o espaço para preenchê-lo com movimento, mas para **torná-lo** movimento. Este “silêncio” do copo

físico não se refere somente ao paradoxo do movimento estático, mas aos micromovimentos que podem ser gerados, e que afetam microvisibilidades, as quais, sabemos, são imprescindíveis para a improvisação.

[...] a posição narcísica do bailarino não exige um «eu», mas um outro corpo (pelo menos) que se desprenda do corpo visível e dança com ele. Graças ao espaço do corpo, o bailarino, **enquanto dança cria duplos ou múltiplos virtuais do seu corpo que garantem um ponto de vista estável sobre o movimento** (para Mary Wigman, dançar é produzir um duplo com o qual o bailarino dialoga). [...] É falso dizer que «**transportamos o nosso corpo**» como um peso que arrastamos sempre conosco. O peso do corpo constitui um outro paradoxo: se exige um esforço para o fazermos mexer-se, é também ele que transporta sem esforço através do espaço. [...] a textura do corpo é espacial; e reciprocamente, a textura do espaço é corporal (GIL, 2004, p. 56-57. Grifos meus).

Gil compreende o movimento como uma abertura do corpo para o espaço, uma abertura que não é metafórica, é muito concreta. Através desta abertura, segundo Gil, pode-se criar o plano de imanência da dança. Nesta perspectiva, a ação e o movimento sensíveis se dão no espaço concreto. Não faz sentido dividir o dentro e o fora do movimento. Como se dentro fosse sensível e fora fosse concreto. As questões físicas são sensíveis, assim como as questões imagéticas são concretas. Podemos pensar, em um movimento de vibração e de potência dos microelementos e invisibilidades, que estão ali afetando e sendo afetados: gerando e (im)pulsionando o movimento concretamente inscrito no espaço tempo. Portanto, quando alguém sugere um movimento leve, pesado, contínuo ou descontínuo, não está apenas sugerindo o movimento visível, e sim uma modificação destes microelementos celulares, que por sua vez são os mesmos que compõem o mundo material: o ar, o chão, os objetos. Nesta perspectiva, e somando a idéia de uma corporeidade indivisível, é possível estabelecer um ponto no espaço como extensão invisível, mas real, do próprio corpo e do próprio movimento, e pensar, por exemplo, no ar ou em uma imagem simbólica como um ponto de apoio. O movimento não se limita ao espaço territorializado pela pele; o improvisador deve buscar movimentar-se

transbordando os limites de seu corpo organismo. Deve recusar esta idéia de uma imagem fixa a respeito de si, que se forma na mente, e transgredir ao encontro de uma imagem processual que se forma no próprio *fazer-a-improvisação*, no próprio movimentar-se. O improvisador ao entrar para o jogo pode formar, momentaneamente, a imagem de si que ele quiser. É como quando a criança entra para um jogo, ela “faz de conta” que seu corpo é aquilo que, de fato, está muito longe de poder, fisicamente, ser. Peça para uma criança improvisar ser um dinossauro; seus pequenos braços e pernas, fisicamente, não tem estrutura alguma que remeta ao peso e as dimensões do dinossauro, porém, a qualidade que ela atribui ao movimento, somada à imagem corporal temporária que imediatamente se cria naquele ato próprio de movimentar-se, aliando-se à força da imaginação imanente, não deixarão qualquer um, principalmente a própria criança, duvidar de que é um dinossauro. A criança desconhece os limites das potências do corpo e do movimento, por isso experimenta, arrisca, acredita e evidentemente *transborda*, permitindo que reinvente com mais prontidão suas possibilidades de movimento. Se improvisamos os movimentos a partir dos limites que impomos a nós mesmos, dificilmente abriremo-nos para uma experimentação das potências e micropotências do corpo. Pensamentos como “eu não tenho alongamento”, “não tenho equilíbrio”, “não tenho voz para cantar”, acabam muitas vezes sendo introjetados no improvisador (por observadores, por um diretor ou por ele mesmo), e estas informações acabam fixando-se na imagem que o improvisador faz de si, de seu corpo material e imaterial, impedindo que ela se recrie e flexibilize a cada jogo. Todos têm um alongamento, a questão não é essa, a questão é **que** alongamento eu tenho, e que, portanto, me diferencia enquanto improvisador. Igualmente não há uma voz boa ou ruim, há a **sua** voz, com potência de ser trabalhada técnica e poeticamente, justamente porque não existe um padrão comparativo. Não se pode dançar com um corpo que não se tem e não se pode atuar com um corpo que não se tem: a improvisação se faz no improvisador e seu movimento se *faz fazendo*.

Olhando por uma perspectiva mais cartesiana e dicotômica, trabalhamos o movimento através de barreiras codificadamente impostas. Mas se olhamos pelo prisma da totalidade, da corporeidade, trabalhamos com fronteiras que promovem espaços de encontro entre o visível e o invisível do movimento. Por exemplo, o dançarino pode realizar um *battement tendu* como um movimento codificado, que tem início e fim. Mas pode

também pensá-lo como uma progressão criativa. É a diferença entre cumprir um caminho ou criá-lo. **O movimento deve ser um movimento anatômico poético, não um movimento mecanicista.** O *battement tendu* pode ser um movimento a ser repetido pelo dançarino em um exercício de barra, ou pode ser um processo de diferenciação nele próprio. No primeiro caso, o dançarino realiza o movimento partindo de um ponto inicial, visando o ponto final, assim, ele reproduz de uma maneira cartesiana e pode “cumprí-lo” bem ou mal. Mas quando ele assume o *battement tendu* como um processo de diferenciação pela própria repetição, sem a busca por um ponto final pré estabelecido e “situado” em determinado ponto no espaço, ou seja, se o dançarino se propõe ao *battement tendu* como uma multiplicidade dinâmica de diferentes intencionalidades, então, o passo codificado em movimento, passa a **estar** e não **ser** daquela forma; e cada *battement tendu* passa a ser um processo de improvisação. **Improvisar movimentos não é sinônimo de combinar diferentes passos em diferentes ordens, é reinventar o movimento expressivo “vazado” do passo, e neste sentido o improvisador é território ilimitado.**

## Capítulo 4 – Devir Improvisador

O *devir improvisador*, é o próprio improvisador quem vai dizer. O *devir improvisador* propõe a diferenciação do improvisador nele mesmo, e não a partir de um modelo. Improvisar é diferenciar a cena, mas também é diferenciar-se na microestrutura e nas micropercepções, ou seja, operar o *deslocamento* do improvisador nele mesmo. O *devir improvisador* quer fazer transbordar o “ator criador” para fora da sala de ensaio, e pensar seus procedimentos e realidades com a mesma atenção, dedicação e legitimidade com que se pensa e discute o ator e o dançarino, desde sempre e na contemporaneidade. O *devir improvisador* recusa, por natureza, uma *zona cênica de conforto*, não há como ser improvisador na estabilidade ou na cristalização (esta grotesca forma de autodestruição), só é possível **fazer-se improvisador na confortável desestabilidade de um espaço inventado, ou de “verdades inventadas”, como propõe Lispector (1990).**

Ser improvisador é se preparar muito para o abandono. Ele pratica, exercita, treina, para assim que entrar, abandonar tudo o que foi e o que será. Abandonar a genialidade de uma cena criada no mesmo momento em que ela acabar. O *devir improvisador* propõe estar presente para o encontro (o jogo como encontro espinosiano). Este encontro recusa a nostalgia (de uma cena passada) e a esperança (de uma cena futura). O encontro não prevê e nem se recorda, no encontro só cabe o presente.

O improvisador não é o centro, não porque haja outro elemento mais importante que ele na improvisação, mas porque **não há um centro**, uma entidade, não só na improvisação, mas na arte e na vida. **O improvisador não é uma entidade, ele é uma força, e enquanto força relaciona os elementos do jogo.** Se é possível uma síntese; **o improvisador é uma força relacional rizomatizada na imanência e em devir. O improvisador em criação é ele próprio imaginação, pensamento, técnica, movimento e memória.** Ele se tridimensionaliza e é tridimensionalizado nestas forças. A sensação, a percepção, o entendimento, tudo o que acontece não acontece na respiração, no olhar, no corpo, ou no pensamento. Acontece nele: e isso não significa ser centro, mas indica o paradoxo do fenômeno.

O *devir improvisador* considera o improvisador sob o paradigma espinosista de sujeito: **o improvisador se define como um grau de potência, por sua vez definido**

**pelo seu poder de afetar e ser afetado na cena.** Se ele é capaz de afetar e ser afetado, isso lhe confere o poder da ação, do jogo, do encontro; *da abertura dos canais, da abertura dos buracos novarinianos*, permite que se torne poroso, permeável, para promover o *trânsito livre* entre atravessamentos e afetos. E nesta condição, a linha **C** torna-se permeável, *esburacada, fissurada, respirada*, como podemos ver no pontilhado que traça esta linha na cartografia abaixo. Este pontilhado é igual a (=) tornar-se poroso e sensível: *esburacar-se*.

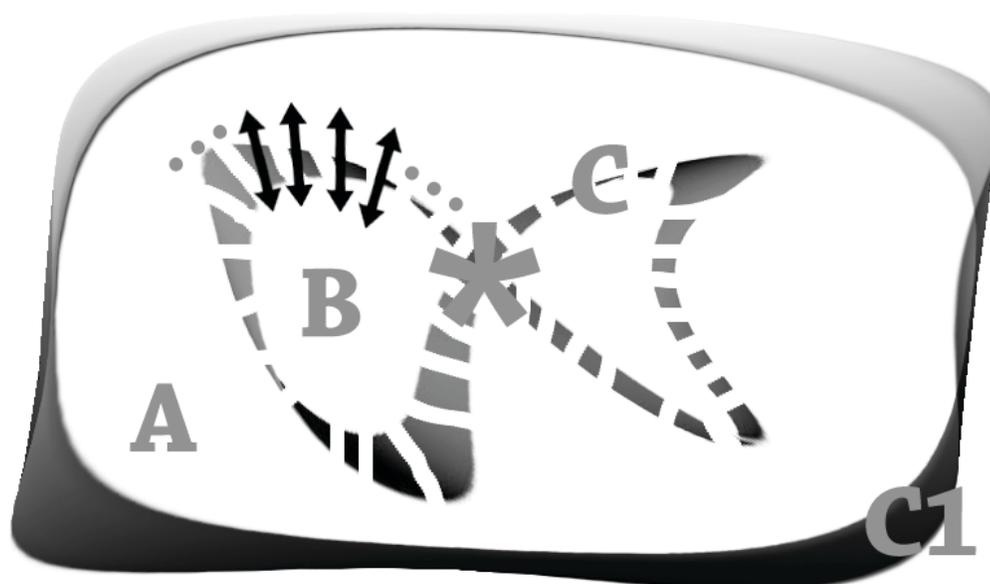


Figura 3

E o interessante aqui, é que as possibilidades de *esburacamento* desta linha são infinitas, o improvisador pode alargá-la mais ou menos de acordo com seu aprofundamento e compromisso ético em seu ofício. Lembre-se do sujeito: ele não sabe de antemão de que afetos é capaz, e assim, não tendo “consciência” do seu limite, naturalmente o improvisador não irá limitar-se a ele.

As setas ↓ indicam que os buracos existem ao longo de toda a pele, apenas convergindo para \* . E este *esburacamento* na linha **C1** afeta também a linha **C**<sup>86</sup>, pois havendo comunicação entre atuais e virtuais no improvisador, começa também a abrir-se um espaço para o *esburacamento* entre improvisador e o mundo: afetamentos entre atualidades e virtualidades singulares e coletivas.

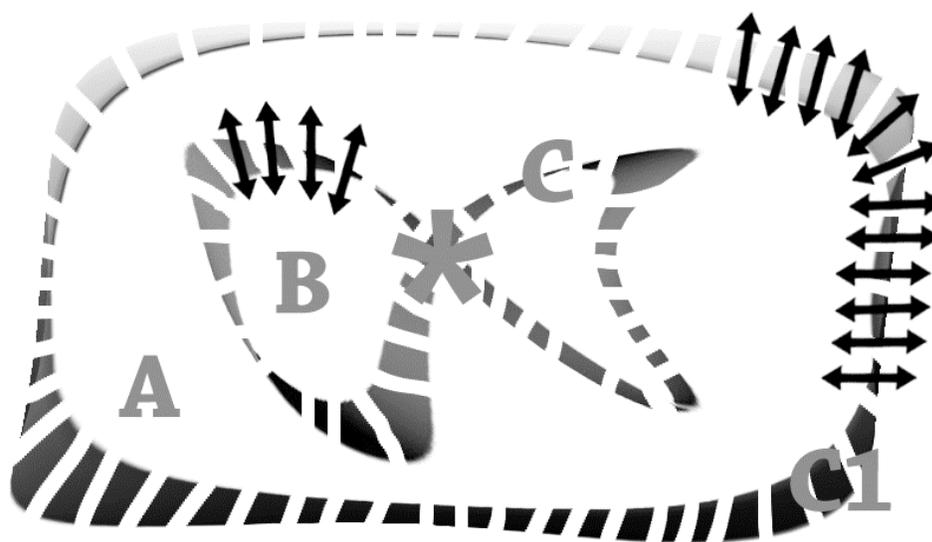


Figura 4

O improvisador deixa de ser o ponto de partida do improviso e passa a ser uma linha de atravessamentos, que ao mesmo tempo em que gera, é gerado; linha em fluxo. Ele não é mais o centro da cena, e sim (está) uma possibilidade, um modo de existência nela. E mais adiante, se o improvisador não sabe de que afetos é capaz, ele vai experimentar, e isso só é possível dentro de um plano de imanência, que é preciso ser criado também através desta experiência. Somente na experimentação podemos saber ou aproximar-nos de saber, porque saber mesmo, na totalidade, é impossível já que ao passo que nomeamos os afetos de que somos capazes, os colocamos no lugar da representação

<sup>86</sup> Ver figura 5.

ou da tentativa de descrição. A experiência existe **somente** enquanto está acontecendo, depois ela é virtualização: **invisibilidade imanente**. E trabalhar o improvisador no plano de imanência, como já vimos, coloca as possibilidades mais ao nosso alcance, pois nos confere, neste mundo, **em** nós, o espaço das infinitudes possíveis: pensamentos não pensados, criações não criadas, imaginações não imaginadas, corpos, indivíduos, almas. Enquanto o improvisador se colocar em exercício e experimentação, as peles/ fronteiras **C1** e **C**, tenderão ao *esburacamento* e alargamento. Isso quer dizer que quanto mais se lançar aos abismos da improvisação, mais se aproximará do limite (sem limites) de suas capacidades, alargando assim o próprio limite, que é em verdade uma linha d'água, uma fronteira móvel em expansão.

É responsabilidade do improvisador, buscar experiências, encontros, e deixar-se afetar por eles, dentro e fora da sala de trabalho, aliás, é importante que ele nem faça mais esta separação, pois as virtualidades e virtualizações necessárias ao jogo criativo, fluem entre os dois territórios que, para o improvisador, formarão uma única realidade sempre. Além deste livre trânsito entre os territórios cotidiano e cênico, o improvisador deve ficar atento, para evitar territorializar-se em um modo de existência dado ou limitado aos afetos conhecidos e confortáveis. Ser improvisador é um constante estado de inquietação, de vir a ser.

Não existe, de antemão o improvisador “competente”. Voltamos ao “bom” improvisador do qual falei no início desta tese, e refaço a pergunta: o que determina um “bom” improvisador? “Bom” enquanto qualificação, continua não me interessando nesta pesquisa, mas o bom improvisador que é o **improvisador alegre**, este me interessa. Nietzsche (1886) defende a tese de que não há o bem e o mal, e sim o bom e o mau. Bom e mau, tem um sentido objetivo: o que convém e o que não convém à nossa natureza, este é igualmente o pensamento espinosista que distingue a ética (relacionando os modos de existência à imanência) da moral (relacionando a existência à valores transcendentos), em benefício da primeira. Portanto, há dois modos de existência imanentes no sujeito: o primeiro, o **bom** (ou livre), é aquele que imprime um esforço em organizar bons encontros, que tendem a compor com ele e conseqüentemente aumentar sua potência de vida e ação, relacionando o bom ao dinâmico (bondade = dinamismo). E o outro que é o **mau** (ou escravo), que ao contrário, vive ao acaso dos encontros, não busca promover para si

encontros bons, se coloca passivo, impotente, ao sabor do acaso dos encontros, e se contenta em viver as consequências e efeitos. O improvisador, se não se convoca enquanto corporeidade para provocar bons encontros, não consegue agir minimamente nas causas, e fica à deriva dos efeitos, provocando um “tipo” de improvisador que não mais encontra a si mesmo. Ele não cria para si uma identidade de improvisador, um modo de existência na cena que virá promovê-lo e potencializá-lo enquanto força relacional dentro do jogo. Não se trata de “determinar” ou “definir” certo modo de fazer, mas de traçar caminhos e condutas, **tendências** de ação que nortearão um processo coletivo improvisacional. O conhecimento de si é segundo Deleuze (1995), **a potência imanente que determina a diferença qualitativa dos modos de existência bom/ mau**. E ainda mais, é através deste conhecimento de si, que conduz a um certo “modo” de improvisar, que o improvisador abrirá a possibilidade de surpreender, a si e aos outros, pois, como já vimos, é só constituindo uma estrutura que será possível romper com ela.

À luz do pensamento novariniano, dissemos que **o improvisador é um buraco alegremente**. Isso significa que **ele é um espaço de respiro, fuga e diferenciação, aberto aos encontros e afetamentos que irão variar sua força de ação** (preferencialmente aumentando-as). O improvisador, em sua inevitável condição de sujeito corporeidade, nunca é puramente bom ou mau, ele **está** bom ou mau de acordo com cada ação, afinal não existe, como queria provar Dr. Jeckyll<sup>87</sup>, um modo de existência plenamente bom ou mau, ou um jeito de separar essas duas forças, ao contrário, é exatamente o variar entre elas que garante a vida e, em nosso caso, a improvisação. Aliás, sob esta perspectiva, improvisar passa ser um **processo de transitar entre paixões**, entre subidas e descidas, alegrias e tristezas. E isso, cenicamente, é bem concreto: a criação alegre é aquela que com você compõe, aumentando sua potência de agir criativamente, ao passo que a triste é aquela que diminui esta mesma potência, é o mau encontro que decompõe com seu corpo/ corporeidade: você. O improvisador, portanto, em uma relação ética com seu trabalho, deve buscar sempre passar pela alegria, improvisar alegre, *vazando* nesta alegria espinosista que o faz **bom**: o improvisador que compõe. “Improvisar alegre” **nada** tem a ver com gênero, estamos falando da alegria em Espinosa.

---

<sup>87</sup> Personagem de “O Médico e o Monstro”, obra clássica da literatura mundial, escrita por Robert Louis Stevenson em 1.886.

Esta relação ética com a criação está ligada à noção da Estética da Existência de Foucault (1979). Ele propõe que façamos de nossas vidas uma obra de arte, e que isto seria um movimento ético de existência. Com isso ele quer dizer, que a obra de arte possui em si uma potência de fissura, de *linha de fuga*, ou seja, ela busca respiros e *buracos novarinianos* na estrutura aparentemente dada e *dura* do mundo e da cena, da ação e da criação. Libertar para novos pontos de vista: diferentes maneiras de ver e dizer o mundo e as coisas do mundo, outras formas de *visibilidade e discursividade*. “Não existe meio mais seguro para fugir do mundo do que a arte, e não há forma mais segura de se unir a ele do que a arte” (Goethe). “É na arte que o homem se ultrapassa definitivamente” (Simone de Beauvoir). Assim deve ser o movimento ético do improvisador. Não há espaço para “sentar e esperar”, o dinamismo pressuposto na “bondade” é um turbilhonamento de processamentos que jorram do e no improvisador, e que o colocam em movimento, seja de aceleração ou de lentidão, mas em movimento; seja de escuta ou de ação, mas em movimento; não há espaço ou tempo para o **contentamento** com os efeitos, há que se **buscar** as causas. O improvisador não pode se contentar com o simulacro, com a falsificação, com a aparência, especialmente se reconhece estar neste fluxo. Eis o improvisador eticamente alegre em seu ofício. Ele deve denunciar na cena tudo que o separa da vida e da *alegria*, deve recusar toda *paixão triste*, toda ausência do entusiasmo. Pode parecer vago, mas se você, improvisador, buscar efetivamente experimentar este contexto no improviso, verá que é concreto e acima de tudo, objetivo.

Para denunciar o que o separa da *vida*, em criação, o improvisador deve esforçar-se ao máximo para atender à convocação de Deleuze e Parnet (2004) e não permitir reduzir o corpo ao organismo e o pensamento à consciência. Quer dizer, **não se acomodar naquilo que você acredita “ser” e “conhecer”, supondo que sabe seu (de)limite de ação.**

“O poder de ser afetado apresenta-se então como potência para agir, na medida em que se supõe preenchido por afecções ativas” (Deleuze, 2002, p. 33). Destaca-se neste pensamento a seguinte questão: **quanto mais o improvisador abrir-se para o afetamento, quanto mais ampliar os canais, abrir os buracos, tornar-se poroso e permeável, mais ele aumentará sua potência de agir e ser alegre e, enfim, ser bom.** Nesta relação, quanto mais o improvisador recebe mais ele aumenta sua potência em dar, **quanto maior sua escuta maior sua força de ação**, quanto maior seu silêncio e sua

*pausa (dinâmica)* maior e qualitativamente maior será sua força de proposição e “bondade”, de ser bom.

O bom improvisador é o improvisador livre, e a liberdade está ligada à causa. Recorrendo a um termo utilizado por Espinosa, o improvisador é a *causa ativa* do improviso: o improvisador *apaixonado*. Para Espinosa a liberdade se opõe ao constrangimento: **é livre todo ser humano que não se constrange ao fazer sua produção**. Como pensar isso no caso do improvisador? Não há um meio de garantir a ausência do constrangimento no sujeito, mesmo porque ele é necessariamente constrangido vez ou outra por forças também externas a ele. O que podemos garantir é uma tendência de ação, uma busca por agir de acordo com os aspectos que identificamos e apontamos como constituintes do improvisador, portanto, atributos da natureza humana, para que caminhe em direção a uma liberdade improvisacional na qual não haja atribuição de juízo de valor; “o improvisador além do bem e do mal”, aquele que solicita no pensamento, no corpo, na corporeidade, “forças que escapam tanto à obediência como à culpa, e apresenta a imagem de uma vida situada para além do bem e o mal, rigorosa inocência desprovida de mérito e de culpabilidade” (Deleuze, 2002, p. 10). Sobre nossa tendência de ação relacionada à questão da valoração, Espinosa advoga que “não tendemos para uma coisa porque a julgamos boa; mas, ao contrário, julgamos que uma coisa é boa porque tendemos para ela.” (*Ética*, III, 9 esc.). À luz deste pensamento, fica ainda mais claro para o improvisador, compreender que suas escolhas, ações, criações e produções, escapam de uma liberdade causal. Não sabemos de antemão o que nos reserva uma ação, uma decisão, nem sabemos se será totalmente boa, mas ainda assim, é preciso escolher, agir e experimentar.

É livre o sujeito (ou o improvisador) que efetua sua natureza, mas paradoxalmente, ele não pode efetuar sua natureza, uma vez que é constrangido por forças que vêm de fora. O improvisador seria como o imenso oceano, cercado por ventos contrários, e estes ventos em seus movimentos, produziriam ondas. Não podemos, portanto, dizer que as ondas são produtos do próprio oceano, pois elas foram efetuadas por forças externas, pelos ventos contrários que se **encontram** no e com o oceano. Sendo assim, o improvisador encontra-se inevitavelmente exposto a forças externas e que vêm constituí-lo: os “ventos contrários”. **Todos os seres são dotados de ação, mas também de**

**paixão.** O sujeito não pode ser totalmente livre, mas também não pode ser 100% ativo, pois ele é confrontado, pressionado, por estas forças externas, e que vêm justamente constituí-lo. Os seres que por sua vez são constituídos por forças que vêm de fora, são seres apaixonados, e por isso não podem agir, em sua totalidade, livremente. Sendo assim, o improvisador é uma corporeidade apaixonada. Se o improvisador se lança no abismo do imprevisto acreditando ter em suas mãos a causa ativa daquela ação, e a liberdade absoluta de criar (sozinho e livremente), estará certamente lançando-se em um precipício (triste, pois há um “abismo alegre” na improvisação, como vimos). O improvisador não deve compreender-se como solitário.

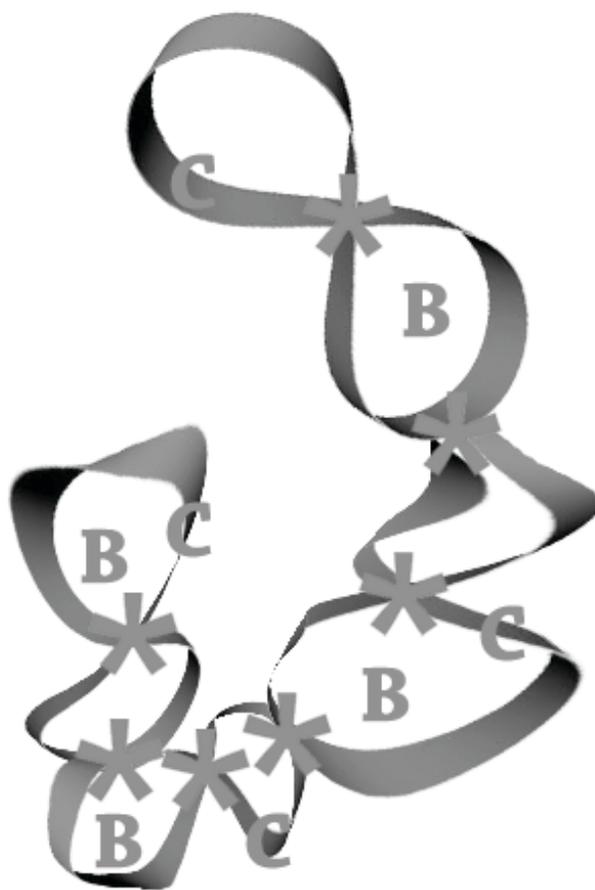


Figura 5

Este desenho<sup>88</sup>, é um “nós” configurado pelo encontro de “eus” multiplicados. São multiplicidades no singular e no coletivo. Nesta cartografia o improvisador flui singularmente dentro de um coletivo, conectado em rede e em ação (em improvisação). Ser improvisador implica em ser com o outro. A ausência da liberdade absoluta pode ser impulsionadora de suas ações e produções, pois qualifica a troca e o jogo com o outro; pressupostos básicos do improviso. Esta relação acontece não só no diz respeito ao visível, assim como nos mostra a figura abaixo.

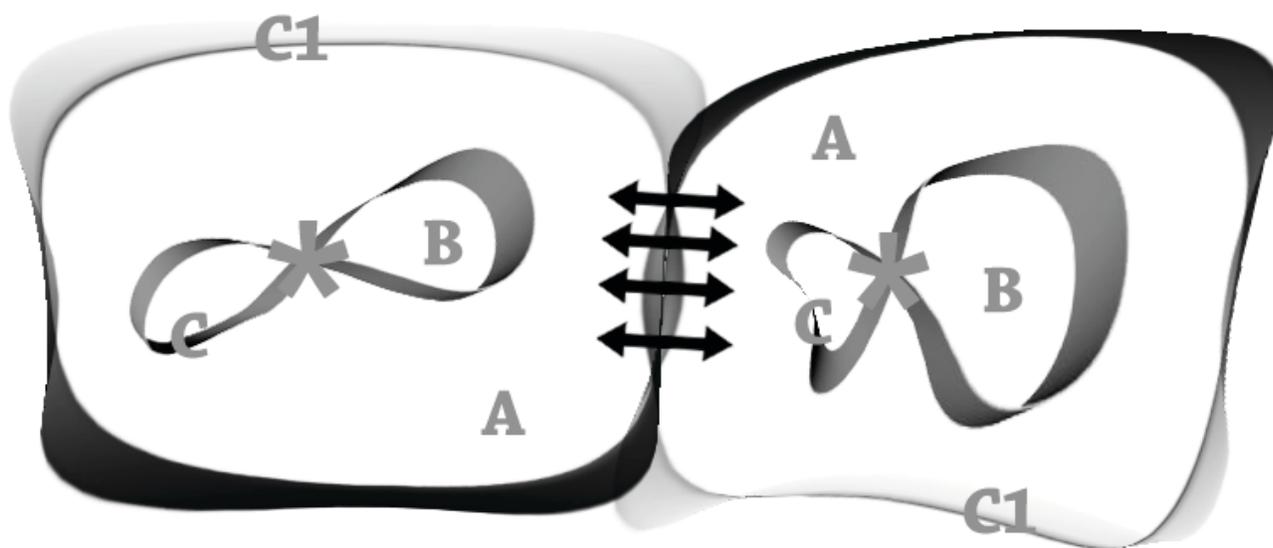


Figura 6

As setas que promovem o trânsito livre entre o que é material e imaterial nos processos de virtualização e atualização nas dimensões **A** e **B**, abrem respiros também nas linhas **C1**, promovendo buracos de troca e coletivização entre as virtualidades singulares. Este processo possibilita um espaço imanente coletivo favorável ao jogo. **É um encontro virtual que cria possibilidades de atualização coletiva.**

Uma questão fundamental em Espinosa, é verificar se o sujeito pode, em alguma situação, ser livre, ou seja, ser a causa ativa de suas ações; se ele pode ter a sua vida produzida e constituída por “forças que vêm de dentro”, forças ou causas livres que

<sup>88</sup> Ver figura 6.

gerariam a liberdade, aquilo que Nietzsche chamaria dois séculos depois de *vontade de potência*. Esta liberdade muitas vezes funciona como uma camisa de força para o atador, que **quer** ser regido, dirigido, “aprovado” em suas ações e propostas. Porém, o improvisador deve lutar para conquistar esta liberdade autônoma, ainda que haja por perto um diretor. Até porque, ainda mais no caso de um espetáculo improvisado, a “autonomia” de um diretor acaba no exato momento em que o jogo começa.

A questão da liberdade é complexa e antiga, e não seria diferente na cena. Acreditamos ser “livres”, mas em verdade vivemos afirmando a indignação de Espinosa ao questionar em seu *Tratado Teológico-Político*: por que os homens lutam por sua escravidão como se fosse sua liberdade? “Por que ele se orgulha de sua própria escravidão? Por que é tão difícil não apenas conquistar, mas suportar a liberdade? É possível fazer da multidão uma coletividade de homens livres, em vez de um ajuntamento de escravos?” (Deleuze, 2002, p. 17). Perguntamos também: é possível que dois ou mais improvisadores componham um coletivo que permita co-existir singularidades? E que este coletivo estabeleça uma relação de jogo e não de competição?

Improvisar é alcançar a liberdade. Não uma liberdade utópica, romântica, mas sim instaurar-se em um plano poético onde a impossibilidade não existe. A sensação dessa possibilidade leva o ator a conectar-se com prazeres até então não revelados, abrindo potencialidades de significação e compreensão que não passam necessariamente pela racionalidade (LAZZARATTO, 2011, p. 29).

O “*improvisador em criação*”, resultado e motivo desta tese é uma questão de **experimentação que diz respeito ao ato de corporeisar-se em criação, rizomatizando imaginação, pensamento, movimento, técnica e memória**. O fator comum e fundamental entre estas forças é que, justamente, uma só é possível **com** a outra, que não existe uma isolada da outra; são atributos da corporeidade que se rizomatizam *gerando*, possivelmente, o *improvisador em criação*. Estas forças se interseccionam e relativizam permanentemente; não há memória sem pensamento, pensamento sem imaginação, imaginação sem memória, memória sem movimento e assim por diante. E é justamente a interdependência entre essas forças que faz com que elas sejam criação, ou seja, a

**criação passa a ser o rizoma formado por imaginação, pensamento, memória, movimento e técnica.** Experimentar as potências do improvisador, em nossa pesquisa, é relacionar estas forças de maneira interdisciplinar, transdisciplinar e *alegre*, buscando alargar os limites da corporeidade, indo ao encontro do improvisador que é possibilidade, zona de probabilidade, saída e chegada, território desterritorializado, atualização e virtualização, subjetivação, potência de vida, potência de criação, passagem e permanência, processo, dinâmica, jogo, devir, e neste sentido: “o único lugar onde tudo acontece e pronto” (Novarina, 2005, p. 13).

## CONCLUSÃO?

*“E era bom.*

*‘Não entender’ era tão vasto que ultrapassava qualquer entender – entender era sempre limitado. Mas não-entender não tinha fronteiras e levava ao infinito, ao Deus. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entender, do modo como falo, é um dom. Não era um não entender como um simples de espírito. O bom era ter uma inteligência e não-entender. Era uma benção estranha como a de ter loucura sem ser doida. Era um desinteresse manso em relação às coisas ditas do intelecto, uma doçura de estupidez.*

*Mas de vez em quando vinha a inquietação insuportável: quero entender um pouco. Não demais: mas pelo menos entender que não entendo. Queria entender o bastante para pelo menos ter mais consciência daquilo que ela não entendia. Embora no fundo não quisesse compreender. Sabia que aquilo era impossível e todas as vezes que pensara que se compreendera era por ter compreendido errado. Compreender era sempre um erro – preferia a largueza tão ampla e livre e sem erros que era não-entender. Era ruim, mas pelo menos se sabia que se estava em plena condição humana.*

*No entanto às vezes, adivinhava...*

*Eram manchas cósmicas que substituíam entender.”*

*(LISPECTOR, 1998, p. 43-44)*

Creio que concluir seria entender e reduzir demais, portanto, igualmente agora, gostaria de terminar sem terminar e refazer a questão: quando é o fim? Quando o improvisador está “pronto”? No início desta tese apresentei algumas perguntas que me conduziram nesta pesquisa, e enquanto eu mesma me fazia tais perguntas, deparei-me mais uma vez com Novarina: “Será preciso que um ator entregue seu corpo à medicina, que seja aberto, se saiba enfim o que acontece ali dentro, quando está atuando? [...] Não se sabe ainda. **Seria preciso abrir. Quando ele está atuando**” (Novarina, 2005, p. 19). Busquei, nesta pesquisa, justamente “abrir” o **improvisador**, para “saber” (**cartografar**) o que acontece ali, quando ele está “atuando” (**em criação**), tendo sido a nossa “medicina”, a **Zona do Improviso**. Os pensamentos aqui transpirados, não querem de maneira alguma ditar o que venha a ser o improvisador, mas querem sim oferecer uma inspiração, um mapeamento escrito por possibilidades e ferramentas experimentadas, convocando

corporeidades envolvidas intensamente neste processo, para que você, improvisador, diretor, provocador, coreógrafo, invente e reinvente o *improvisador em criação* a cada ação. Nesta tese, busquei formular mais perguntas do que encontrar respostas, mudando a pergunta quando a resposta era encontrada. Quis promover paradoxos ao invés de dar-me por satisfeita com os paradigmas. Quis nunca dar por concluída a tarefa, e sim compreender o fim como recomeço. Estamos falando de arte. Não existem fórmulas. Existe experiência, prática, análise, reflexão, técnica, jogo! E o jogo não acaba aqui. Esta conclusão vem muito mais abrir do que encerrar, ela quer ser um convite ao eterno reinício, ao não acomodar-se e dar-se por satisfeito ou completo; justamente porque **não sabemos o que podemos, não sabemos até onde podemos na imaginação, no pensamento, no movimento, na técnica, na memória, na criação. Experimentemos, pois. Na alegria. Ação!**

*P.S.: Vou “embora” desta tese... com a alegria de saber que continuarei experimentando... o entusiasmado instante em que ...verei o improvisador parado em minha frente... abandonado no vazio... sem nada e com tudo... aguardando o momento de saltar... transbordar... e “gastar-se” **improvisador em criação**. Mais uma vez, **ação!***

## BIBLIOGRAFIA

- Associação Brasileira de Normas Técnicas. *Referências Bibliográficas*. ABNT – 66/89.
- ARAUJO, Emanuel de Rezende. *A construção do sentido no jogo teatral com a peça didática de Bertolt Brecht: um experimento de ação cultural*. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo – USP, 2000.
- ARTAUD, ANTONIN. *Escritos de Antonin Artaud*. Seleção e notas de Claudio Wille; vol. 5. São Paulo: L&PM, 1986. Coleção Rebeldes Malditos, 1999.
- \_\_\_\_\_. Artaud A. *Para terminar com el juicio de dios y otros poemas*. Ediciones Caldén. Buenos Aires, 1975.
- AZEVEDO, Sonia Machado de. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001.
- BERGSON, Henry. *Matéria e Memória – Ensaio sobre a Relação do corpo com o espírito*. São Paulo. Maretins Fontes – 1990.
- BOGART, Anne. LANDAU, Tina. *The ViewPoints Book: A Pratical Guide to Viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- BONFITTO, Matteo. *A Cinética do Invisível: processos de atuação do Teatro de Peter Brook*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, PETER. *El espacio vacio: Arte e Tecnica del Teatro*. Rad. Ramon Gil Novales. Barcelona: Península, 1973.
- \_\_\_\_\_. *O Ponto de Mudança: Quarenta anos de Experiências Teatrais*. Trad. Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A Porta Aberta: Reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução: Antonio Mercado – 2ª Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000 (1).
- \_\_\_\_\_. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópoles, RJ, Vozes, 1970.
- CHACRA, S. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DANTAS, Monica. *Dança: o Enigma do Movimento*. Porto Alegre: Ed. Universidade. UFRGS, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, GILLES e GUATTARI, FELIX. *O que é Filosofia*. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro : Editora 34, 1992.

----- *Mil Platôs : Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa – Rio de Janeiro : Editora 34., 1995(1)

----- *Mil Platôs : Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Leão – Rio de Janeiro : Editora 34., 1995(2)

----- *Mil Platôs : Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. – Rio de Janeiro : Editora 34.,1996.

----- *Mil Platôs : Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. – Rio de Janeiro : Editora 34.,1997(1).

DELEUZE, GILLES e PARNET, CLAIRE. *Diálogos*. Lisboa. Relógio D'Água Editores, 2004.

DELEUZE, GILLES. *Diferença e Repetição*. Trad. Luís B.L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro : Graal. 1988 (1)

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*, tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo. Perspectiva, 1974.

----- *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Ánna Martins. Revisão Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988(2).

----- *A Dobra – Leibniz e o Barroco*. Trad. Luís B.L. Orlandi. Campinas: Editora Papyrus, 1991

----- *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. SP: Editora 34, 1992.

----- *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo : Editora 34, 1999

\_\_\_\_\_. *Spinoza et le problème de l'expression*, Minuit, Paris,1968.

DELEUZE, Gilles e FOUCAULT, Michel. *Os intelectuais e o poder – Conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze*. IN: Roberto MACHADO (org.). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

DERRIDA, JACQUES e BERGSTEIN, LENA. *Enlouquecer o Subjéctil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo. Fundação Editora da UNESP. 1998.

DERRIDA, JACQUES. Entrevista com Jacques Derrida publicada no suplemento MAIS! Da Folha de São Paulo, em 27 de Maio de 2001 (2).

-----*A escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques da Nizza da Silva. São Paulo. Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente* – São Paulo: Editora Perspectiva/ Coleção

ESPINOSA, BARUCH DE. *Ética Demonstrada à Maneira dos Geômetras*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas*. Annablume Editora. São Paulo, 2002.

FERRACINI, Renato. *Café com Queijo, Corpos em Criação*. São Paulo: HUCITEC, co-edição FAPESP, patrocínio Petrobrás, 2006.

\_\_\_\_\_. *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*.(org) São Paulo: HUCITEC e FAPESP, 2006.

FOUCAULT, MICHEL. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Edições Graal, 1979.

----- *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis : Editora Vozes, 1987.

----- *As Palavras e as Coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Hermenêutica do Sujeito*. Ed. Martins Fontes, 2006.

----- *Estratégia Poder-Saber*. Coleção Ditos e Escritos IV. Trad. Inês Aufran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2003 (2)

GLUSBERG, J. *A Arte da Performance*. Trad: Renato Cohen. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

GIL, Jose. *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Metafenomenologia da Monstruosidade: o devir-monstro*. In: Silva, Tomaz Tadeu (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. *O Corpo do Bailarino*. Conferência apresentada na Universidade de Columbia, Nova Iorque, em seminário sobre Gilles Deleuze e Felix Guattari, em abril de 1999.

GREINER, C. *O Corpo – Pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATTARI, FÉLIX. *Caosmose ; um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo : Editora 34, 1992.

HEIDEGGER, M. *A Questão da Técnica*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Ensaio e Conferências, Editora Vozes, Petrópolis, 2002.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O Jogo como Elemento da Cultura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1995.

JOHNSTONE, Keith. *Impro: improvisation and the Theatre*. Theatre Arts Book - Routledge, 1981.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo, Perspectiva, 1992.

KOUDELA, Ingrid D. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1991.

KOUDELA, Ingrid D. *Texto e jogo*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 1996.

\_\_\_\_\_. *Jogos Teatrais na Formação de Pedagogos*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Janeiro a Abril de 2010 Vol. 7 Ano VII nº 1. ISSN: 1807-697. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LAZZARATTO, Marcelo Ramos. *Campo de Visão - Exercício e Linguagem Cênica*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia do Ator: Personagens e Heterônimos*. Instituto de Artes, Unicamp. Tese de Doutorado, Campinas, 2008.

LAVERGNE, JM. GRAVEL, R. Impro: Reflexiones y análisis. Trad. Rubén Sánchez. (Texto inédito).

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pos-Dramático*. São Paulo Cosac Naify, 2007.

LEMOS, André. *Anjos interativos e retribalização do mundo. Sobre interatividade e interfaces digitais*. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/interativo.pdf> Visitado em 23 de fevereiro de 2011.

LEVY, Pierre. *O que é o Virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MACHADO, Arlindo. *Anamorfoses Cronotópicas ou a Quarta Dimensão da Imagem*. In: *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1990. André Parente (org).

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade de Infinito*. Edições 70, 2008.

LINS, Daniel e Gadelha Sylvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. São Paulo: Ed. Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.

LOPES, Joana. *Pega Teatro*. São Paulo, Papirus, 1989.

MATURANA, H.R., VARELA J. F. *A árvore do conhecimento* - São Paulo: Editora Palas Athena, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

MIRANDA, Regina. *Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento* – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

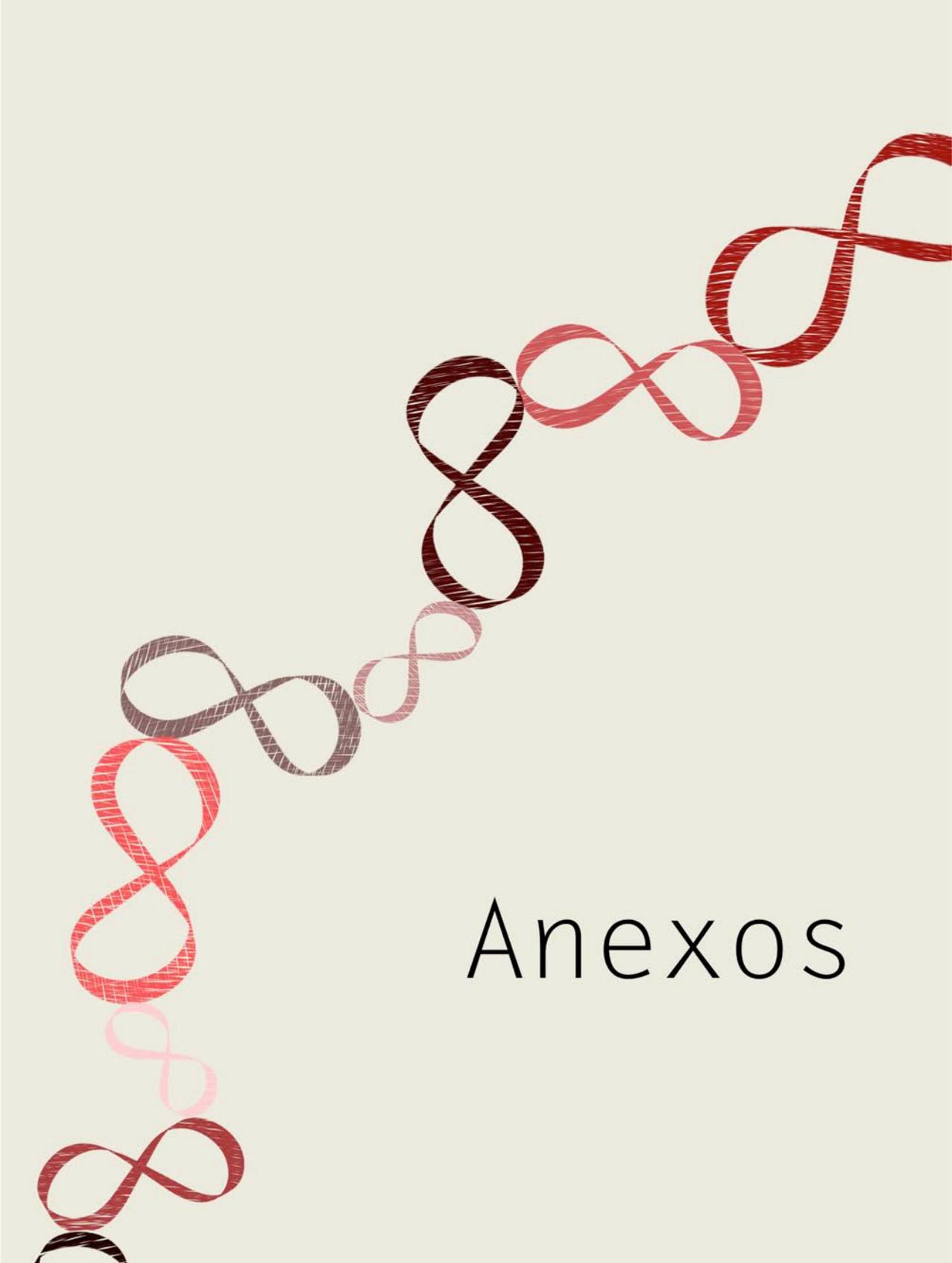
MORENO, Jacob Levi. *O Teatro da Espontaneidade*. São Paulo: Summus, 1984

MUNIZ, Mariana. *La improvisacion como espetáculo: principales experiencias y técnicas em La formacion del actor improvisador em La segunda mitad Del siglo XX*. Tese de Doutorado. Universidad de Alcalá. Espanha, 2005.

Muniz, Mariana e Cortez, Borja. *A chuteira: uma revista sobre palhaço e improvisação*. São Paulo: Jogando no quintal, n.1, 2006.

- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad.: Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Humano, demasiado Humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Alem do Bem e do Mau*. São Paulo: Nova Cultural, 1886.
- NOVARINA, Valère. *Carta aos Atores*. Trad. Ângela Leite Lopes – Rio de Janeiro: 7letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Diante da Palavra*. Trad. Ângela Leite Lopes – Rio de Janeiro: 7letras, 2009.
- OIDA, Yoshi e MARSHALL, Lorna. *O Ator Invisível*. Editora Beca, 2001.
- OIDA, Yoshi. *Um Ator Errante*. Editora Beca, 1999.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A Idéia do Teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- PELBART, P. *Poder sobre a vida, potências da Vida*. In *Vida Capital: ensaios de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PINTO, Ziraldo Alves. *Uma Professora Muito Maluquinha*. São Paulo: Melhoramentos, 1995.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud - Teatro e Ritual*. São Paulo, AnnaBlume, 2004.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, Representar: práticas dramáticas e formação*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SALLES, Cecília A. *Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ Ed, 2008.
- SILVA, Eusébio Lobo. *Método Integral da Dança: Um Estudo do Desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno*. Instituto de Artes/ Unicamp. Tese de Doutorado em Artes, Campinas, 1993.
- SIMONDON, Gilbert. *L'Individu et sa Genèse Physicobiologique*. Paris: PUF, 1964.
- \_\_\_\_\_. *L'individuation psychique et collective*. Paris: PUF, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Du Mode d' Existence des Objets Techniques*. Paris: Aubier, 1989.
- SPOLIN, Viola. *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Improvisação para Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Jogos Teatrais – O fichário de Viola Spolin*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- STANISLAVISK, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dioniso: apologia do teatro seguido de O Amador de Teatro: ou a regra do jogo*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília de Moraes Pinto – São Paulo: Cultrix Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- VALERY, Paul. *A Alma e a Dança e outros Diálogos*. Rio de Janeiro. Ed. Imago, 2005.
- VENANCIO, Silvana. *Corporeidade e suas dimensões ontológicas*. Revista de Educação Social e Reabilitação, 6 (1). 1999.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. *Pensamento e Linguagem*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.  
ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Paris, Ellipses, 2003.



## **Programa do espetáculo *Trânsito Livre***

**Vídeo Clipe do espetáculo *Trânsito Livre***

# Companhia improvisa a partir de interrogações

**/PALCO/**  
SeisAcessos apresenta hoje, no Sesc-Campinas, o espetáculo *Trânsito Livre*

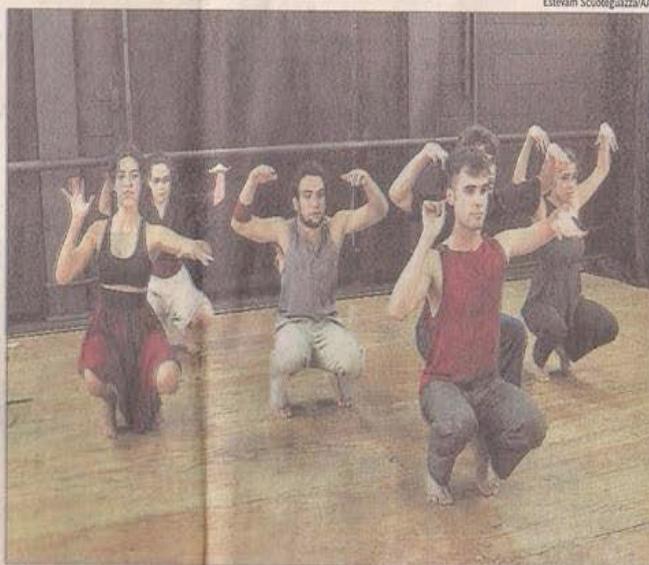
Não basta só querer, o espectador tem que entrar literalmente no jogo. Tal ordem foi dada por Marina Elias, diretora do espetáculo *Trânsito Livre*, quando a reportagem do *Caderno C* chegou à sala de ensaios. Em dias de apresentação, funciona da mesma forma: o espectador é instigado a escrever uma pergunta num pedaço de papel. A partir de três delas, escolhidas aleatoriamente pelo elenco, o espetáculo em conexão com o improviso ganha forma. *Trânsito Livre*, sob a produção da Cia. SeisAcessos, será encenado hoje, às 20h, no Teatro do Sesc-Campinas.

Imbuído pelas manchetes atuais, o repórter escreveu três perguntas no papel: "Tropa de Elite: realidade ou ficção?", "Quem ganhará a eleição?" e "No que pensaram os mineiros enquanto presos?". Ao toque de uma palma, a cena começou a ser construída. Uma das improvisadoras coleou uma faixa na boca, si-

mulando que estava prestes a votar. Na volta, o intérprete da uma eletrônica se transformou em bandido e tomou a mulher amordaçada como refém. Logo em seguida, depois de quase dez minutos de improvisação, um rapaz liderou um mutirão para cavar a terra. Todos os seguiram. Fim do improviso.

Após a prévia, Marina Elias reuniu o elenco para explicar o processo de criação de *Trânsito Livre*. A montagem tem a influência da Zona de Improviso: jogo de improvisações em longo formato. Financiado pelo Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna, o espetáculo estreou em abril deste ano. O resultado é fruto das inquietações da diretora em seu doutorado, o *Cartografia de Um Improvisador em Criação*, abrigado no Instituto de Artes da Unicamp; e presentificado na cena pela Cia. SeisAcessos, nascida em 2006, atualmente composta por sete artistas oriundos dos cursos de dança, música e artes cênicas da universidade.

A proposta do espetáculo não é a de responder as perguntas. Vai além do didático e do ponto final, como conta a diretora. "Queremos gerar uma zona de possibilidades a partir das questões, em que o poético, o imagético e o simbólico vêm ajudar na compreensão do espectador", explica Marina Elias. Não à toa, a função do espectador-parti-



Integrantes do grupo durante ensaio para a apresentação: processo de criação marcado pelo improviso

cipante se desdobra em outras contribuições: auxilia ainda na escolha da trilha sonora da montagem (dentre três opções) e indica o celular de um amigo ou parente. "Ao final do espetáculo, ligamos para a pessoa e pedimos que ela responda às perguntas escolhidas." A razão é única: confrontar o metafórico com o cético.

Tudo vale, em *Trânsito Livre*. Afinal, os aproximadamente 40 minutos de improvisação à frente da plateia não têm censura. Há sim, claro, regras (ou momentos) pré-esta-

belecidas, que contribuem na percepção da encenação pelo espectador. São três, indica Marina Elias: *Jorro Criativo* ("em que os improvisadores lançam mão dos temas e dão pistas do que vem pela frente", conta), *Desenvolvimento das Proposições* ("instante em que as cenas são desenvolvidas") e *Clipe Final*. Neste último, "há uma repetição. Os improvisadores revisitam as imagens mais potentes e significativas."

Uma única pergunta, feita de sopetão e dirigida ao elenco, gera inúmeras outras. Du-

rante a temporada, quais são as frases corriqueiras? A bailarina Juliana Melhado se adianta: "Quem é Deus?" ou "Quem nasceu primeiro o ovo ou a galinha?" estão presentes em quase todos os espetáculos", lembra. A diretora se recorda de outras, que pairam pelo campo do inusitado: "Margarina ou manteiga? ou Onde fica a PQP?". Saber conduzi-las, ou até promover encontro entre tais, torna-se o grande desafio destes artistas do fugaz. "Somos nós os intérpretes, diretores, dramaturgos, figurinistas e

Estevam Scutegazza/AAN

## AGENDE-SE

- ✓ **O quê:** *Trânsito Livre*, da Cia. SeisAcessos
- ✓ **Quando:** Hoje, às 20h
- ✓ **Onde:** Teatro do Sesc-Campinas (Rua Dom João 270, Bonfim, fone: 3737-1500)
- ✓ **Quanto:** R\$ 8,00 (inletra), R\$ 4,00 (meia e usuários matriculados) e R\$ 2,00 (comerciários matriculados)
- ✓ **Classificação:** 12 anos

cenógrafos de um espetáculo que não tem repetição", completa Juliana Melhado.

## Bate-papo

Após a apresentação de *Trânsito Livre*, a cena será povoada por discussão. Conduzida pelo dr. Eusébio Lobo, professor do Instituto de Artes, Unicamp e orientador e doutorado de Marina Elias, bate-papo definido como Improvisação e Interatividade. Experiências no Jogo na Dança buscará refletir a improvisação sob a ótica da contemporânea. Por também contar com a presença do elenco e da diretora, o encontro ainda tráfegará pelo processo de construção e temporada do espetáculo, entrada, no momento do bate-papo, é franca. (Tia Gonçalves/Da Agência Anhanguera)

# Cartografia do IMPROVISADOR

MARIA HELENA DE OLIVEIRA  
da@olimpia.com.br

**A**s 33 anos, a atriz Marina Elias já vivenciava o mundo do trabalho iniciando a carreira como professora de sapateado, atividade à qual dedicou-se nos 19 anos. Hoje ainda mantém o grupo Sordidos de sapateado. Além de bulê e de sapateado, Marina integra a Companhia Teatro Teatro e atua regularmente em trabalhos de atriz realizados no teatro e na TV, além de participações em filmes. Com tantas aptidões, Marina optou por não restringir a carreira ao palco ou aos estúdios. Passou a beber da fonte da academia e, depois de realizar graduação e mestrado em artes cênicas na Unicamp, defendeu doutorado na mesma área sobre o "desenvolvimento que inclui contribuição para sua trajetória acadêmica: o improvisor". Durante o processo para sua tese, Marina constatou que o bom improvisador deve criar cinco forças: pensamento, movimento, memória, técnica e improvisação. Fases cinco elementos foram fundamentais para que a atriz desenvolvesse sua *Cartografia de um improvisador em Cenação*, livro da tese. "É uma questão de experimentação que se dá no encontro entre estas cinco forças relacionando movimentos e consistências de atuação. Não se trata de uma definição, mas um mapa mental", explica.

Para conhecer o improvisador é preciso experimentá-lo em experim-

tários distintos, na opinião do autor. Ela destaca que a improvisação não pode ser ensinada ou dirigida, mas o improvisador pode, e existe a possibilidade de trabalhar cada uma das cinco forças no artista que irá improvisar, para que seja apresentado sempre uma situação diferente.

Ela explica que não é somente a facilidade de se comunicar e de improvisar que torna o artista um bom improvisador, mas sim o ensaio de não se repetir e de realizar o jogo espetacular com acurácia e sensibilidade. "A facilidade de se comunicar é um trampolim para uma improvisação bem sucedida, mas se o improvisador não se prepara, ele não passa do primeiro dia de espetáculo, pois a tendência em se repetir é grande", esclarece a atriz.

No caso de Marina, o caminho para conhecer melhor o improvisador foi marcado pela própria pesquisadora, ao lado de seus amigos Kennan, pelo Instituto de Artes da Unicamp, que hoje fazem parte do *Corporalão SesAcessos*. As pesquisas da companhia são sempre norteadas pela *Zona do Improvisador*, um jogo sistematizado por Marina em seu mestrado realizado na Unicamp sob orientação do professor Lusébio Lado, também orientador de sua pesquisa de doutorado. A primeira experiência foi em um espetáculo *Alma de Papel*, apresentado em várias cidades brasileiras, inclusive em universidades. Mas Marina explica que na época a *Zona do Improvisador* foi utilizada como procedimento improvisacional para criação de espetáculo.



Flávia/Rede 404

Não na doutorado, o desafio foi criar a *Zona do Improvisador* no vivo, diante dos olhos do público. O resultado foi o espetáculo *Três Livres*, que, segundo a atriz, é improvisado partir de temas definidos com o público na entrada de cada espetáculo. Os espectadores fazem perguntas das mais diversas ordens, que são acolhidas imediatamente pelos improvisadores que começam a desenvolver seu processo de criação em cena, sem qualquer brecha para ensaio.

Analisar com temas políticos, como política e religião, é bom improvisador, segundo Marina, não reduz a improvisação a sua visão pessoal, pois não afeta a sua criatividade. Como era sua mesma, Marina orienta os improvisadores a refletir: "Fuí me contendo, passei pela meu filho pessoal e eu me mantinha isto positivamente

Comos de Três Livres temas são definidos com o público antes do espetáculo



A atriz Marina Elias: "Não proponho uma definição, mas um mapeamento"

em arte". E esse é para ela o grande desafio. "Como fazer de um material qualquer sobre o qual, você tem uma opinião, uma escolha, como fazer uma coisa, se você está em um material com o público?". As experiências como público, tratada por ela como coautor de cada espetáculo, dão o retorno de que o improvisado está em constante movimento.

O grande desafio de colocar a *Zona do Improvisador* para acontecer diante dos olhos do público, como ela cita, foi bem sucedido, e a ideia de promover uma improvisação híbrida entre o teatro e a dança também, tanto que no momento do jogo, o público não é capaz de distinguir a formação profissional de bailarino, do cantor ou do ator, reconhecendo-os todos como improvisadores. O jogo termina com um telefonema inesperado a um parente na amiga de uma pessoa do

público, que é convidado a responder às perguntas sorteadas, que são as mesmas que serviram como tema para aquela sessão de *Três Livres*. Neste momento, o improvisador deve estar preparado para interagir com os outros improvisadores, com o público e com o participante que está no telefone. "Um dia sonhamos uma sugestão e perguntamos à pessoa ao telefone: Você tem um sonho? A resposta foi inesperada: Não tenho, mas posso ter a qualquer momento, para você". É neste momento, segundo Marina, que o bom improvisador faz a diferença.

**Publicação:**  
Tese: *Cartografia de um improvisador em Cenação*  
Autor: Marina Elias  
Orientador: Lusébio Lado  
Instituto: Instituto de Artes (A)  
Financiamento: Fapesp

## Sem competição

Até cada sala de experimentação com grande sucesso na Commedia Italiana, a nomenclatura é dada às artes e técnicas, sendo obtido o sucesso de programas televisivos, como "É tudo invenção". Mas não é a peça em si. Marina abriu a mão da competição oferecida pelo teatro-esporte, por acreditar que a preocupação com a vitória no jogo corrompe a criatividade do jogador (multivolt). O espírito pedagógico é em improvisação, ao instar com quem tem oportunidade de realizar um único na Universidade Calperny, no Canadá. Marina dedica após-se somente nos primeiros do trabalho sobre improvisação. "Não deixamos do lado o teatro-esporte por conta da competitividade. Ele trabalha com princípios superimportantes de imaginação e expressão das opiniões das fontes de pesquisa dele e é o meio de muitas coisas", afirma. Entre os autores que tem burlesco de pesquisa estão Spinoza, Deleuze, Johnstone e de Spinoza e professor de pós-graduação

em artes da Unicamp Renato Ferreira. Para ela, a improvisação tem três funções: para criar o desenvolvimento técnico político (a improvisação enquanto exercício em sala de aula e tudo o mais); a improvisação como ferramenta para criação de esquetes; e depois ensinar e a técnica insidiosa que é a improvisação como linguagem teatral. A cartografia desenvolvida por ela vem enriquecer todos esses elementos em suas Alunas de Brasília. Docente do Departamento de Artes Corporais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Marina trabalha constantemente a improvisação com seus alunos, e não que seja em uma disciplina teórica. "Eles assistem às aulas com mais te trabalho, pronto para jogar o que quiserem", afirma.

A *Zona do Improvisador* foi o começo da carreira de pesquisadora. O jogo que envolve 21 alunos de cursos de artes, música, dança e artes plásticas,

dois cenários do espetáculo *Três Livres*, apresentado em vários espaços. Este foi o ápice de investigação da *Zona do Improvisador* na linguagem cênica. "Por que quando o público participa do espetáculo, o público nunca é espectador, ele é coautor. Então, o público também é criativo", explica Marina. São 40 minutos entre uma zona de possibilidades de imagens, sons, textos e poesia.

Marina acrescenta que a improvisação como linguagem surge com muita força no Brasil nos últimos décadas e, apesar de o espetáculo interativo ser muito útil, é difícil encontrar uma bibliografia específica sobre o improvisador. O teatro começou efetivamente na disciplina do professor Marcelo Lazzarini do Departamento de Artes Cênicas, que desenvolveu o *Curso de Voz*, um sistema de utilização da improvisação como exercício de linguagem cênica.

A improvisação, segundo a atriz, não acontece no tempo ou no espaço, mas no corpo. "Por isso, de ele acontece no corpo,

acontece no improvisador". Para ela, é preciso ensinar a improvisação como um território conquistado entre os atos da cena, mas que não é um território de dança sendo teatro. E um território da improvisação, que abarca várias artes juntas.

O jogo, na opinião de Marina, não é atributo das artes, mas da vida. É a receptividade do público com isso. Ela afirma que o ser humano tem dois minutos de planejamento em saúde, mas a vida é improvisação. "Não luto com o tempo, não planejo durante o dia", pondera.

Na sua vivência canadense, ela observa que quando o aluno está pelo curso de dança ou teatro é convidado a fazer um curso que se chama *performing art*, que engloba o teatro, o cinema, a arte. "Não existe um curso específico para cada área. Para o improvisador é fundamental, porque quanto mais você sabe do teatro com o próprio corpo, melhor será a capacidade criativa dele, mais potente ele será. Um improvisador imbuído nas técnicas do teatro ou da dança, im-

buído em teatro e música.

A tese foi finalizada respondendo as inquietações de Marina: "O que faz um improvisador? Por que um coautor é um bom improvisador e outro não? Como não é? Qual a diferença entre fazer uma cena ensaiada e uma cena improvisada? O que nunca? E foi a que desobediência a coisa? Eu não queria ir, por a improvisação e o improvisador". Para ela, desenvolveu três anos de trabalho com a SesAcessos, mas três anos que valeu a pena, conforme manifestou sua um momento de nostalgia. "Ter no meu peito de ter criado esse jogo dentro da Unicamp". Tudo nasceu de um diálogo direto entre grat sapão e pós-graduação. E esse contato com os alunos de que, no curso de artes da Unicamp foi o que o autor. Está fazendo a *Zona do Improvisador* de centro da Unicamp. Além das aulas na UFRJ, saiu indo para o Vito Gresso far um curso. Já ministrou cursos em Minas Gerais e em São Paulo, tanto no capital quanto no interior, sempre

# Festival de Teatro termina hoje

VEDOVATTO

O 9º Festival de Teatro de Mogi Mirim termina hoje, no Centro Cultural "Lauro de Almeida de Carvalho e Família". A premiação está marcada para amanhã à noite, no mesmo local. As apresentações começaram no sábado passado. O único espetáculo registrado aconteceu na segunda-feira.

A peça "Ser Tão Caiçala" da Barioni Produção Cultural, de Campinas, foi a vencedora. Um dos atores, o ator afônico, o que o impede de subir ao palco. O festival foi produzido para durar oito dias com espetáculos de teatro, do dia 18, até hoje, e houve como remarcar a apresentação e a peça foi considerada a mais bem-sucedida.

Sete espetáculos constantes estão sendo avaliados pelas atrizes Maria Lígia Urbano e Lisete de Pecoraro. Serão premiadas as três melhores, além de talentos individuais, como ator, atriz e direção.

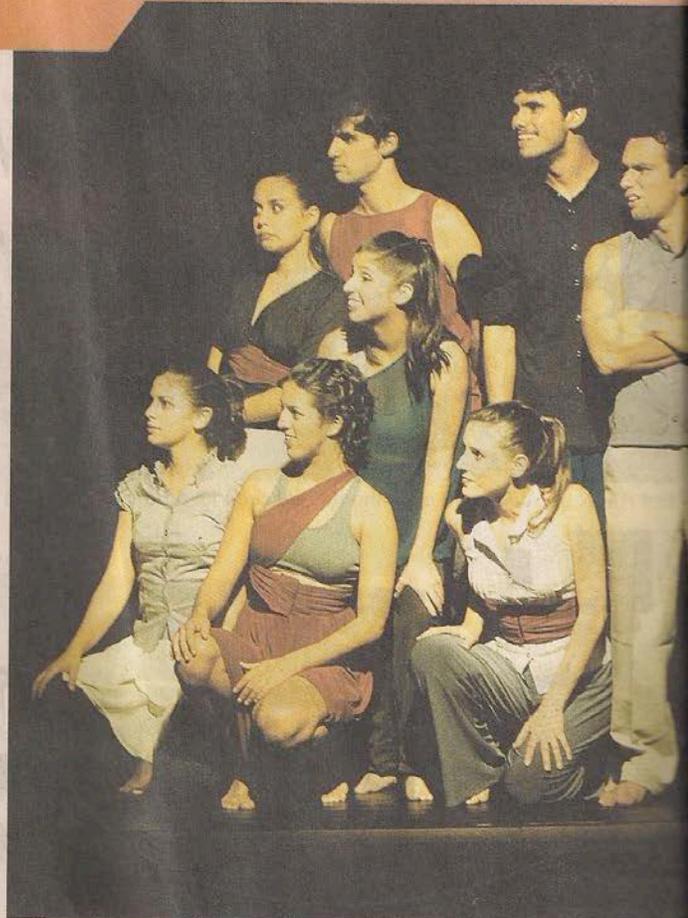
Quem sobe ao palco a última vez a concorrer, "Quilô", da Cia. de Teatro de Paris, de Presidente Prudente. Além dela, encorrendo "A Bomba Atômica", da Cia. Pêlo

de Gato Preto, de Limeira; "Transformador Careta e Sonhador", da Cia. Vidraça de Teatro, de Mogi Mirim; "Tchekhov em 3 Tempos", da Roma Produções Artísticas, de Piracicaba; "O Médico à Força", do Estúdio Cênico, de Campinas; "Protótipos Crônicos", do Grupo Já de Teatro, de Jaguariúna; e "Depois Daquele Baile", do Grupo de Teatro Téspis, de Campinas.

O Festival tem atraído uma média de 40 pessoas por noite. Apesar do teatro do Centro Cultural comportar quase 300 espectadores, Lúcio Gonçalves, organizador do festival, considera que o número é expressivo, porque se trata, na maioria, de pessoas que não possuem o hábito de frequentar o teatro. E um dos objetivos do evento é, também, formar público para esta manifestação artística. "O número está dentro da nossa expectativa", ressalta Lúcio. A entrada é gratuita, sendo solicitado um quilo de alimento não-perecível que será doado às entidades assistenciais do município.

## ENCERRAMENTO

A Cia. SeisAcessos, de Campinas, fará uma apresentação como convidada



A Cia. SeisAcessos é a convidada especial para o encerramento do festival.

especial, no encerramento do festival, amanhã. Com direção de Marina Elias, a Cia. Levará ao palco o espetáculo "Trânsito Livre".

A Cia. É formada por sete artistas graduados pelo Instituto de Artes da Unicamp. O grupo nasceu em 2008 e desde então desenvolve pesquisa acerca da improvisação e a ruptura das fronteiras de linguagens nas artes como meio potencial para verificar e expressar seus maiores anseios pessoais e artísticos.

O espetáculo "Trânsito Livre" foi contemplado pelo Prêmio Funarte Klaus Vianna 2009 e tem



O grupo apresentará, amanhã, a peça "Trânsito Livre".

sido aprovado em circuitos e mostras como o TUSP 2010 e a Mostra Experimentos da USP 2010.

No fim de 2009, estreou o espetáculo cênico-musical "Traia-Me", uma co-

produção da Cia. SeisAcessos como algumas experiências criadas em filmes do cineasta Pedro Al-

moitará  
De 29 de abril a 5 de maio de 2010

AQUI MESMO

## Comemoração no Dia Internacional da Dança

O Dia Internacional da Dança vem sendo celebrado no dia 29 de abril, promovido pelo Conselho Internacional da Dança (CID), uma organização interna da UNESCO para todos tipos de dança.

A comemoração foi introduzida em 1982 pelo Comitê Internacional da Dança da UNESCO. A data comemora o nascimento de Jean-Georges Noverre (1727-1810), o criador do balé moderno.

O Compasso Centro de Danças mais uma vez realiza atividades em comemoração ao dia Internacional da Dança, dia de grande importância para estudantes e profissionais do meio.

Com o objetivo de divulgar a arte da dança para população em geral a escola realizará uma apresentação que terá coreografias do tradicional ballet clássico, dança do ventre, dança de salão, mostra de vídeo e fotos. Convidamos todos o interessados em prestigiar esta arte!

**Serviço:**  
Dia 29 de Abril - Dia Internacional da Dança  
Data: 29 de abril às 20h  
Local: Compasso Centro de Danças - Rua: Treze de Maio 2141  
Entrada: Gratuita, Informações: 3374-1116 e 3413-4979

Fundada em 2006, a companhia SeisAcessos é composta por artistas vindos da dança, do teatro e da música, todos formados pelo Instituto de Artes da Unicamp. Com direção artística de Marina Elias, o grupo desenvolve uma pesquisa sobre a relação improvisador/improvisação e a ruptura das fronteiras de linguagens nas artes, como meios potências para verificar e expressar seus anseios artísticos. Baseando-se em processos híbridos e interdisciplinares para criar espaços possíveis para experimentações, a companhia tem como principal referencial a Zona do Improviso, jogo cênico sistematizado pelo grupo em parceria com a diretora durante suas pesquisas de mestrado (Unicamp) e doutorado (Unicamp/Fapesp). No fim de 2009 a companhia ganhou o Prêmio de Dança Klaus Viana 2009 da FUNARTE, e criou o espetáculo "Trânsito Livre".

São Carlos

Do 28 de abril  
Teatro Municipal Dr. Roderico  
Veira Perdigão - 20h

Do 29 de abril  
Espaço Cultural do Centro  
Acadêmico Armando de  
Sales Oliveira (CRASO/USP) - 20h

EPAFILITO

SeisAcessos

funarte Ministério da Cultura

Este projeto foi concebido com o Prêmio Funarte de Dança Klaus Viana




## TUSP

### Interatividade e improvisos no espetáculo "Trânsito Livre"

Um espetáculo híbrido, assim Eduardo Bordinhon caracteriza "Trânsito Livre", espetáculo do Circuito TUSP em que ele atuará ao lado de outras seis pessoas, às 20 horas de hoje, na Sala 1 do Teatro Municipal "Dr. Losso Netto". "Porque mescla artes cênicas, dança e música", explica o integrante da Cia. SeisAcessos. A produção tem direção de Marina Lima, também responsável pela concepção, resultado da pesquisa de doutorado realizada na Unicamp.

O diálogo entre palco e plateia é o trabalho essencial de "Trânsito Livre". "É importante fazer do público o co-autor do espetáculo, que aborda questões humanas relacionadas à existência, a partir de perguntas que a plateia propõe na entrada do teatro", ressalta Bordinhon. Entretanto, antes de adentrar ao espaço, a interação já acontece na entrada. "Eles poderão escolher entre três trilhas sonoras, criadas pelo músico Gusta, de Campinas".

"O objetivo é fazer da escollida a trama das possibilidades do espetáculo", fala o ator



Divulgação

em relação aos improvisos que farão a partir da sonoridade e das perguntas. "Sortearemos três". O trânsito livre gera as ideias em palco e as possibilidades de todos se sentirem parte do espetáculo. "Teremos 35 minutos para improvisar e tentar responder as perguntas da plateia. Ou, ao menos, oferecer reflexões". Amanhã, o grupo permanece em Piracicaba e ministra workshop gratuito no período da manhã, na Sala 2, do Municipal.

#### SERVIÇO

"Trânsito Livre", da Cia SeisAcessos, hoje, às 20 horas, na Sala 1 do Teatro Municipal "Dr. Losso Netto". Entrada gratuita. Informações: 3429-4433.



ista da Cia. SeisAcessos é unir improviso e interatividade

TEATRO Trupe campineira apresenta espetáculo Trânsito Livre, às 20h, e oficina Zona de Improviso, amanhã

## PEÇA E OFICINA ENCERRAM CIRCUITO TUSP

O Circuito Tusp 2010 será encerrado esta semana com atividades que refletem o caráter de fomento às artes cênicas e a formação dos espectadores do projeto. Com tais propostas, a Cia. SeisAcessos vem com dupla missão à cidade: encenar o espetáculo Trânsito Livre hoje, às 20h, no Teatro Municipal Dr. Losso Netto, e ministrar a oficina Zona de Improviso, voltada para profissionais das artes, amanhã, na Sala 2. Os ingressos para a peça devem ser trocados por um litro de

leite, enquanto a oficina é gratuita e recebe inscrições hoje.

Trânsito Livre envolve improviso e interatividade, e tem base na pesquisa de doutorado de Marina Elias, realizada na Unicamp (Universidade Estadual de Campinas). No palco, as bailarinas Isis Andreatta, Juliana Melhado, Mariama Palhares e Patrícia Árabe, os atores Eduardo Bordinhon, Chico Lima, e o músico Liker Oliveira improvisam com base em questões sobre a existência humana. As perguntas, pro-

postas pelo público na entrada do teatro, são a base do espetáculo, que tem iluminação de Pâmella Vilanova.

Apesar das diferentes formações artísticas, que dão aos profissionais habilidades técnicas específicas, o objetivo é romper as fronteiras entre música, interpretação e dança. O ator Chico Lima explica que a inovação da peça é a forma de encerrar a improvisação: "Na graduação trabalhamos com a improvisação como ferramenta para levantar material, para a

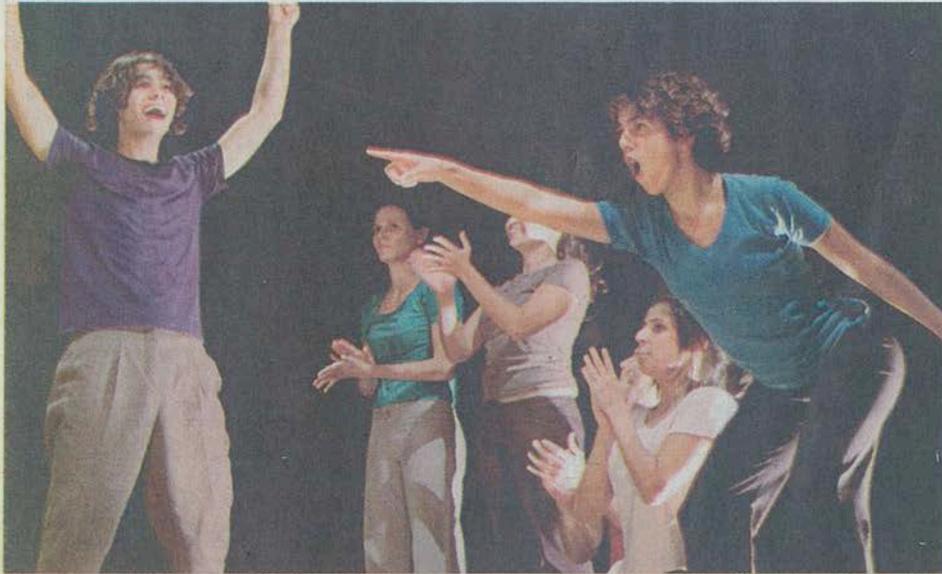
criação cênica. Aqui, ela é usada em cena, é a própria linguagem." (Iuri Botão)

**SERVIÇO** — Peça Trânsito Livre, com a Cia. SeisAcessos, no Circuito Tusp. Hoje, às 20h, no Teatro Municipal Dr. Losso Netto (avenida Independência, 277), e oficina Zona de Improviso, amanhã, das 9h às 12h e das 14h às 17h, na Sala 2 do Teatro (rua Gomes Carneiro, 1.212). Ingressos devem ser trocados por um litro de leite. Mais informações e inscrições para a oficina (19) 3433-4952. Dados enviados pelos organizadores.

## Teatro

# Quartas Alternativas traz alunos da Unicamp com a peça “Trânsito Livre”

Fotos: divulgação



Os alunos de teatro da Unicamp que se apresentam hoje no projeto *Quartas Alternativas*

O Projeto Quartas Alternativas do teatro Municipal traz hoje (28) o Circuito do Tusp com o grupo de teatro da Unicamp no espetáculo “Trânsito Livre”. O objetivo do projeto é proporcionar intercâmbio entre os grupos da cidade e diálogo entre as linguagens cênicas (dança, teatro e circo).

O espetáculo “Trânsito Livre” é improvisado, inserido no contexto da dança contemporânea questões humanas relacionadas à existência. Para se chegar a tal abordagem o grupo recolhe perguntas que a platéia propõe na entrada do

teatro. O espetáculo faz parte da pesquisa de doutorado da diretora Marina Elias, realizada na Unicamp, com financiamento da Fapesp e sob orientação do Prof. Dr. Eusébio Lobo e co-orientação da Profa. Dra. Sara Lopes.

Após a apresentação haverá uma mesa redonda com o tema “O Intérprete criador: as rupturas de fronteiras da dança e as interfaces entre teatro e dança” com participação de Eduardo Bordinhon, Juliana Melhado, Marina Elias, Patrícia Árabe e Isis Andreatta.

O Projeto Quartas Alter-

nativas traz a proposta de gestão compartilhada entre integrantes de Grupos da cidade, Coordenadoria de Artes e Cultura e o TUSP, para juntos desenvolverem ações nas Artes Cênicas relacionadas à formação na área das artes e a formação de público.

### Serviço:

Local: Teatro Municipal de São Carlos

Classificação: 14 anos

Horário: 20h

Entrada Gratuita

