UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

VERA CECILIA ACHATKIN

O Teatro-Esporte de Keith Johnstone:
o ator, a criação e o público.

São Paulo
2010

VERA CECILIA ACHATKIN

O Teatro-Esporte de Keith Johnstone:
o ator, a criação e o público.

Tese apresentada à Escola
de Comunicações e Artes
da Universidade de São
Paulo para obtenção do
título de Doutor em Artes.

Área de Concentração:
Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr.
José Eduardo Vendramini

São Paulo
2010

Autorizo a reprodução e divulgação parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Achatkin, Vera Cecilia

O Teatro-Esporte de Keith Johnstone: o ator, a criação e o público/Vera Cecilia Achatkin. - - São Paulo: V.C. Achatkin, 2010.

239 p. : il.

Tese (Doutorado) - Departamento de Artes Cênicas/Escola de Comunicações e Artes/USP.

Orientador: Prof. Dr. José Eduardo Vendramini.

Bibliografia

1. Improvisação 2. Espontaneidade 3.Jogo 4. Ator 5. Público I. Vendramini, José Eduardo II. Título.

CDD 21.ed. – 792

Nome: ACHATKIN, Vera Cecilia

Título: O Teatro-Esporte de Keith Johnstone: o ator, a criação e o público.

Tese apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo
para obtenção do título de
Doutor em Artes

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A todos os atores, técnicos e músicos do Teatro-Esporte que estiveram comigo nesses treze anos relatados, acreditando no método e correndo o risco de vencer os desafios que se apresentaram em nosso caminho, para dar vida ao espetáculo.

A Pedro Paulo Bogossian, pela parceria, conhecimentos, criatividade e alegria, que ajudam a dar corpo ao Teatro-Esporte em São Paulo.

Aos meus alunos, pelas horas divertidas com as cenas que criaram e por suas reflexões e palavras, que me ajudaram a melhor compreender as ideias contidas no método.

Aos amigos que comigo compartilham alegrias, aflições e dúvidas, em especial Agnes Zuliani, Luciana Castros, Lizette Negreiros e Marcos Moraes.

A todos os parceiros institucionais que acreditaram e abriram espaço para a divulgação das ideias de Keith Johnstone e para o espetáculo.

À minha irmã Sonia Achatkin, meu braço direito, pela paciência e empenho a mim, fundamentais para a realização deste e de tantos outros sonhos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Eduardo Vendramini, pela sincera amizade, confiança e por todas as oportunidades que ajudaram a construir o meu caminho.

Ao Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da PUC-SP, pelas horas de pesquisa concedidas para a elaboração desta tese.

**Tudo no mundo começou com um sim. Uma
molécula disse sim a outra molécula e nasceu a
vida.**

Clarice Lispector

RESUMO

A matéria de que trata esta tese é a discussão do espetáculo Teatro-Esporte (tradução artística do método de improvisação teatral criado por Keith Johnstone) e suas contribuições para o trabalho do ator e para a formação de e do público de teatro.

Este trabalho (desenvolvido por meio da discussão de situações reais, vivenciadas em treinamentos e apresentações do espetáculo) examina questões pertinentes ao processo de criação teatral, vistas sob a ótica dos fundamentos do referido método de improvisação, e como estes se materializam no espetáculo e em sua relação com o público.

A partir desta análise, torna-se possível considerar a aplicação das ideias de Keith Johnstone como um caminho, tanto para o trabalho do ator na criação de cenas, personagens e narrativas, quanto para a construção do espetáculo, uma experiência teatral viva, na qual a imaginação e a espontaneidade ocupam lugar de destaque, enquanto uma pedagogia do espectador.

Palavras-chave: improvisação, jogo, espontaneidade, ator, público.

ABSTRACT

The subject matter of this thesis is the discussion of spectacle Theatresports (artistic rendering of the method of theatrical improvisation created by Keith Johnstone) and their contributions to the actor's work as well as the formation to and of a theater audience.

This work (developed through discussion of real situations that are experienced in training and presentations of the show) examines the issues that are pertinent to the process of theatrical creation, from the perspective of the grounds of the above mentioned method of improvisation and how they materialize in the show and their relationship to the audience.

From this analysis, it becomes possible to consider the application of Keith Johnstone's ideas as a way to both the work of the actor in creating scenes, characters and narratives as well as a construction of a spectacle, a lively theatrical experience in which imagination and spontaneity occupy a prominent position as a spectator's pedagogy.

Keywords: improvisation, game, spontaneity, actor, audience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Desenho de Marcelo Votta, PUC-SP, 2009.....	66
Figura 2: Lígia Campos e Kleber Brianez, em apresentação no SESC Ribeirão Preto, 2009. Foto: Marcelo Hirono.....	105
Figura 3: Marta Guerreiro e Eduardo Moraes, em apresenta ção no SESC São Carlos, 1998. Foto: Grupo.....	108
Figura 4: Kleber Brianez e Marta Dantas, em ensaio, 2008. Foto: Victor Hugo.....	109
Figura 5: Hissa de Urkiola, Eduardo Moraes e Tadeu Araújo, durante temporada no Teatro da Cultura Inglesa – Pinheiros, em 1997. Foto: Grupo.....	124
Figura 6: Público. Apresentação na Paidéia Associação Cultural, 2004. Foto: Vivian Pasqualin	127
Figura 7: Rodolfo Vilela, em apresentação no SESC São Carlos, 1998. Foto: Grupo.....	138
Figura 8: Palco. Apresentação na Paidéia Associação Cultural, 2004. Foto: Vivian Pasqualin	139
Figura 9: Público. Apresentação na E.E. José Monteiro Boa Nova, 2003. Foto Vivian Pasqualin	140
Figura 10: Público. Apresentação na E.E. Antônio José Leite, 2004. Foto: Vivian Pasqualin	142
Figura 11: Ademir Emboava e Marta Guerreiro, em apresentação no SESC Santo Amaro, 1998. Foto: Grupo.....	143

Figura 12: (1) Mônica Silva e Fabiana Carqueijo. (2) Mônica Silva e Carolina Triguís, em ensaio, 2008. Foto: Victor Hugo	144
Figura 13: Público. Apresentação na E.E. Tarcísio Álvares Lobo, 2003. Foto: Vivian Pasqualin	151
Figura 14: Público. Apresentação no Teatro Alceu de Amoroso Lima, 1997. Foto: Grupo.....	153
Figura 15: Cópia de pedido do público em apresentação no SESC Araraquara, 2009.....	156
Figura 16: Pedro Paulo Bogossian e Vera Achatkin, em apresentação no Instituto Goethe, 2000. Foto: Banespa (atual Santander).....	158
Figura 17: Thalita Correa e Kleber Brianez, em ensaio, 2008. Foto: Victor Hugo	161
Figura 18: Fabiana Carqueijo e Henrique Pantarotto, em ensaio, 2008. Foto: Victor Hugo.....	162
Figura 19: Mônica Silva e Carolina Triguís, em ensaio, 2008. Foto: Victor Hugo	162
Figura 20: Lígia Campos e Marta Dantas, em ensaio, 2008. Foto: Victor Hugo.....	166
Figura 21: Público. Apresentação na E.E. Adolfo Gordo, 2004. Foto: Vivian Pasqualin	171
Figura 22: Eduardo Moraes e Sylvana Funchal, em apresentação no SESC Santo Amaro, 1998. Foto: Grupo.....	173
Figura 23: Vinícius de Hollanda, Hissa de Urkiola e Tadeu de Araújo, na temporada do Teatro da Cultura Inglesa, em 1998. Foto: Grupo.....	174

Figura 24: Programa do Passaporte Cultural, 2000.....	187
Figura 25: Programa <u>ImproShow Hallo aus Berlin</u> , 2000. Foto: Deborah Kass.....	192
Figura 26: Programa Projeto Centopéia, SESC Consolação, 2002.....	200
Figura 27: Programa <u>Teatro-Esporte</u> 5 anos, 2002.....	200
Figura 28: Público e Anderson Silva, em temporada no Teatro Alceu de Amoroso Lima, 1997. Foto: Grupo.....	209
Figura 29: Keith Johnstone, 2010. Foto: Ben Johnstone	213

SUMÁRIO

Introdução	15
Capítulo 1: Influências	20
Influência 1	20
Influência 2	22
Influência 3	26
Capítulo 2: Desenvolvimento do método	29
Capítulo 3: O espetáculo	37
Capítulo 4: O ator e o método	43
<u>Aceitação</u>	52
<u>Bloqueio</u>	59
<u>Status</u>	64
Originalidade e criatividade	75
Habilidade narrativa	83
Quebra de rotina	102
Sentimentos e emoções	104
Capítulo 5: O <u>Teatro-Esporte</u> e o ator	107
a) O que leva um ator a se interessar por um espetáculo que não existe?	108
b) Como um ator se prepara para um espetáculo que não existe?	110
c) Como um ator se prepara para entrar em cena em um espetáculo que não existe?	117
d) O que acontece com o ator durante a construção do espetáculo?	122
Capítulo 6: O <u>Teatro-Esporte</u> e o público	128
Capítulo 7: Entre o riso e o silêncio	144

O público e seus desejos	155
Capítulo 8: O <u>Teatro-Esporte</u> como experiência pedagógica	176
Passaporte Cultural	185
Hallo aus Berlin	190
Projeto Centopéia	200
Capítulo 9: O <u>Teatro-Esporte</u> , seus jogos e versões	204
Conclusão	228
Bibliografia	231

PROCEDIMENTOS TÉCNICOS ADOTADOS

I. Negrito, para destacar:

- títulos e subtítulos de capítulos;
- sugestões de cenas.

II. Itálico, para destacar:

- palavras e expressões estrangeiras;
- conceitos e expressões abordados de forma diferenciada;
- citações no corpo do texto.

III. Sublinhado, para destacar:

- títulos de peças, projetos e obras;
- conceitos.

IV. Aspas, para destacar:

- títulos de jogos;
- neologismos e gírias.

As traduções técnicas de obras não publicadas na Língua Portuguesa, presentes nesta tese, foram feitas por mim.

INTRODUÇÃO

O método de improvisação criado por Keith Johnstone no final dos anos cinquenta do século XX, e organizado durante a década seguinte, não tem nome e é muitas vezes chamado simplesmente de **Impro**, em decorrência do sucesso de seu primeiro livro, Impro – Improvisation and the Theatre¹. Sobre o método e as reflexões que o originaram repousa o desejo do autor de devolver a espontaneidade ao ator, iluminando-o como fato central da criação teatral. Da mesma forma, ele busca ativar e resgatar a relação primordial entre palco e plateia, estruturando a aplicação do método como obra artística (o espetáculo Teatro-Esporte²), tornando o público parte integrante e fundamental na criação do espetáculo

O primeiro livro do autor, que apresenta as bases de seu trabalho no campo da improvisação, publicado pela primeira vez em 1979, nos permite percorrer o caminho por ele trilhado no desenvolvimento de suas ideias. Dividido em cinco capítulos (e um apêndice), denominados: (1) Notas sobre mim mesmo, (2) *Status*, (3) Espontaneidade, (4) Habilidade narrativa e (5) Máscaras e Transe³, é a obra principal da qual esta tese partirá (a exemplo do que já havia ocorrido no meu mestrado), para discutir os fundamentos do método de Keith Johnstone para o trabalho do ator, tanto do ponto de vista de sua formação, como em uma de suas possibilidades de aplicação artística, o espetáculo Teatro-Esporte.

Além deste primeiro livro, Keith Johnstone escreveu também Don't be Prepared (1993), Impro for storytellers (1999), Theaterspiele – Spontaneität, Improvisation und Theatersport⁴ (2006) e uma série de News Letters. Os conteúdos dessas publicações contribuem para discussão e aprofundamento dos assuntos tratados nesta tese.

¹ O livro, que já foi traduzido para o Alemão, o Holandês, o Dinamarquês, o Sueco, o Coreano e o Espanhol, não possui ainda publicação em Português.

² Keith Johnstone criou outras estruturas de espetáculos de improviso: Gorilla Theatre, Micetro Impro e Life Game.

³ Um trabalho teatral muito interessante e instigante, que Keith Johnstone desenvolveu com os alunos do Royal Court Studio, nos anos 60, tendo por base antropológica a relação das culturas primitivas com a Máscara e, do ponto de vista teatral, as orientações de George Devine (Diretor Artístico do Royal Court Theatre), por sua vez derivadas da parceria deste com Michel Saint-Denis e do trabalho de Jacques Copeau.

⁴ Tradução para o Alemão de Christine e Petra Schreyer.

Se minha dissertação de mestrado (intitulada O Teatro-Esporte de Keith Johnstone e o ator: da ideia à ação - a improvisação como instrumento de transformação para além do palco⁵) dedicou-se à apresentação do autor Keith Johnstone (1933) e do método de improvisação por ele criado, por meio de uma descrição da trajetória histórica e do ambiente no qual os experimentos, as ideias e o primitivo Teatro-Esporte, chamado então de Theatre Machine, nasceram, esta tese busca analisar o processo de criação do ator, de acordo com os pressupostos e fundamentos deste mesmo método, em situação de treinamento e em apresentações, principalmente em São Paulo, assim como a relação do público com o espetáculo.

Como o ator aproveita sua experiência de vida e aquela decorrente da aplicação deste método, melhorando seu trabalho e a si mesmo, e o que vida e técnica podem contribuir mutuamente para a construção do espetáculo Teatro-Esporte, são questões a serem abordadas nesta tese.

Por outro lado, o encontro entre atores e público, num espetáculo de puro improviso, em que os primeiros (na pele de jogadores) entram no palco, transformado em campo, e se encontram com os agora torcedores, para uma partida de teatro cujo pontapé inicial é dado pelo som do apito do juiz, abre espaço para uma relação especial, em que as ideias de um e outro revelarão para os dois lados envolvidos a pluralidade de possibilidades existentes em cada mínima decisão tomada para a construção das cenas.

O espetáculo Teatro-Esporte tem um grande objetivo. Definido como uma partida de teatro em que dois times de atores se enfrentam no palco na arte de improvisar, o Teatro-Esporte torna o público coautor e testemunha de um processo de criação em todas as suas etapas, com os acertos e erros, as dúvidas e as certezas que a realização de todo desafio compreende.

Com uma estrutura de forte comunicação com o público, há que se pensar também em que medida o Teatro-Esporte pode ser visto como um caminho para a formação **de** público e **do** público para o teatro. Neste trabalho, por meio da apresentação e análise de algumas experiências teatrais realizadas, essa possibilidade será discutida.

⁵ O mestrado, que também teve a orientação do Prof. Dr. José Eduardo Vendramini, foi defendido na ECA-USP, em 2005.

Esta tese, que, do ponto de vista metodológico, se pauta por uma pesquisa teórico-prática, encontra-se centrada principalmente na discussão da obra de Keith Johnstone (método e espetáculo) e nos resultados provenientes de sua aplicação, examinada a partir de minha prática, e trabalhará apenas conteúdos e aspectos diretamente ligados à obra do autor, tanto do ponto de vista teatral como de sustentação filosófica. Portanto, não estranhe o leitor a ausência de nomes como o de Viola Spolin, referência internacional no campo da improvisação.

Dividida em três temas principais (que poderíamos enunciar como: o autor, o ator e o público), a escritura desta tese parte da recomposição da paisagem histórica que possibilitou o nascimento da obra de Keith Johnstone e passa pela discussão dos fundamentos do método e do espetáculo, exemplificados pela apresentação e análise de cenas, registros e depoimentos realizados no período compreendido entre 1997⁶ e 2009, pela minha equipe de Teatro-Esporte⁷. Passa também pelas sugestões feitas pelo público, no mesmo período, por situações reais e pela análise de atores e alunos do Curso de Comunicação das Artes do Corpo, da PUC-SP, na disciplina optativa Impro – Fundamentos do Teatro-Esporte (de 2001 a 2006), na disciplina Improvisação: Elementos e Improvisação: Matrizes (a partir de 2007) e, por fim, discute o público e sua relação com o espetáculo.

Composto de nove capítulos, este trabalho continua, amplia e aprofunda aquele iniciado no meu mestrado e defende a tese de que o Teatro-Esporte, enquanto espetáculo, pode ser entendido como uma pedagogia do espectador, da mesma forma que, enquanto tradução artística do método de improvisação de Keith Johnstone, pode ser considerado uma escola de teatro, quando olhado sob o prisma da formação do ator.

Assim, no capítulo 1 serão apresentadas as principais influências que propiciaram a Keith Johnstone os questionamentos que o levariam à criação de um método de improvisação e ao espetáculo Teatro-Esporte, assunto este abordado no capítulo 2.

O capítulo 3 trata do nascimento do Teatro-Esporte, desde sua origem como Theatre Machine, criado a partir da experiência de Keith Johnstone com os alunos

⁶ O Teatro-Esporte estreou, em São Paulo, em 04 de abril de 1997, no Teatro Alceu de Amoroso Lima.

⁷ Da Associação Pró-Projeto Cultural Brasileiro, a equipe é composta atualmente por onze atores (Carolina Triguís, Fabiana Carqueijo, Henrique Pantarotto, Lígia Campos, Kleber Brianez, Kleber Parra, Marta Dantas, Marta Guerreiro, Mônica Augusto, Rodolfo Vilela e Thalita Correa), um músico (Pedro Paulo Bogossian) e eu, como Mestre de Cerimônias.

do Royal Court Studio (Inglaterra), nos anos 60, até a fundação do International Theatresports Institute (Canadá), nos anos 90.

No capítulo 4 são apresentados os fundamentos do método e, no capítulo 5, é investigada a relação do ator com o espetáculo Teatro-Esporte, seus procedimentos e necessidades. Nos dois casos, os assuntos são analisados e exemplificados a partir da minha prática e permeados por cenas e depoimentos de atores e alunos.

Os capítulos 6 e 7 dedicam-se à relação do público com o espetáculo, seu comportamento e seus desejos, exemplificados por meio de títulos sugeridos para a criação de cenas entre os anos de 1997 e 2009. Discutem ainda a possibilidade de trabalho com diferentes gêneros e estilos teatrais. O capítulo 7, especificamente, apresenta também uma análise sobre a questão do riso, predominante no espetáculo.

O capítulo 8 propõe-se a discutir a formação **de** público e **do** público de teatro, por meio do relato de três projetos artístico-pedagógicos desenvolvidos por mim e pela minha equipe entre 2000 e 2004.

O último capítulo (9) é dedicado a uma classificação dos jogos do Teatro-Esporte, atualmente próximos a trezentos, à apresentação das versões oficiais e não oficiais do espetáculo e às considerações do próprio autor.

Dar continuidade a um trabalho já iniciado, por mais tranquilo que à primeira vista possa parecer, constitui um desafio considerável, se levarmos em conta o fato de que parte da escrita, que ora se inicia, é composta da retomada de conteúdos já apresentados no mestrado, de modo a permitir ao novo leitor maior compreensão do assunto sobre o qual versa esta tese.

Encontrar um modo de refazer parte do caminho já trilhado sem, contudo, simplesmente repetir do mesmo jeito os elementos que constituem sua paisagem, demandou tempo. A resposta veio da própria área de conhecimento em que se insere o tema. Óbvio, é isso o que fazemos no Teatro: contamos e recontamos a mesma história um sem número de vezes e o público (sempre novo) nos renova a cada nova apresentação. O curioso, todavia, é que nesse caso a história a ser contada é sobre algo que, por sua natureza, não se repete, mas acontece a cada vez de forma nova e, talvez, até inesperada.

Curioso também é que no óbvio, ou seja, na escuta daquilo que já se apresenta, existe ou se manifesta, encontra-se a chave para a resolução dos

desafios que os atores enfrentam no improviso. Durante meses debati-me na busca da melhor ideia para dar corpo a este trabalho, desconsiderando o fato de que, ao perseguir este objetivo, desviava-me, sem perceber, do método de improvisação de Keith Johnstone, e, ao contrário do que defende o autor, colocava a razão em primeiro lugar. Mergulhada em livros, olhava paralisada autores e teorias, comparava-as ao material resultante de minha prática, nesses vinte e três anos de trabalho com o método e o espetáculo Teatro-Esporte (treze deles no Brasil, principalmente em São Paulo), buscando *antecipadamente* deles retirar aspectos dignos de discussão. Eu pensava no que dizer sem prestar a devida atenção ao que eu tinha a dizer. *Que contradição!*

Foram as vozes, as muitas vozes dos atores e dos alunos, e as sugestões do público, juntamente com os depoimentos e as cenas oriundas de lembranças e de registros, como pequenos fragmentos e/ou em sua totalidade, que me reconduziram ao caminho, oferecendo-me a paisagem sobre a qual parte da escrita deste trabalho se delineou, da forma que poderá ser lida a seguir.

CAPÍTULO 1

INFLUÊNCIAS

De nada, nada virá⁸

Esse nome de uma das peças de Bertolt Brecht poderia perfeitamente ser o título de uma cena de Teatro-Esporte, mas, mais do que isso, ele aponta para o fato de que nada se constrói sem história, base e fundamento; assim como lança também uma perspectiva futura, já que, em princípio, não se faz nada se não se quer chegar a algum lugar.

Com o método de improvisação teatral de Keith Johnstone e as estruturas de espetáculos que dele resultaram, não é diferente. Há uma história de vida recheada de experiências pessoais e profissionais, influências, questionamentos e objetivos claros a serem alcançados. Todos esses elementos combinados (e outros tantos que me escapam) ajudaram a construir a paisagem da qual emergiu o trabalho do autor.

Do jovem um pouco vesgo, um pouco gago, meio torto, inseguro e descrente de seu talento artístico, a Professor Emérito da Universidade de Calgary (Canadá), Keith Johnstone é reconhecido internacionalmente por sua obra que, desde os anos 60, vem, de forma crescente, influenciando muitos teatros, criações e atores nos cinco continentes, gerando, inclusive, muitas cópias que, apesar de por vezes distorcerem os objetivos do autor e não lhe darem o devido crédito, não deixam, por outro lado, de evidenciar a importância de seu trabalho.

Nesta tese, destaco três influências, que, a meu ver, por aparecerem com frequência nos textos do autor, afiguram-se como marcantes, instigando, perpassando e ajudando a compreender sua obra.

Influência 1

Keith Johnstone constata que perdera a capacidade imaginativa, ou, melhor dizendo, a percepção de sua capacidade imaginativa.

⁸ Título do texto (fragmento) de Bertolt Brecht, escrito entre 1929 e 1930. Tradução de Ingrid Dormien Koudela.

No meu caso, foi exageradamente o meu interesse por pintura que destruiu qualquer possibilidade de vida no mundo à minha volta. Eu tinha aprendido perspectiva, equilíbrio e composição. Era como se eu tivesse aprendido a redesenhar tudo, a dar uma nova forma, de modo que eu via o que *deveria* estar lá, o que naturalmente é muito inferior ao que, realmente, *está* lá. O embotamento não era uma consequência inevitável da idade, mas sim da educação. (JOHNSTONE, 1983:13)

O desejo de recuperar aquilo que ele chama de *mundo visionário* o conduziria a voltar a atenção para a importância das imagens mentais. Keith Johnstone iniciou então sua investigação pelas imagens que, de vez em quando, sobrevêm de repente no limiar do sono, aquelas que justamente se desmancham ao mínimo movimento quando se tenta capturá-las. Seu interesse dirigia-se para o caráter espontâneo e imprevisível de seu surgimento.

Dessas primeiras investigações, Keith Johnstone passou para a observação das imagens mentais diurnas, especialmente daqueles fragmentos de lembranças de vida que, de repente, invadem nosso pensamento e, por segundos, são capazes de revelar detalhes da paisagem e de seus personagens não percebidos no momento mesmo da vivência.

Por último, ele dedicou-se deliberadamente a investigar a imaginação, deixando-se surpreender pelas formas, conteúdos e sensações por ela provocados. A riqueza da vida mental fluía sem esforço nas imagens que surgiam. Keith Johnstone concluiu então que a clareza⁹ não está necessariamente no mundo, nos outros ou nas coisas do mundo, mas na própria mente, ou seja, depende da maneira como lidamos com o material que dela emerge. Conforme diz Bachelard,

A exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas, aliás, é simples: resume-se em acentuar-lhes a virtude de origem, em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a imaginação. (BACHELARD, 2001: 2,3)

⁹ Nessa época, Keith Johnstone percebia o mundo cinzento e sem graça, conforme revela logo nas falas iniciais de seu primeiro livro, *Impro – Improvisation and the Theatre* (1979:13).

Esse processo de ativação das imagens mentais será traduzido em uma série de jogos e exercícios que ajudarão o ator a aproveitar o material surgido espontaneamente.

Influência 2

Como nesse momento percebesse também sua dificuldade em estabelecer e manter contato, Keith Johnstone considerou a hipótese de treinar habilidades que lhe permitissem maior segurança.

Eu me sentia aleijado e incapacitado para a vida, então decidi me tornar professor. (JOHNSTONE, 1983:18)

Este pensamento, que a princípio pode causar estranhamento e provocar certa inquietação no leitor, na verdade expressa a importância que o autor reputa à educação e ao caráter libertador que esta deveria perseguir.

Na tentativa de vencer suas dificuldades, Keith Johnstone matricula-se em um curso de Magistério que, infelizmente, não lhe traz os resultados esperados. Porém, lá conhece um professor a quem chama de Mestre e a ele dedica o seu trabalho. Anthony Stirling, professor de pintura, demole as certezas de seu conhecimento, aponta-lhe o valor da vida vivida ao invés do conhecimento teórico sobre ela e oferece-lhe estratégias que têm por objetivo evitar que o aluno experimente o fracasso.

O trabalho desse professor, baseado em conceitos do Tao Te Ching¹⁰ (ou Dao De Jing, ou ainda Tao Te King), escrito por Lao-Tsé¹¹, propunha uma ação configurada como *não ação*, permitindo que as coisas se manifestassem conforme sua própria natureza.

¹⁰ Composto por 81 aforismos, escritos em forma de 5000 ideogramas, o Tao Te Ching reúne ensinamentos sobre: (1) como as coisas se manifestam na natureza, (2) como viver em harmonia com as leis naturais e (3) como educar e governar segundo as leis naturais.

¹¹ Lao Tsé, nascido provavelmente em 604 a.C, cujo nome verdadeiro seria Er Dan Li, teria sido cronista oficial do departamento de arquivos da dinastia Zhou. Cansado das intrigas da dinastia, do desgoverno e da vida na cidade, resolve abandonar a China. Na fronteira, todavia, só obtém a permissão de passagem se ele entregasse um livro ao guarda. Ele entrega o Tao Te Ching e segue seu caminho. Nunca mais se soube dele, o que contribuiu para que em torno de sua figura se criasse o mito. Segundo a lenda, ele teria sido concebido por uma estrela cadente e permanecido no ventre materno por 62 anos, nascendo já de barbas brancas, vindo a falecer com 160 anos. O nome Lao-Tsé seria uma espécie de alcunha, significando “Velho Mestre”.

O livro do caminho ou Tratado do caminho ou Curso da virtude, escrito na China, provavelmente há 2600 anos, traz fundamentos que teriam influenciado o surgimento de religiões e filosofias como o Taoismo, o Budismo e o Zen.

Interessante é notar, na própria composição do nome desse antigo escrito, a relação do significado de seus ideogramas com a metodologia de improvisação criada por Keith Johnstone.

O Tao (ou Dao) refere-se à totalidade da espontaneidade das coisas. Ou seja, cada coisa é simplesmente o que é. O Te (ou De) refere-se àquilo que as coisas recebem do Tao, ou seja, cada coisa tem seu modo espontâneo e natural de ser, de aparecer no mundo. O Ching (Jing ou King), traduzido habitualmente como *texto clássico*, possui um ideograma constituído de duas partes, na qual a primeira significa “fio de seda” e a segunda “caminho”. Caminho este que não está pré-determinado, mas é construído pelo próprio caminhar. Se for da natureza de algo ser árvore, é isso o que ele será. Poderá se manifestar como diferentes tipos de árvore, cujo crescimento e desenvolvimento dependerão da relação estabelecida com a paisagem e as condições desta, mas não deixará de ser aquilo que espontaneamente ou naturalmente é: árvore.

Esse pensamento, trazido para o plano do humano, ou da natureza humana, nos aviva a condição de abertura à qual estamos lançados desde sempre pelo simples fato de que é natural do ser humano, em estando no mundo, experimentar e criar *com* ele.

A riqueza do sábio, nesse contexto, não se constrói pelo acúmulo de conhecimentos que amearhar em sua vida, mas pela disposição em compartilhar. Sua riqueza será constituída da doação, das ofertas que faz. Quanto mais doar, mais rico será. A palavra *oferta* assumirá importante papel na metodologia de Keith Johnstone.

Nos pensamentos contidos no Tao Te Ching, traduzidos por Mario Bruno Sproviero (2001), citados parcialmente abaixo, percebe-se nítida correspondência com a metodologia de improvisação criada por Keith Johnstone, conforme poderá ser visto no capítulo 4, seja do ponto de vista conceitual, ajudando a dar corpo aos fundamentos de seu método, seja do ponto de vista prático, indicando a condução dos treinamentos ou ainda apontando modos de relação entre os atores na criação de cenas.

Tao Te Ching:**Capítulo II**

o homem santo

as dez mil coisas

cumpre os atos sem atuar
 pratica a doutrina sem falar
 operam sem serem impedidas
 nascem sem serem
 possuídas
 atuam sem serem dominadas

concluída a obra
 e só por não se ater

ele não se atém
 ela não se esvai

Capítulo XXIV

Na ponta dos pés
 escarranchado

não se firma
 não se anda

quem se exhibe
 quem se afirma
 quem se vangloria
 quem se enaltece

não brilha
 não figura
 não tem mérito
 não perdura

Capítulo XLVIII

no estudo dia a dia se cresce
 no curso dia a dia se decrece
 decrescendo a mais decrescer
 chega-se ao não- atuar
 não atuando, nada fica por atuar

Capítulo LXXVII

o curso do céu...
 como lembra o retesar do arco!
 o elevado é abaixado
 o baixo é levantado
 o mais é tirado
 o menos é completado

o curso do céu...
 tira do mais e completa o menos

o curso do homem é o reverso:
 tira do menos para ofertar ao mais

quem pode ter a mais para ofertar ao mundo ?
 só quem tem o curso

por isso o homem santo
 atua
 realiza a obra
 ele não quer mostrar-se virtuoso¹²

sem depender
 sem se ater

¹² Disponível em http://www.hottopos.com/tao/dao_de_jing01.htm

Todavia, a aplicação desses pensamentos por Keith Johnstone não se deu de forma direta no teatro. Sua primeira oportunidade de testar os princípios adotados por Anthony Stirling ocorreu logo após sua formatura no Magistério, quando foi lecionar em uma escola da periferia de Londres e a ele coube, como de praxe aos professores novatos, a pior classe da escola, aquela que nenhum outro queria, formada por crianças repetentes, de diversas idades, e de quem seus colegas há muito haviam desistido de empreender esforços para “educá-los.”

De início, Keith Johnstone tentou a aplicação das metodologias aprendidas no curso de Magistério, mas percebeu que elas pouco ou quase nenhum efeito produziam. Os alunos em sala de aula pareciam desprovidos de tônus muscular, alguns demonstravam sequer saber escrever corretamente os próprios nomes, depois de cinco anos de escola, e não respondiam aos estímulos dados. Inconformado com a diferença de comportamento pleno de energia e vida que observava nos alunos quando estavam no intervalo, Keith Johnstone decidiu que precisava estabelecer uma relação diferente com eles, de forma a trazer para a sala de aula o visível vigor demonstrado quando não se sentiam sendo “educados”.

Um dia, Keith Johnstone levou uma máquina de escrever para a classe e seus livros de arte e disse que datilografaria qualquer coisa que os alunos quisessem dizer a respeito das imagens presentes nos livros. Disse também que datilografaria os relatos dos seus sonhos. A aula não só se transformou, como ele percebeu que a grande maioria das crianças era alfabetizada: ao datilografar, ele reproduzia os erros cometidos, que imediatamente eram corrigidos por elas.

A pressão de fazer as coisas corretamente vinha das crianças, não do professor. Eu fiquei espantado com o sentimento de ultraje que as crianças expressavam, e com a determinação delas em fazerem as coisas corretamente, coisa com a qual ninguém haveria de sonhar que elas se preocupassem. Mesmo os analfabetos faziam seus colegas soletrarem as palavras para eles. Eu releguei o programa e por um mês elas escreveram durante horas. Eu tinha de forçá-las a sair da classe na hora do recreio. (JOHNSTONE, 1983: 22)

A essa ação somaram-se outras igualmente não convencionais, que levariam Keith Johnstone a ter ameaçada a sua permanência na escola, não fosse

uma visita do Inspetor de Sua Majestade, que considerou seu trabalho muito interessante. Seu período de experiência não havia sido aprovado pelo diretor, que considerava não ser ele o tipo certo para ensinar.

Influência 3

Dificuldades financeiras levaram Keith Johnstone a aceitar, aos 23 anos, uma oferta de trabalho do Royal Court Theatre que, na época, procurava leitores de texto sem experiência, numa tentativa de responder aos objetivos do teatro, que tinha por cláusula contratual a obrigatoriedade de encenar novos autores, e que até então não estava sendo bem cumprida pelo diretor artístico, que nutria preferência pelos clássicos.

Não há como desvincular o nascimento do Teatro-Esporte e a criação do seu método de improvisação do Royal Court Theatre e da figura de George Devine, seu Diretor.

Em 1935, George Devine, já um diretor e produtor de renome, juntamente com Michel Saint-Denis, sobrinho de Jacques Copeau, e Bryan Shaw fundam o London Theatre Studio, onde experimentam novos conceitos de direção e de trabalho de ator. A guerra, entretanto, sobreveio e Devine foi enviado para servir em Burma, enquanto os outros dois procuravam desesperadamente, sem sucesso, captar recursos para reabrir o Studio. Com o final da guerra, Devine retorna e eles finalmente conseguem criar, no Old Vic Theatre, o Centro de Pesquisa, que é considerado o maior experimento do teatro inglês no pós-guerra. Todavia, o teatro que eles faziam, em comparação ao então praticado na Inglaterra, não era bem visto pelas autoridades, que nutriam pouco entusiasmo em relação às teorias de Saint-Denis e consideravam-nas como “estrangeirismos”. Mais uma vez os sonhos caíam por terra. Os contratos não foram renovados e os diretores foram demitidos, apesar de todos os protestos dos alunos, publicados em jornais da época. Em pouco tempo, no Old Vic Theatre não havia mais vestígio das ideias do grupo e, por fim, sem outra alternativa, em 1951, eles acabaram se separando. Saint-Denis, a contragosto, volta para a França como diretor do Centro Dramático Nacional do Leste, em Strassbourg; Bryan Shaw vai para o Memorial Theatre, em Stratford, e George Devine, inconformado com a separação, continua

tecendo planos para reunir os três novamente e reconstruir os princípios do Centro de Pesquisa do Old Vic Theatre, em um novo espaço.

A oportunidade viria por acaso, por intermédio de um jovem produtor de televisão, Tony Richardson. Os dois se associam e traçam os planos do que viria a se tornar as bases para a fundação do moderno palco britânico. Uma notícia de jornal anunciava que o Royal Court Theatre havia sido arrendado por um período de quarenta anos e eles logo trataram de convencer o arrendatário, Alfred Esdaile, a ceder o teatro para o desenvolvimento de seus projetos. Este não simpatizou com nenhuma das ideias apresentadas pela dupla e, como a aprovação final dependesse também da mesma autoridade governamental que havia decretado o fim do Centro de Pesquisa do Old Vic Theatre, todas as tentativas fracassaram. Porém, uma feliz coincidência conduziria George Devine, pelas mãos do próprio Alfred Esdaile e das autoridades inglesas, à direção artística do Royal Court Theatre, em 1953: um jovem grupo de autores realizara um festival voltado à produção de textos novos e que produzira um impacto muito positivo. Os organizadores do festival, entusiasmados com o sucesso, tentam então criar uma companhia para montar textos de jovens autores e, para isso, procuram o Royal Court Theatre. Alfred Esdaile acaba concordando, desde que a companhia tivesse um diretor artístico de peso e ele mesmo faz a indicação.

George Devine permanecerá à frente do teatro até sua morte, em 1966, e lá Keith Johnstone terá a oportunidade de dar corpo às suas ideias.

O trabalho reservado inicialmente a Keith Johnstone era por ele considerado muito fácil. Consistia em ler os textos enviados por jovens autores e analisá-los. Como ele também escrevesse, saiu-se muito bem nessa primeira tarefa e logo foi promovido por George Devine a chefe do departamento de textos, que por sinal só tinha dois funcionários, incluindo ele próprio, um exemplo da forte burocracia imposta pelo diretor artístico na condução do teatro.

Eu primeiro lia os textos o mais rápido possível e os categorizava como pseudo-Pinter, imitação de Osborne, soa Beckett e assim por diante. Algumas vezes eu lia um texto de que gostava, mas que ninguém achava digno de ser montado. Devine disse então que, se eu estava mesmo convencido de que eles eram bons, eu mesmo deveria dirigi-los para as nossas noites de domingo. Eu dirigi a

primeira peça de Edward Bond desse jeito. (JOHNSTONE, 1983:25)

Em pouco tempo o Royal Court reuniria em torno de si um número considerável de novos autores, vindos das mais variadas classes sociais e experiências profissionais, incluindo Keith Johnstone.

O que o Court lhes deu foi um palanque aberto onde eles podiam dizer exatamente o que queriam, e o resultado foi uma vivência dramática de uma espécie sem precedentes na história do teatro inglês. Nunca antes um teatro havia tratado sem reservas os autores, e subordinado todas as outras prioridades para fazer justiça aos novos textos. (WARDLE, 1978: 194)

Séculos de tradição teatral viam-se transformados e essa experiência atingira diretamente o público. Não havia classificação nos moldes convencionais daquilo que lá produziam e isso fez aumentar mais ainda a expectativa do público em relação às novas criações.

O profissionalismo de George Devine exigia, entretanto, rigor de seus autores e diretores e as regras que estabelecia deveriam ser religiosamente cumpridas. Os trabalhos resultantes não eram tão precisos quanto Saint-Denis teria exigido, mas possuíam um vigor único.

O espaço de experimentação aberto por George Devine, aliado ao treinamento ao qual submetia a sua equipe, foi, sem dúvida, determinante para alicerçar o trabalho futuro de Keith Johnstone.

CAPÍTULO 2

DESENVOLVIMENTO DO MÉTODO

George Devine achava que seus diretores deveriam ser também professores e como o Royal Court Theatre abriu um Studio para “todos aqueles que tinham a pretensão de trabalhar profissionalmente com teatro” foi feita a convocação, inclusive para mim, para lecionar. Porém, eu jamais havia ensinado interpretação e não tinha a menor noção de como deveria proceder. Lembrei-me de um conselho de Rousseau [...] e comecei a elaborar listas negras sob o título: *coisas que meus professores me fizeram perder*. (JOHNSTONE, 2006:21)

Assim, quando, em 1963, no recém inaugurado Court's Actors Studio, o dramaturgo e diretor Keith Johnstone começou a lecionar Habilidade Narrativa, estava determinado a fazer os alunos se soltarem e manifestarem sua criatividade. Não imaginava que ali começaria um longo processo de construção de uma ferramenta de trabalho para o ator e, menos ainda, que ela viesse a proporcionar a fundamentação da prática de improviso que ele propusera, em 1958, como estratégia de trabalho ao Grupo de Autores do Royal Court Theatre e que resultou na criação do Theatre Machine, versão primeira do atual Teatro-Esporte.

As reuniões comandadas por Gaskill e Keith Johnstone deram aos autores um caminho para a experimentação. Ninguém sofria de bloqueio de escrita e todo material trazido para o grupo era imediatamente transposto para a improvisação. Todas as quartas-feiras, durante dois anos, escritores como Jellicoe, Wesker, Soyinka, Edward Bond e David Cregan participaram desses encontros e trabalharam passagens de suas peças. Do grupo surgiram muitas peças e foi lá que K.J., influenciado pelas aulas de máscaras de Devine, com sua trupe de Máscaras, criou o Theatre Machine. (WARDLE, 1978:195)

A primeira impressão de Keith Johnstone acerca do comportamento dos alunos do Studio em sala de aula lembrava-lhe os alunos da escola pública em que lecionara, com a diferença de que esses do Royal Court Studio tudo faziam para se mostrarem inteligentes, então tudo era cuidadosamente pensado, lento e chato.

Uma apresentação de O Jardim das Cerejeiras, realizada pelo Teatro de Arte de Moscou, em Londres, em 1963, despertaria a curiosidade de Keith Johnstone com respeito ao estudo das motivações. Em seu julgamento, na montagem russa, os personagens pareciam sempre entrar em cena com a máxima motivação possível e isso o levou a levantar uma hipótese sobre a possibilidade de existência de uma escala de motivação, em que um ator tem uma motivação forte enquanto um outro nem tanto. Imediatamente após essa apresentação, ele testou esse pensamento com os alunos do Studio e aquilo que, a princípio, parecia tão difícil de executar (agir, pensar e falar, tudo ao mesmo tempo) e que lhes provocava um estado de paralisia, bloqueando o fluxo da cena, transformou-se.

Os atores pareciam empenhados na construção dos diálogos, porque por meio dessa estratégia a atenção deslocava-se automaticamente para o parceiro de cena. Assim, cada mínimo gesto, postura corporal ou palavra do parceiro passava a ser determinante para a continuidade do diálogo, não mais como expressão do trabalho individual, mas como um jogo em que a tarefa de um era ajudar o outro, ou seja, cabia a cada um *fazer boas ofertas* para o outro.

Ao exercitar com seus alunos princípios de Stanislavski aplicados à construção de diálogos estabelecidos entre estranhos, Keith Johnstone procurava também uma maneira de tornar suas aulas de teatro mais dinâmicas, tirando os alunos de um formalismo vazio, aliás, nada próximo das ideias preconizadas pelo ator e diretor russo, muito menos de seus objetivos enquanto professor.

Suas aulas passaram a ser bem diferentes do que se costumava fazer na época. Os alunos podiam gritar, falar com voz de personagens de desenho animado, saltar antes de falar, enfim toda a sorte de coisas improváveis para uma sala de aula de então. Logo Keith Johnstone ficou conhecido como o professor que pedia para os alunos criarem cenas chatas. Essa estratégia, aliás, é bastante eficaz. Normalmente as pessoas querem mostrar que são criativas e, quanto mais se esforçam para tal, mais a sua produção corre o risco de se tornar aborrecida. Então, ele pedia o contrário. Queria que os alunos se esforçassem para fazer cenas chatas e, com isso, eles acabavam produzindo material criativo (*Cena Chata* tornou-se um dos jogos clássicos do Teatro-Esporte).

A partir desses exercícios, Keith Johnstone foi imprimindo cada vez mais, em suas aulas, a sua filosofia de compô-las a partir da ludicidade. Ao invés de

preparar alunos para discorrer sobre as mais diversas teorias ou fazer profundas análises sobre obras ou seu processo de criação, ele vai propor a experiência.

O objetivo de Keith Johnstone era devolver a espontaneidade ao ator, fazendo com que ele agisse e reagisse às situações de maneira presente e não como algo decorrente de uma conquista anterior, que poderia não surgir como previsto e/ou tampouco servir ao momento atual. A aproximação com as ideias de Stanislavski¹³ até aí era bastante clara, pelo menos no que diz respeito à discussão do papel da memória emotiva e das ações físicas na construção de cenas e personagens, embora Keith Johnstone pensasse o contrário e achasse, na época, estar se opondo ao diretor russo.

Com o interesse voltado para a espontaneidade, Keith Johnstone foi levado a desenvolver estratégias que permitissem ao ator trabalhar com suas primeiras ideias e as de seus parceiros, como matéria-prima para a criação de cenas e narrativas.

Ele próprio havia vivenciado o que era não se sentir criativo ou capaz de ações realmente espontâneas, creditando à educação, em especial a escolar, a responsabilidade por tal embotamento. Piaget, aliás, faz uma referência bastante interessante a essa questão ao chamar a atenção para o descompasso existente entre o desenvolvimento intelectual e o das habilidades artísticas da criança em idade escolar, detectando que o primeiro segue em uma evolução mais ou menos regular, enquanto no segundo percebe-se um retrocesso:

É um caso particular desse fenômeno geral que caracteriza infelizmente o sistema tradicional de educação e ensino. Do ponto de vista intelectual a escola impõe muito frequentemente o conhecimento pronto no lugar de encorajar a pesquisa: mas isso se percebe pouco porque os alunos repetem o que aprenderam apenas para obter um rendimento positivo, sem que se suspeitem quantas atividades espontâneas ou de fecunda curiosidade foram sufocadas. Pelo contrário, no domínio artístico normalmente nada substitui o que a pressão adulta ameaça destruir irremediavelmente, colocando em

¹³ Embora tivesse perseguido durante muito tempo, na construção de personagens, a ativação das emoções por meio da evocação de memórias que pudessem ser associadas às das personagens, Stanislavski acabou por reconhecer que o tempo e a repetição contribuíam para comprometer a veracidade almejada na cena e as atuações muitas vezes caíam em clichês, dos quais ele tanto fugira. Envolvido na busca de uma maneira de fazer perpetuar no ator o frescor necessário, volta-se para o estudo das ações físicas, uma vez que, se a emoção independe da vontade, por sua vez as ações decorrem e/ou podem ser trabalhadas por ela, permitindo que as emoções possam aparecer.

grande evidência a existência de um problema que engloba todo nosso sistema usual de educação. (PIAGET, 1954: 22)¹⁴

Às observações de Piaget somam-se as de Bachelard (2001:101), ao considerar que as crianças, ao chegarem à “idade da razão”, lamentavelmente perdem o direito de imaginar o mundo. E mesmo as mães, que até então valorizavam a liberdade de seus pensamentos, assumirão, como os professores, a tarefa de ensinar a objetividade do mundo adulto. No entanto, as ideias e nossas imagens mentais continuarão sendo geradas em nossas mentes ininterruptamente durante toda nossa vida, em estado de vigília ou durante o sono. O problema passa a ser reconhecer e valorizar a sua existência.

Gilbert Durand, em sua teoria do imaginário, descreve a criação das imagens mentais como sendo resultado de um trajeto antropológico vivenciado em dois regimes: o *diurno* e o *noturno*. O *regime diurno* estaria ligado à objetividade necessária à convivência e à comunicação inteligível, e o *regime noturno* seria responsável pela manifestação de nossa subjetividade, recompondo caminhos, tensionando e distensionando nossos impulsos.

O imaginário não é nada mais do que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual reciprocamente – como o mostrou magistralmente Piaget – as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito” ao meio objetivo. (DURAND, 1997:41)

Por mais curioso que possa parecer, muitas vezes, quando somos solicitados a dar uma ideia ou construir uma imagem, sentimo-nos paralisados e uma sensação de vazio toma conta de nós como se, por um ínfimo lapso de tempo, nossa mente se tornasse uma página em branco.

De outra feita, há aqueles que parecem verdadeiros vulcões em erupção, não possuem dificuldade em produzir e expressar ideias e imagens, mas não conseguem controlá-las. Não lhes prestam a devida atenção e até se esquecem de que as produziram.

¹⁴ Citação deste mesmo trecho encontra-se no livro Jogos Teatrais, de Ingrid Dormien Koudela (2002:29), porém oriunda de tradução publicada na Revista de Pedagogia nº 31 (1966: 137-139).

Há uma passagem em A Preparação do Ator na qual Stanislavski chama a atenção do elenco, após várias tentativas fracassadas de obter deles ideias para uma cena:

- Não se envergonham? Se eu trouxesse aqui uma dúzia de crianças e lhes dissesse que esta era a sua nova casa, vocês veriam faiscar as suas imaginações. As suas brincadeiras seriam para valer. (1982: 71)

Fazer com que o ator recuperasse a espontaneidade, tão presente no comportamento infantil, e enfrentasse o desafio de trabalhar com a primeira ideia, dando livre curso à sua imaginação, trazendo-o para o presente da cena, tornando-o envolvido com os mínimos detalhes de sua construção; não como algo pensado *a priori*, mas de fato vivido, no momento mesmo de sua criação, tudo isso constituiu-se na razão de ser do trabalho de Keith Johnstone.

O modo como os atores vivenciam a liberdade decorrente do trabalho com ideias espontâneas traduz-se, em geral, pela mesma sensação proveniente do brincar. Brincadeira essa, por sua vez, viciante, porque alimentada pelas descobertas e pela satisfação decorrente do próprio ato de brincar. Professor da Universidade de Calgary, Canadá, e membro da primeira equipe de Teatro-Esporte, Clem Martini aborda esse aspecto do trabalho com o método de Keith Johnstone, em seu livro Something like a drug: an unauthorized oral history of Theatresports. Em minha equipe atualmente existe uma expressão, criada pelo ator Kleber Brianez e utilizada, frequentemente, por todos, ao final de uma rodada de treinamento - *Mais oito!* –, indicando o desejo de não terminar o ensaio e prosseguir jogando. A sensação do brincar, provocada pelo trabalho com a espontaneidade, pode ser vista no depoimento abaixo:

É engraçado, mas às vezes eu me pego utilizando o termo "brincar de improvisar" ao invés de "treinar", "ensaiar" ou "apresentar". Não no sentido pejorativo, mas a arte da improvisação me lembra muito de quando eu brincava quando era criança. Eu "vivo no presente" quando estou improvisando. Eu sou uma pessoa muito ansiosa no meu dia a dia, e viver no presente é algo difícil, pois o ansioso vive basicamente no futuro. Quando eu improviso, eu consigo viver o agora. Eu acredito que a criança também vive no presente, sem preocupações, com olhos e ouvidos atentos a tudo e a todos. Viver no presente é para mim um momento extremamente

delicioso. Por isso, improvisar é igualmente delicioso. Também vicia, pois quanto mais você improvisa, mais quer improvisar. É um vício delicioso e que faz muito bem!¹⁵

Obviamente, quando Keith Johnstone propõe a recuperação da espontaneidade infantil, ele não quer que os atores voltem a ser crianças; primeiro, porque isso seria impossível, e segundo, porque tal negaria a importância do conhecimento e treinamento, também fundamentais para o desenvolvimento da arte teatral. Keith Johnstone quer que os atores corram o risco de olhar para as coisas do mundo, materiais ou ficcionais, com curiosidade, como se fosse da primeira vez, e que se permitam entrar em contato com a imaginação. Os especialistas, em geral, como bem aponta Bachelard, se preocupam em descrever, medir e classificar a imaginação infantil *sem nunca, a bem dizer, examinar como ela morre na generalidade dos homens* (2001:2).

É em oposição à “morte” da imaginação, à paralisia e à estagnação regida em grande medida pela valorização excessiva da razão, que Keith Johnstone irá propor aos atores que se permitam, tal qual uma criança, construir uma lógica e uma razão para aquilo que efetivamente têm à mão: sua primeira ideia.

Não há como garantir o sucesso no improviso, pelo menos no que diz respeito a este método, e isso talvez seja um ponto bastante positivo no trabalho, na medida em que tal característica tira o ator da comodidade do conhecido, levando-o a constantemente reorganizar e duvidar de suas certezas. Mas, se para alguns a aventura é motivo de prazer, para outros se constitui em grande obstáculo, que pode levar à paralisação e/ou à destruição da cena pela recusa de entrar no jogo.

Há que se considerar que o palco é lugar de exposição e que muitos atores sentem-se intimidados ante a tarefa de criar diante de estranhos – o público, temendo expor fragilidades que levem alguém a ser considerado como mau ator.

Há também aqueles a quem todos julgam como não criativos e que fazem de tudo para corroborar essa opinião, bloqueando todas as ideias, tanto suas como as de seus parceiros de cena, o que acaba por gerar tensões e comprometer o trabalho. Tanto para um caso como para o outro, Keith Johnstone, imbuído das ideias de Anthony Stirling e determinado a oferecer situações que

¹⁵ Depoimento escrito de Henrique Pantarotto, ator do Teatro-Esporte, 2009.

evitassem que os atores experimentassem o fracasso, vai recorrer aos estudos de Joseph Wolpe¹⁶, considerado um dos pioneiros no tratamento da ansiedade e das fobias, em busca de caminhos que lhe permitissem fortalecer esses atores. Assim, por meio de exercícios que aparentemente trabalham as questões nas quais esses atores mostram-se especialistas (os bloqueios), irá promover a dessensibilização e a aproximação gradativa daquilo que os atores mais temem: experimentar o prazer do risco de errar ou acertar, conforme o caso. Afinal, acerto e erro são possibilidades presentes em tudo o que fazemos e não há, de fato, nenhuma garantia de que as estratégias de que possamos lançar mão para evitar que fracassos aconteçam sejam bem sucedidas.

Sou uma pessoa muito crítica e, desde o ano passado, quando passei pelo Projeto Final de Dança, fiquei muito travada!! A minha crítica chegou ao ponto de eu me deixar imóvel para agir. E vejo que, ao longo do semestre, pude trabalhar estas questões de forma a me permitir e aceitar não só o que é meu, mas o que é do outro. Eu, sinceramente me sinto diferente e transformada. Como intérprete me sinto disponível para o risco, com bem menos medos.

Com certeza o traço mais marcante desse método fica na disponibilidade para o risco, para a força de acreditar na própria criação e se jogar dando o máximo de si. Saber que como artista não se deve esquecer nunca de que para que a arte seja boa um dado é fundamental: verdade. Pois, quando algo é realmente nosso, é verdadeiro; e para expor esta verdade temos que confiar e apostar nas nossas ideias e estar abertos para percorrer nosso caminho, e isso, às vezes, implica errar. Foi muito bom me permitir errar, trouxe fluidez à minha criação.¹⁷

Por outro lado, não fomos educados para o fracasso, mas para sermos perfeitos. Então, a tendência à antecipação ou ao fechamento de uma ideia ou situação, inerente ao processo mental, é vivida às vezes de forma angustiante,

¹⁶ Psiquiatra sul africano (1915-1997) que desenvolveu, nos anos 50, a terapia de inibição recíproca, a partir dos trabalhos do psicólogo John B. Watson (o pai do Behaviorismo Clássico), para o tratamento de fobias. O tratamento consiste em submeter o paciente a um processo de dessensibilização sistemática na qual ele deve ser aproximado de forma progressiva à(s) causa(s) de sua fobia. Por meio de técnicas de relaxamento que, por natureza, são incompatíveis com o afloramento da ansiedade, daí receber essa terapia o nome de *inibição recíproca*, o paciente aprende a reorganizar sua relação com os objetos, situações ou elementos geradores do medo. Essa terapia, tida como uma das mais bem sucedidas no tratamento de fobias, é aplicada hoje, com o desenvolvimento da tecnologia, com uma progressão da dessensibilização que envolve a utilização de recursos virtuais.

P¹⁷ Depoimento de Mônica Augusto, escrito em situação de aula, PUC-SP, 2008.

numa tentativa de controlar todas as variáveis que possam interferir se determinada decisão for tomada. As ideias que surgem em nossas mentes vão sendo recusadas e destruídas, à espera de uma melhor. Esse tipo de comportamento está ligado de certa forma ao pensamento de que existe metaforicamente apenas uma chave para cada porta e à crença de um “certo” e de um “errado”. A mente não funciona desse jeito. E isso acaba criando um descompasso entre a estrutura mental e as exigências externas, sejam elas teatrais, pessoais ou sociais.

Vencer passo a passo o medo e a insegurança decorrentes do desconhecido é trabalho bastante árduo e lento. Trata-se de uma tarefa que envolve também a desconstrução de todo um modo de proceder no mundo, construído durante anos, em prol de uma liberdade maior na criação teatral.

CAPÍTULO 3

O ESPETÁCULO

O Teatro-Esporte, como espetáculo, organiza e traduz cenicamente as propostas de Keith Johnstone. Ele se constitui de uma partida de teatro, como já dito, em que dois times de atores se enfrentam no palco na arte de improvisar, a partir de desafios lançados pelos juízes, o time adversário e/ou o público.

Ao unir o Teatro e o Esporte, embora não fosse esse o pensamento inicial que o motivou, Keith Johnstone restabelece também uma ligação ancestral relacionada à (sobre) vivência do homem em seus primeiros tempos; é da mimese do mundo que o homem primitivo abrirá o terreno para o surgimento de rituais que posteriormente derivarão no teatro, assim como desenvolverá estratégias físicas que se transformarão em disputas esportivas.

Alguns milhares de anos se passariam até que essas duas formas se transformassem em importantes manifestações da cultura grega, as Olimpíadas e as Dionisiacas, tendo por ponto comum o *ágon* – a disputa, a luta, que caracterizará, na primeira, a possibilidade de um vencedor e um perdedor, em qualquer que seja a modalidade esportiva e, na segunda, o conflito teatral. A mesma palavra - protagonista (*protagonistés*) - acabará indicando o que combate em primeira linha, tanto no Teatro como no Esporte.

Por coincidência ou não, será da combinação desses dois representantes ancestrais do conflito entre carne e espírito, homem e natureza, conhecimento e impulso que surgirá o Teatro-Esporte. E se, de todos os Esportes, a luta é o seu representante mais antigo, de todas as formas de Teatro o improviso também o é.

Ao unir o Teatro ao Esporte em um espetáculo teatral, Keith Johnstone, além de desnudar para o público um processo de criação teatral, tendo por caminho o improviso, quer reavivar também a espontaneidade do público, tornando-o um participante ativo e parte integrante de sua construção.

No teatro as pessoas não podem simplesmente sair pulando ou gritando. O público senta-se em suas cadeiras como cães acuados. Se, pelo menos uma vez por semana, as pessoas pudessem deixar suas mentes fluir livremente, seria como uma terapia. É por isso que as pessoas vão aos estádios. Mas não foi sempre assim. Tenho certeza de que Shakespeare tinha um público bem barulhento. (JOHNSTONE, 1989: 54)

O futebol e, em especial, a luta-livre (*pro-wrestling*), versão da luta greco-romana, chamavam a sua atenção. Para Clem Martini (1995:21), esses esportes e, em especial a luta-livre eram vistos por Keith Johnstone como o *verdadeiro teatro da classe trabalhadora*. Nesta última, ele ficava encantado vendo velhinhas gritando, agitando suas bolsas no ar, cutucando os vizinhos, e famílias inteiras torcendo durante as apresentações. Porém, transformar um evento esportivo em espetáculo teatral parecia absurdo demais porque, nos anos 60, na Inglaterra, a censura era grande e tudo, para ser apresentado ao público, precisava passar por ela.

John Dexter e William Gaskill me levaram para assistir a uma luta-livre e ficamos imaginando como seria se, ao invés de lutadores, houvesse improvisadores no ringue. Bem, essa foi a semente do Teatro-Esporte, mas essa discussão foi puramente acadêmica, porque cada palavra, cada gesto que fosse ser apresentado ao público primeiro passava pela aprovação do Lorde Chamberlain, que censurava em nome da Rainha. (JOHNSTONE, 2006:26)

Aquilo que havia sido uma prática utilizada nos encontros dos dramaturgos do Royal Court Theatre e que provocara uma explosão dramatúrgica no Grupo de Autores, transferia-se agora para o campo do treinamento de atores. As aulas ganharam tanta vida que ele julgou inicialmente estar fazendo algo muito errado. Sua falta de experiência no ramo, aliada ao conceito que tinha de sala de aula, já que esta, em seu pensamento na época, não poderia ser fonte de tamanha diversão, tudo o levou a abrir as portas da sala de aula do Studio para colegas e convidados.

Se nós ríamos, deveríamos pelo menos estar de acordo que o trabalho havia sido engraçado, independentemente de qualquer outra coisa, e que havíamos reagido como qualquer outro público teria feito. Com isso aboli uma porção de conversa fiada e ríamos o dia inteiro. Mas éramos mesmo assim tão engraçados? (*Ibid*:21)

A dúvida em relação aos procedimentos que estava adotando e a oportunidade de testar a qualidade do trabalho fizeram Keith Johnstone convidar alguns colegas para avaliar o trabalho. Lembrava-se do desprezo que Anthony Stirling tinha por grupos que se auto-admiravam e se perguntava se por acaso ele

e seus alunos não estariam fazendo o mesmo. Em pouco tempo, ele e os alunos viram-se envolvidos na tarefa de fazer demonstrações públicas do trabalho em muitas escolas de Londres e, nos três anos seguintes, o que começara como mero exercício de sala de aula ganhara uma estrutura própria de espetáculo de improviso e não tardou para que o Conselho Britânico os enviasse em excursão pela Europa.

Devine achava também que tudo o que acontecia no teatro deveria ser acessível a todos, então era comum haver sempre pelo menos um observador nas minhas aulas. O Conselho Britânico enviou uma série de desconhecidos para ver esse novo método de treinamento de atores (quem poderia ser mais bem-vindo?) e o meu grupo (o Theatre Machine) foi logo convidado a fazer uma turnê pelo exterior. (*Ibidem*: 22)

Os fundamentos do método foram surgindo e se aprimorando e logo o Theatre Machine tornou-se um grupo influente, o único de pura improvisação que Keith Johnstone conhecia em que nada era combinado e tudo acontecia no palco diante dos olhos do público, como *uma aula aberta de teatro*. (JOHNSTONE, 1979:27)

Eu dava um curso de comédia para um público pagante e o Lorde Chamberlain fechou um olho (não se pode proibir um professor de dar aulas abertas). Mas uma competição entre times de atores improvisadores teria sido um encontro aberto demais. (*Ibidem*:26)

Em 1966, logo após a morte de George Devine, Keith Johnstone deixa o Royal Court Theatre: de mero leitor de textos a Diretor Associado do teatro, dez anos de profícuo trabalho justificavam sua ascensão. Porém, estava cansado da política do teatro, dos novos rumos que este tomara após a perda do líder (que, muito embora já não estivesse no comando geral do teatro, era ainda o grande mentor) e da falta de liberdade que sentia, apesar de todas as renovações que havia produzido. À sua saída, diz que muito havia aprendido, porém novamente havia caído na armadilha de tentar fazer *a priori* tudo corretamente (isso o paralisava), e mais vez sentiu que seu talento o havia abandonado. Assim, vai em busca de novos desafios. Inicialmente, leciona na Royal Academy of Arts, em Londres, mas sua saída do Royal Court Theatre acabou também por favorecer a

difusão de suas ideias para muito além da Inglaterra. Na ocasião, insistentes convites de teatros e universidades no exterior começaram a chegar e, pela primeira vez, Keith Johnstone considerou a possibilidade de se afastar de seu país. Aceita então o convite da Victoria University, de Vancouver, Canadá. De lá, em 1971, vai para a Universidade de Calgary, no oeste canadense, cidade em que, em 1975, acabará por fixar residência.

Durante esse período, passa por muitos países europeus ministrando *workshops* a convite de importantes companhias de pesquisa, como o Odin Teatret, de Eugenio Barba, sediado em Holstebro, Dinamarca, e no Teatre Unga Klara, de Estocolmo, Suécia, além de dirigir espetáculos, alguns escritos por ele mesmo, como quatro deles escritos e encenados no Teatro de Salvatore Poddini, em Tübingen, na Alemanha, em um período de oito semanas.

Na Danish State School of Arts, de Copenhagen, Dinamarca, irá lecionar durante quinze anos, durante os verões. Em 1970, Eugenio Barba promove um encontro sobre improvisação para o qual reúne, durante uma semana, Grotowski, Dario Fo e Keith Johnstone em sua I.S.T.A. (International School of Theatre Anthropology).

Uma vez no Canadá, Keith Johnstone diz sentir-se livre das pressões impostas pela censura e pelos formalismos do teatro inglês e aventura-se no desconhecido de transformar de fato uma competição esportiva em espetáculo teatral. Do Theatre Machine, renovado e transformado, surgirá o Teatro-Esporte.

Com os alunos da Universidade de Calgary, da Vic University e da Danish State School of Arts, principalmente, ele empreende a jornada de dar corpo ao seu objetivo.

Contam os membros da primeira equipe de Teatro-Esporte, formada por alunos da Universidade de Calgary, que era muito difícil acompanhar o pensamento de Keith Johnstone e que não conseguiam entender como ele faria essa transposição. Na equipe havia um membro fanático por esportes; semana a semana, ele aparecia com muitas listas de regras e sistemas de pontuação de diferentes modalidades, que Keith Johnstone, sem discutir, testava imediatamente, levando a equipe a aprender e desaprender continuamente.

Trancados na casa de Keith Johnstone e no porão da Universidade, eles deliciavam-se, entretanto, com a ideia de estarem criando algo novo. O fato de estarem em plenos anos 70, em que tudo se movia e transformava, aumentava

ainda mais a excitação. Alguns professores mais céticos, inicialmente, não viam com muito bons olhos o que estava acontecendo, por tudo ser livre demais e de difícil controle. Apesar do Canadá mostrar-se muito mais aberto do que a Inglaterra de então, a censura também lá existia. É preciso lembrar que o período dominado pela chamada “guerra fria” alimentava temores, fazendo com que se visse ameaça em qualquer coisa que não fosse passível de exame prévio. Ora, um espetáculo de puro improviso fugia totalmente a esse modelo e, não sem razão, era considerado com certa apreensão.

Finalmente uma primeira versão ficou pronta, o Secret Impro Show, apresentado no porão da Universidade de Calgary, e logo chamou a atenção do público jovem. O próprio local escolhido, ou permitido para as apresentações, e o nome do espetáculo apontam para o caráter de algo meio proibido.

Em pouco tempo, porém, o espaço da universidade revelava-se insuficiente e, em 1977, eles alugaram um galpão numa área industrial da cidade, próximo do aeroporto, e abriram o Loose Moose Theatre.

O nome do teatro em si já é uma provocação. Faz uma referência clara à vida selvagem, na figura do caribu¹⁸, animal comum no Canadá, e chama a atenção para os impulsos naturais e para a liberdade, que neste caso pode ser entendida como liberdade de expressão. Ao mesmo tempo, cria um elo de ligação entre passado e presente, remontando às origens do teatro como espaço sagrado, ao estabelecer um ritual para os que participam dessa experiência artística no Loose Moose Theatre: o Grande Caribu deve ser reverenciado pelo público e a ele se agradece por uma boa apresentação.

Durante os anos 80, o espetáculo começou a chamar a atenção de muitos teatros e grupos de diversos países. No final dessa década, a quantidade de companhias de teatro que tinham o Teatro-Esporte em seu repertório já era tão grande (só na Nova Zelândia, nesse período, havia cinquenta e três companhias, com transmissão via televisão das finais dos campeonatos) que a equipe do Loose Moose achou por bem abrir o International Theatresports Institute para cuidar das licenças de uso do formato do espetáculo e orientar os grupos interessados. O Loose Moose era um espaço de pesquisa e um teatro para apresentações

¹⁸ Espécie de alce.

públicas. Não era mais possível combinar as atividades artísticas com as questões administrativas, agora de âmbito mundial.

CAPÍTULO 4

O ATOR E O MÉTODO

Quando se inicia um treinamento no método de improvisação de Keith Johnstone, é comum que os atores que vêm de outras experiências no campo da improvisação manifestem inicialmente estranheza, primeiro com relação à terminologia adotada, e segundo porque acham curioso ter como ponto de partida para a criação de cenas apenas eles próprios e suas primeiras ideias. Também estranham que o trabalho não envolva grandes aquecimentos musculares e sim de âmbito mental. No início das aulas ou ensaios, eu sempre brinco: “vamos aquecer os neurônios”. Eles serão fundamentais para desencadear todo o resto.

A criação de uma cena de improviso, neste método, passa necessariamente pelo desenvolvimento de uma *ação*, por mais simples, banal ou corriqueira; mas, ainda assim, uma *ação*.

No mundo do teatro, talvez não haja conceito de definição mais difícil do que aquele relativo à *ação* (dramática). Existem várias teorias e não pretendo aqui, de modo algum, me aventurar na busca de uma resposta definitiva, apenas apontar a existência de uma dificuldade, que se fará presente também na improvisação.

A *ação* (dramática) parece ser mais facilmente identificável pela via sensorial e perceptiva, por ser algo que de alguma forma nos atinge, do que propriamente compreensível pela via racional. Ao lado de diferentes visões do que ela seria, a dificuldade de conceituação parece ver-se ainda ampliada pelo fato de, frequentemente, *ação* ser confundida com *movimento*, mas também com *gesto*.

Lauro César Muniz, em uma palestra proferida, em (2009)¹⁹, na Associação de Roteiristas Profissionais de TV e outros Meios (ARTV), diz acerca da *ação* (dramática):

Quando eu era jovem como vocês, busquei entender o que era *ação* dramática em alguns receituários da época. Satisfazia-me com o pouco que encontrava, mas não conseguia encontrar o "motor" que faz mover a *ação* no teatro e cinema. A palavra AÇÃO sempre era enfocada com conotação de movimento físico exacerbado, forte, violento. E eu me perguntava - e a *ação* de uma obra reflexiva? Por que é tão

¹⁹ Trata-se de transcrição de trecho da palestra, publicada na seção Estudos, da ARTV, disponível em www.artv.com.br.

forte e impactante a ação da cena entre Nora e Elmer em Casa de Bonecas - peça para mim exemplar como dramaturgia (mais ainda naquele momento).

Nessa cena não há barulho, nem conflito físico ou violento, há um duelo delicado entre um marido e sua mulher que decidiu emancipar-se. No entanto era muito mais forte e envolvente que os tiroteios e duelos dos faroestes.

[...] Ação dramática não é porrada, é mais do que porrada. O que é ação dramática? Os livros com receituários da época não me respondiam essa questão, até que...

Até que conheci um novo sistema muito mais vivo, colocado pelo Boal, apoiado na dialética hegeliana²⁰, que ele aperfeiçoou, a partir de John Howard Lawson, um teórico americano, forte presença das décadas de 1930 e 1940. [...] Era um processo de uma riqueza espantosa, porque não estabelece regra de feitura de peças teatrais ou roteiros, ao contrário, estabelece um método de pensar a ação dramática.

É muito mais eficiente e eficaz pensar a ação dramática como um sistema, do que estabelecer uma série de regrinhas rígidas de "boa" dramaturgia. O sistema parte da famosa tríade hegeliana, tese, antítese, síntese e mostra que se dramaturgia é refazer a vida no palco (ou na tela), é possível compor vidas e relações a partir da dialética, fazendo a inter-relação de dinâmicas que se contradizem.

Keith Johnstone, em uma de suas New Letters (2007) (que segue aqui na íntegra, traduzida, carinhosamente, pelo ator do Teatro-Esporte Henrique Pantarotto, como contribuição a este trabalho), tenta também uma análise:

Quando eu trabalhava analisando peças teatrais eu rejeitava aquelas que não tinham ação – mas o que é ação? Eu compreendia intuitivamente, porém eu não sabia defini-la (exceto para dizer que quando nada acontece não existe ação). Infelizmente, eu não perguntei a mim mesmo o que eu quis dizer com 'acontece'. Meus colegas dramaturgos estavam igualmente confusos. Seus personagens depenavam galinhas, jogavam *cricket* em cena ou pulavam em mesas para fazer discursos, porém sabíamos que ação física não era o mesmo que ação dramática.

A cena '*birthday restaurant*' do filme Living [Viver, de 1952] de Kurosawa trouxe a resposta. Um burocrata desesperado, desgastado e moribundo (Takashi Shimura), incomoda uma jovem moça para que lhe diga como é possível ela ser tão cheia de vida. Ela explica a ele que é feliz porque imagina o prazer que o seu trabalho dá a pequenas crianças (ela fabrica brinquedos). Ela fica horrorizada quando ele lhe diz que possui câncer terminal, mas ele fica extremamente feliz quando percebe que ela deu a ele uma pista que irá salvá-lo do seu desespero. Nenhum dublê correu coberto de fogo, nenhum

²⁰ Hegel irá conceituar a ação dramática como sendo a vontade humana que persegue seus objetivos, consciente do resultado final.

carro derrapou sobre penhascos, mesmo assim o sentimento intenso de *ação* era tão impressionante que se tornou óbvio que *ação dramática* é criada quando os personagens são modificados, em especial quando são modificados uns pelos outros.

Alguns cineastas supõem que se um filme de ação for duplamente violento, eles serão duplamente dramáticos. Inúmeros exércitos podem se confrontar em batalhas de animação gráfica, no entanto, a não ser que isto resulte em personagens sendo modificados, não passará de simples literatura; existe espaço para a literatura no teatro – atores podem sentar-se em um bar e dizer coisas inteligentes e interessantes –, mas não devemos confundir isto com *ação dramática*. A não ser que 'A' modifique 'B', trata-se apenas de literatura.

Esta resposta parece muito óbvia até para ser mencionada, mas experimente perguntar a uma pessoa ao seu lado para que defina 'ação dramática' e veja a bagunça que ela irá fazer.²¹

Esses dois exemplos servem para mostrar a confusão e a dificuldade de conceituação. Todavia, tanto Lauro César Muniz como Keith Johnstone falam do impacto gerado pela ação dramática no público e apontam seus efeitos sobre os personagens.

Ao recorrer ao dicionário para, minimamente, separar a definição de *ação* da de *movimento* e *gesto*, alvo de tanta confusão na construção de cenas e personagens, encontramos as seguintes diferenças genéricas:

1. Ação: do grego *drama*

Tudo o que se faz.

Manifestação de uma força.

Efeito de atuar.

Desenvolvimento das peripécias de um drama ou romance.

2. Movimento:

Ato ou efeito de mover-se.

Deslocamento.

Mudança de lugar ou posição.

1. Gesto: do latim *gestus*

²¹ Texto publicado na *News Letter* de 2007, disponível em www.keithjohnstone.org.ca.

Movimento do corpo que significa algo.

Movimento expressivo de ideias.

O gesto é uma construção cultural.

Logo de início, é possível perceber que, das definições encontradas, aquelas que se referem à *ação* se apresentam como as de maior amplitude, ou seja, *ação* é a palavra capaz de abarcar e conter as demais. Obviamente, toda *ação* é movimento, seja ele interno ou externo, mas seu oposto não é verdadeiro. Da mesma forma, o gesto, a despeito da conceituação brechtiana do termo *Gestus*, e sua utilização no Teatro Épico, implica movimento, mas não é, necessariamente, *ação*. Haverá movimento e gesto no teatro, todavia será em torno da *ação* (dramática) que a linguagem teatral será originalmente, inclusive, definida, já que a palavra teatro²² refere-se ao lugar de onde se vê (ou se vai ver); o substantivo grego *drama* (*ação*), ou o verbo grego *dran* (ou *draô*) que significa agir, neste caso indicando pessoas (atores) agindo. A arte teatral se constrói em torno da *ação* (dramática).

Patrice Pavis, em seu Dicionário de Teatro, irá definir os termos acima como sendo:

1. Movimento

Maneira neutra e comum de designar a atividade do ator e mesmo seu treinamento. O movimento fornece uma primeira abordagem geral à análise do ator e reagrupa a maioria das questões sobre o corpo, o gestual, o jogo do ator. (2008:252)

2. Gesto

Movimento corporal, na maior parte das vezes voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo. (*Ibid*: 184-185)

Patrice Pavis classifica o gesto como “expressão” quando, por seu intermédio, o ator comunica algo, como “produção”, quando a gestualidade do ator destina-se à

²² Do substantivo grego *theatron*, indicando o lugar, e do verbo *theastai*, revelando o que se faz nesse lugar.

produção de signos, e como “imagem”, quando o gesto constrói-se ou reflete a relação do corpo do ator no espaço.

3. Ação – do ponto de vista formal será definida como

Sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens”, podendo esses ser visíveis ou invisíveis, ou como “sequência de fatos e atos que constituem o assunto de uma obra dramática ou narrativa”, ou ainda como “elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma para outra situação. (*Ibidem*: 2-3)

Do ponto de vista histórico, Aristóteles foi o primeiro a tentar encontrar uma formulação específica para o termo *ação*, de modo a ligá-lo unicamente ao homem. Para isso, isolou da palavra todas as operações que poderiam ser compatíveis com outros universos, como a química ou a física, por exemplo, no primeiro caso indicando transformação e, no segundo, a manifestação de uma força. Finalmente, chegou à conceituação de ação como *fazer algo*. Só o homem faz, constrói, cria. Aristóteles chamará a atenção para o fato de que a ação humana será desenvolvida a partir da mimese, que *é natural ao homem desde a infância*. Por intermédio de suas ações boas ou más, fruto de virtude ou vício, o homem revelará quem ele é. Essa conceituação de ação será desenvolvida por Aristóteles na Poética, ao falar, logo no início, que as artes poéticas se distinguem umas das outras por se utilizarem de *meios*, *objetos* ou *maneiras* diferentes para realizar a ação mimética.

Pois assim como uns mimetizam muitas coisas colocando-as em imagem por meio de cores e figuras (uns por técnica, outros por prática), e outros por meio da voz, assim também se dá nas artes mencionadas [as artes poéticas]: todas efetuam a mimese por meio do ritmo, da palavra e da melodia, usados separadamente ou misturados. Por exemplo, fazem uso apenas da melodia e do ritmo a aulética e a citarística, e alguma outra que seja assim quanto à potência, como a arte da siringe, enquanto a arte dos dançarinos mimetiza por meio do ritmo mesmo, separado da melodia (pois eles, de fato, dando forma figurada aos ritmos, mimetizam caráter, afecções e ações). (ARISTÓTELES *apud* GAZONI 2006:30)

A ação humana, por sua vez, será também objeto de análise na Ética a Nicômaco. No livro III, capítulo 5, Aristóteles diz que a origem da ação é a escolha e que dependerá do agente ser virtuoso ou vicioso, segundo a natureza do meio escolhido para sua realização.

[...] a virtude está em nosso poder, do mesmo modo que o vício, pois quando depende de nós o agir, também depende o não agir, e vice-versa. De modo que quando temos o poder de agir quando isso é nobre, também temos o de não agir quando é vil; e se está em nosso poder o não agir quando isso é nobre, também está o agir quando isso é vil. Logo, depende de nós praticar atos nobres ou vis, e se é isso que se entende por ser bom ou mau, então depende de nós sermos virtuosos ou viciosos. (ARISTÓTELES, 2001:35)

Na Poética, Aristóteles reafirmará as ações como boas ou más (virtude ou vício), apontando que as pessoas se revelam por suas ações melhores, piores ou iguais a nós.

Uma vez que aqueles que realizam a mimese realizam a mimese de pessoas que agem, e essas forçosamente são virtuosas ou viciosas (pois o caráter quase sempre segue apenas estes registros: pois todos se diferenciam quanto ao caráter pelo vício e pela virtude), ou melhores que nós, ou piores, ou tais quais, exatamente como os pintores: Polignoto figurou melhores; Pausânias, piores; Dionísio, iguais), é evidente que cada uma das mimeses mencionadas terá essas diferenças e será diferente por, dessa maneira, mimetizar coisas diferentes. (ARISTÓTELES *apud* GAZONI 2006: 35)

As “coisas diferentes” a que se refere Aristóteles o levarão finalmente a falar, no Capítulo III, dos gêneros da arte (dramática), servindo-se para isso de uma mudança verbal:

A Poética, até esse momento (até o Capítulo II, acréscimo meu), usou o verbo *prattô* (fazer, agir) para se referir à ação dramática. Nesse ponto, Aristóteles introduz um outro verbo, *draô* (origem do particípio *drontas* e do substantivo *drama*), que tem o mesmo sentido, mas serve como pretexto para que ele reporte discussões a respeito da origem dos gêneros. (GAZONI 2006: 39)

A partir daí, o texto irá centrar-se na constituição da Tragédia, fazendo algumas poucas referências à Comédia, cujo texto completo não chegou até nós.

Tragédia e comédia encontram suas nuances diferenciais também no tipo de ação que encampam no processo mimético; para a tragédia, ações mais nobres do que as comumente cultivadas, para a comédia, ações do tipo inferior, ridicularizáveis.

É ainda de relevo notar que, etimologicamente, o “drama” recebe este nome em virtude do fato de que lhe é característico imitar agentes (*drontas*), enquanto “comédia”, como termo, encontra sua denominação vinculada a raízes histórico-poéticas, pois comediante é aquele que anda de aldeia em aldeia, por não ser tolerado em nenhuma (*kómas*). (BITTAR, 2003: 1385)

A discussão dos pensamentos de Aristóteles revela-se importante porque a construção de cenas, no método de improvisação de Keith Johnstone, passará pela mimese de uma ação cujo *maior princípio do trabalho do elenco será, no presente da cena, desenvolver uma história no palco, que - conforme a velha tradição aristotélica – tenha um começo, um meio e um fim.* (STREISAND, 2006:96)

É importante destacar que, ao trabalhar com este método, tendo em vista o espetáculo Teatro-Esporte, o ator estará envolvido apenas com a criação de uma cena e não de uma peça. Cena esta que estará centrada em uma única ação, portanto, operando segundo o princípio de unidade de ação aristotélico.

No início dos treinamentos é comum que alguns atores temam entrar em cena porque desconhecem o todo ou porque sintam que não têm nada de importante a dizer, ou ainda porque não imaginaram um conflito, nem estabeleceram para si um personagem, conforme prega a dramaturgia tradicional. Esquecem-se eles que, aqui, o texto ainda não existe e essas questões, de fato, só serão respondidas (parcial ou totalmente) por intermédio de sua ação durante a construção do instante: a cena. Aqui, o ator é o dramaturgo, o diretor, o cenógrafo, o coreógrafo, o compositor.

O ator é o poeta da ação. A sua poesia reside, sobretudo e antes de mais nada, em *como* ele vive e representa suas ações assim desenhadas e delineadas. Independentemente do tipo de teatro que faça, sua poesia estará sempre em *como* ele representa, por meio de suas ações, para os espectadores. (BURNIER, 2001:35)

Assim, quando o ator inicia a criação de uma cena, partindo de sua primeira ideia, deverá começá-la, de preferência, pela mimese de uma ação, ou seja, por uma ação física, porque tal procedimento facilitará e enriquecerá seu trabalho. Sua tarefa (e a de seus companheiros de cena) será, pelo envolvimento com ela, desenvolvê-la, dando corpo a uma narrativa que, com sorte, treino, conhecimento e experiência, possa vir a transformar a simples ação (mimética) inicial em uma verdadeira ação dramática.

Brecht, ao falar sobre a utilização de modelos na construção da ação dramática, chama a atenção para a importância da mimese e sua frequente e injusta desvalorização:

[...] ao fim, o que nós damos ao teatro são cópias do comportamento humano, apenas. O agrupamento e a forma como os grupos se movem não são outra coisa senão testemunhos desse fato. [...] A cópia artística, tal como a elaboração de modelos, exige primeiro, naturalmente aprendizagem. Os modelos, para poderem ser imitados, têm de ser suscetíveis de imitação. Deve-se saber distinguir tudo o que não for suscetível de ser imitado de tudo o que é exemplar. Além disso, há imitação servil e imitação livre. E, note-se, esta última não contém, quantitativamente, menor percentagem de semelhança. No que se refere à prática, serão utilizadas apenas como ponto de partida, no ensaio, as disposições cênicas pelas quais a história é narrada no modelo. Abstraindo o fato de as disposições cênicas de caráter narrativo não serem familiares aos nossos encenadores e de a função social nas histórias que encontramos nas novas peças ser desconhecida e, em parte, desagradável, já é tempo de nos lançarmos, também no domínio teatral, a uma forma de trabalho coletiva, que reúna em si todas as experiências vividas. (BRECHT, 2005: 220-221)

Para Keith Johnstone, uma boa cena de improviso será aquela em que, partindo da primeira ideia, o ator seja capaz de correr o risco de explorá-la, desenvolver uma ação, envolver seu companheiro de cena na realização desta ação, estabelecer com ele uma relação, jogar *status*, quebrar rotinas estabelecidas e mostrar sentimentos para criar uma narrativa com começo, meio e fim, aproveitando todos os elementos e informações que nela surgirem. De sorte que, para desenvolver as habilidades propostas nesta concepção pedagógica de trabalho do ator, como chave para a criação teatral, Keith Johnstone estabelecerá em sua metodologia os seguintes fundamentos:

- ACEITAÇÃO *versus* BLOQUEIO.

- *STATUS*.
- ORIGINALIDADE e CRIATIVIDADE: HABILIDADE NARRATIVA,
QUEBRA DE ROTINA,
SENTIMENTOS E EMOÇÕES.

A discussão de cada um destes fundamentos, como já foi apontado na Introdução, será feita por meio de exemplos reais ocorridos em situação de treinamento do meu elenco do Teatro-Esporte em São Paulo; em situação de aula, com os alunos do Curso de Comunicação das Artes do Corpo, da PUC-SP, entre os anos de 2001 e 2009, entremeados por suas falas e relatos da minha experiência no trato com o método.

Esta paisagem, assim desenhada, combina atores profissionais que fazem o espetáculo Teatro-Esporte e alunos de teatro ainda em processo de aprendizagem, portanto, em princípio, ainda não totalmente familiarizados com questões, métodos e procedimentos próprios do teatro.

ACEITAÇÃO

“Próximo”, eu digo²³. A atriz Marta Guerreiro²⁴ levanta-se e vai para o meio do espaço delimitado como palco. Posiciona-se. Eu enuncio um título²⁵, “Dor que é dor, dói”. Imediatamente, seu corpo curva-se ligeiramente para a frente e ela leva as mãos aos rins. Uma expressão de dor instala-se em seu rosto. Kleber Parra, outro ator, levanta-se e prepara-se para entrar no jogo. Mas, antes que ele entre de fato, Marta desmancha a posição, enfia os dedos nos cabelos, expira com força e, confusa, diz não poder continuar. Peço que volte à posição e acredite nela. Marta me olha, ri nervosa e, por fim, aceita; respira fundo e volta à posição. Kleber entra.

O jogo? Só podem falar se encontrarem um motivo para tocar um ao outro.

Mesmo insegura, Marta persiste e eles começam. Aos poucos, a cena vai tomando forma e eles não demonstram nenhuma dificuldade em encontrar motivos para se tocarem. A oferta corporal de Marta abria espaço para que o desafio do jogo fosse vencido; eles tiram proveito disso e a cena transcorre sem problemas.

Ao final, pergunto para Marta porque havia querido desistir no início e ela confessa que havia entrado em cena já com uma história na cabeça e que, ao ouvir o título, este se encaixava na história, porém seu corpo fizera outra proposta e isso a confundiu. A saída que encontrou naquele momento foi bloquear a proposta corporal e desistir de fazer a cena, o que havia provocado um sentimento de fracasso estampado em seu rosto e poderia ter comprometido seu impulso de entrar em próximas cenas naquele dia.

Quando se trabalha com o método de improviso de Keith Johnstone, o primeiro grande desafio com o qual o ator se defronta, como já dito, é aceitar as primeiras ideias, por mais simples, óbvias e banais que a princípio possam parecer.

A experiência vivida pela atriz permite uma análise do princípio da aceitação, primeiro fundamento do método, ao mesmo tempo em que o exemplifica, dando materialidade ao embate mental resultante do encontro de ideias provenientes de diferentes origens: razão e espontaneidade.

Sentada no banco à espera de um impulso qualquer que a conduzisse ao palco, ideias passavam pela cabeça de Marta. De repente, uma delas chama sua

²³ Cena criada em situação de ensaio, em 2008.

²⁴ Da minha equipe de Teatro-Esporte, iniciada em 1997.

²⁵ Uma das possibilidades de dar início à criação de uma cena.

atenção. Em sua opinião, ela renderá uma boa cena. Temporariamente, ela se desliga do que acontece na sala e começa a tecer em sua imaginação, e na proteção e solidão do banco, uma cena completa: narrativa, interpretação, elementos cênicos, enfim, tudo o que sua cena precisa para que ela apresente para o grupo algo que, em seu julgamento, resulte em aplauso. Em fração de segundos, a cena é revisitada mentalmente várias vezes. Ela aprimora os detalhes e quando, enfim, sente que está pronta, senta-se na plateia de seu teatro imaginário para assisti-la. Deleita-se com o que vê. Aprovada a cena, Marta aguarda uma chance para executá-la de fato.

“Próximo”, eu digo. Marta levanta-se confiante e vai para o meio do palco e, quase concomitantemente ao anúncio do título, ela já mostra os primeiros indícios de início da cena. E agora? Há um título que precisa ser realizado. Talvez o título não se encaixasse tão perfeitamente com o que ela havia desenhado em sua imaginação, mas sua determinação era tão grande em mostrar aquilo que havia criado que rapidamente tentou fazer as adaptações necessárias. Porém, enquanto sua razão ocupava-se da tarefa de associar o título à sua cena, outra parte de sua mente mostrava-lhe outro caminho que, para seu desespero, já havia escapado da esfera mental e se materializado na posição corporal, tornada visível a todos. Para complicar ainda mais o caos interno que se instalava, um ator decide entrar no palco para fazer a cena com ela. “Não, ele não pode entrar”, talvez ela deseje, embora saiba que, para cumprir o desafio do jogo, alguém terá de contracenar com ela. Vem a constatação: não seria possível realizar a bela cena racionalmente construída. Então, quase que num ato de punição, em contraposição à ideia espontânea que surgiu em sua mente sem ser chamada e que permitiu que outro ator tivesse o impulso de entrar no jogo para criar a cena com ela, Marta desmancha a posição, expira forte como que expulsando de si tanto a ideia intrometida como a bela cena e, assim, vazia, diz não poder continuar.

Se eu permitisse que ela retornasse ao banco, poderia comprometer sua confiança para improvisar, pelo menos temporariamente.

Havia uma ideia, a primeira ideia surgida após o anúncio do título. Ela era o material de trabalho que permitiria a criação da cena. A atriz, ao desconsiderar essa ideia em prol de algo que havia suposto como idealmente melhor, porque pensado, havia imposto julgamento prévio a algo que ainda não existia de fato – a cena.

A cena que ela havia criado em sua imaginação estava sob seu controle. Era dela. Só dela. A ação física, por sua vez, nascida espontaneamente, lançava apenas um tênue foco de luz sobre uma cena ainda mergulhada em total escuridão. Apontava para uma zona nebulosa da qual ela ainda não sabia qual seria o próximo passo e já abria a porta para que outro ator entrasse. Não haveria controle *a priori*. Portanto, não haveria tempo para que seu julgamento interferisse com tanta exatidão, já que ela estaria lançada no abismo de descobrir e pensar com o outro ator o que fariam para dar materialidade à cena enquanto a criavam.

[...] não se deixar levar pela vontade de se destacar; melhor dizendo, não ter uma ideia pronta na cabeça e principalmente não superestimar essa ideia, achando-a mais interessante do que a do parceiro. O que tem que ficar interessante é o jogo e não o jogador.²⁶

Cenas de improviso, neste método, implicam fazer e pensar ao mesmo tempo. Não se combina nada. Não se prepara nada. No máximo, recebe-se algum estímulo, seja esse estímulo oriundo de um jogo específico ou de uma solicitação qualquer feita pelo juiz, pelo público ou pelo time adversário. Caberá ao ator, a partir da primeira ideia que vier à sua cabeça, ou da aceitação da ideia que vier à cabeça de seu parceiro, dar início à cena, correndo todos os riscos de ver aonde ela os levará. Assim como na vida, ato e pensamento ocorrem simultaneamente. Todavia, por ser o palco um lugar de exposição, às vezes é difícil para o ator, mesmo para os mais treinados, correr o risco de dar o próximo passo, desconhecendo o tipo de solo a ser pisado. Saber que a luz da cena emanará dele e de suas ações concretas e não de um lugar privilegiado, todavia inalcançável (o platônico mundo das ideias, onde tudo é acabado e perfeito), se é causa de ansiedade também é motivo de grande satisfação, quando o ator se permite viver a experiência.

Entrar em cena sem ter ideia do que vai fazer, do que vai acontecer, no princípio era assustador, mas depois foi surpreendente, pois encontramos muitas possibilidades em uma mesma ideia. A cumplicidade com o parceiro aumenta, pois estamos criando juntos.²⁷

²⁶ Depoimento de Júlia Camargo de Barros, escrito em situação de aula, PUC-SP, 2001.

²⁷ Depoimento de Amanda C. Gonçalves, escrito em situação de aula, PUC-SP, 2003.

O medo e a ansiedade provocados pela incerteza da qualidade daquilo que se produz – nossas ideias - trazem à tona, segundo Keith Johnstone, a importante discussão sobre o modo como nossa formação se dá, principalmente aquela ligada ao ambiente escolar.

Eu tentava resistir à minha educação escolar, mas eu admitia o fato de que a minha inteligência era a minha parte mais importante. Eu tentava ser inteligente em tudo o que fazia. O prejuízo foi maior nas áreas em que os meus interesses e os da escola pareciam coincidir: escrever, por exemplo (eu escrevia e reescrevia e perdia toda fluência). Eu esquecia que a inspiração não é intelectual, que a gente não tem que ser perfeito. Por fim, eu estava relutante em prestar atenção em qualquer coisa, por medo do fracasso; e os meus primeiros pensamentos nunca pareciam bons o bastante. Tudo tinha de ser corrigido e devidamente ordenado. (JOHNSTONE, 1983: 17)

Dario Fo concorda com Keith Johnstone e diz, no bem humorado porém não menos sério item intitulado “Como embotar uma criança”, do Manual mínimo do ator, que

Ao longo dos anos, com o crescimento, ocorre um processo sistemático de destruição da liberdade mental, que elimina na criança a possibilidade de ver e descrever as coisas com fantasia e paradoxo. O fantástico acaba substituído por esquemas programados, em uma sucessão de regras. Em nossa sociedade, o ensino escolar é tendencioso e organizado para a transmissão desses esquemas-gaiolas. Somos forçados a escrever, inclusive, entre linhas e quadradinhos, enquadrando-nos nas regras preestabelecidas. (FO, 2004:90)

A escola, ambiente preparado especialmente para a formação do indivíduo, infelizmente, ainda encontra muita dificuldade para lidar com ideias espontâneas. Pautada por programas, cronogramas, normas e conteúdos, a escola, na perspectiva existencialista heideggeriana, prepara o “ninguém”, ou seja, prepara o indivíduo para a dimensão coletiva, para aquilo que o torna membro de uma determinada sociedade, num determinado tempo, transmitindo a ele os elementos essenciais da cultura oficial.

As escolas, as igrejas, os meios de comunicação de massa, os núcleos de serviço social, os centros de tratamento psiquiátrico, etc., são aqueles organismos que “a gente”

reconhece como encarregados “públicos” daquilo a que se chama educação e suas especificações. Ainda que essas instituições se ocupassem da educação e não da instrução, ainda assim elas basicamente incorrem no fazer persistir a inautenticidade. Todas elas são como os meios de transporte, instituições “públicas”, quer dizer, são sempre endereçadas a todos, o que equivale a serem endereçadas a “ninguém”. (CRITELLI, 1981: 67)

É possível compreender, nesta dimensão, a dificuldade com que se depara o ator no momento da criação. Lançado à tarefa de dar corpo e sentido a um personagem, ou ainda de trazer ao mundo uma ideia por meio do improviso, vê-se também diante da difícil tarefa da escolha entre diferentes modos de relação com o mundo: criar a partir da escuta de si mesmo ou daquilo que lhe ensinaram ser aceitável e digno de nota.

Em nossa vida cotidiana, manuseamos objetos, estamos empenhados em resolver problemas práticos, refletimos sobre questões teóricas, fazemos operações matemáticas, falamos com os outros, em conformidade com a situação. Falamos, compreendemos e agimos de modo semi-automático, sem nos darmos conta de como esses comportamentos saem de nós. É como ser falado pela fala comum que nos atravessa, ser agido por modelos de ação que nos comandam. O agir desliza na familiaridade do já sempre conhecido e posto. Nascemos num mundo já interpretado e organizado. Somos introduzidos, pela fala pública, numa dessas formas de organização: sua lógica, seus valores, códigos de ação, esquemas prontos. Quase um *script* a ser repetido. Aí dentro, submetido aos comandos pragmáticos e valorativos, o estar-aí existe familiarmente abrigado na sua pertença ao público, ao que é de todos. Heidegger diz que vivemos cotidianamente no modo de ser ‘não si mesmo’, isto é, na impropriedade. (OLIVEIRA DIAS, 1984: 131)

A improvisação, pelo menos no que diz respeito ao método de Keith Johnstone, traz em si a possibilidade de, num curto espaço de tempo (aquele que durar a cena), tornarmos a experiência do *Dasein* (ser-aí) em algo genuíno (próprio), no sentido de encontro consigo mesmo e com o outro, ainda que por meio da fala do ninguém²⁸, porque, para que o jogo de fato aconteça e a cena se

²⁸ A autenticidade, assim como a inautenticidade ou o próprio e o impróprio são modos de ser do *Dasein*. Heidegger, ao tratar dessa questão, expressa que o caráter próprio ou autêntico não se opera pela negação ou abandono do ninguém (mesmo porque isso não seria possível), mas antes

torne realidade, os atores estarão estreitamente vinculados e dependentes da relação que estabelecerem entre si e com os estímulos que surgirem no desconhecido espaço da cena, fazendo escolhas, agindo e reagindo para iluminá-la. A experiência do vazio inicial, que tem por passo inaugural a aceitação da primeira ideia, a primeira luz da cena que, a partir de então, será construída detalhe a detalhe, assemelha-se em muito ao pensamento de Heidegger em sua metáfora da clareira.

Segundo Heidegger, a clareira, o espaço de luminosidade, seria o espaço de abertura no qual o ente se mostra em seu ser e onde todas as coisas do mundo podem aparecer. A clareira, [...] *posto que não é nenhuma 'luz ocular' (dos sentidos), nenhuma luz divina ou racional, trata-se, tão-somente, da luminosidade do sentido (da significação)*. (PESSANHA, 2001: 56)

Eu senti muita dificuldade em criar soluções para algumas coisas que eram propostas, sempre achava que o que eu pensava não era legal, mas no decorrer do curso eu comecei a me soltar e partir da primeira coisa que me viesse à cabeça e eu comecei a me sentir mais segura.²⁹

A conquista da aceitação dos primeiros pensamentos e a segurança dela decorrente derivam da percepção de que mais importante do que a ideia em si é a condição de abertura em que o ator se coloca, permitindo que um mundo de possibilidades se revele a ele.

Um artista costumava ser considerado como um médium por meio do qual algo operava. Ele era um servo de Deus. Pode ser que um escultor de máscaras tivesse jejuado e rezado durante uma semana antes de ter tido a visão da Máscara que esculpiria, porque ninguém estava interessado em ver a máscara *dele*, mas sim a Máscara projetada por Deus. Na época em que os esquimós acreditavam que pedaços de ossos continham formas em seu interior, o artista não precisava “ter” uma ideia. Ele devia esperar até saber que forma estava lá – e isso era crucial. Quando terminasse de esculpir, seus amigos não diriam “Estou preocupado com o *Nanook* do terceiro iglu”, “Ele estropiou um pedaço de osso” ou “Existem ossos muito esquisitos hoje em dia”. Hoje, claro, os esquimós recebem catálogos com ilustrações daquilo que tem boa saída, mas antes que nós os infectássemos, eles

por sua modificação. Trata-se assim de criar, viver e experimentar, segundo Dulce Critelli (1981:70), “*dentro, apesar ou a partir*” dele.

²⁹ Depoimento de Priscila Russiano T. Casari, escrito em situação de aula, PUC-SP, 2001.

estavam em contato com uma fonte de inspiração que nós não estamos. [...] Enquanto acreditarmos que a arte é auto-expressão, então o indivíduo poderá ser criticado não apenas por suas habilidades ou pela falta de habilidades, mas simplesmente por ser o que ele é. (JOHNSTONE, 1983: 78-79)

A tarefa do ator, dentro da visão de Keith Johnstone, será combinar as ideias que surgirem espontaneamente; realizar costuras, atribuindo sentido para a existência dos elementos presentes na realidade da cena, tal qual a montagem de um quebra-cabeça, em que o arranjo de duas peças já aponta para as características das próximas peças.

BLOQUEIO

Na visão de Keith Johnstone, bloqueio é tudo aquilo que o ator constrói ou utiliza para impedir que a cena aconteça ou prossiga. Também pode se manifestar como forma de controle sobre os rumos da cena, expediente do qual o ator lança mão para conduzir a cena à realização de seus interesses particulares.

Bloqueios são frequentes, principalmente no início dos treinamentos. Reproduzimos na cena improvisada vícios e comportamentos habituais de nosso dia a dia, temerosos de que, agindo de outro modo, possamos mostrar fragilidades que pouco combinam, pelo menos em nosso julgamento, com aquilo que é esperado de um ator criativo. Assim, como diz Keith Johnstone, *chegamos às mesmas velhas e chatas respostas de sempre* (1979:87) que, se por um lado aparentemente nos protegem, por outro impedem que vivenciemos o prazer da criação autêntica.

Todavia, assim como não podemos evitar que ideias surjam em nossas mentes, também é difícil controlar, às vezes, a eclosão do bloqueio. O treinamento e a consciência dos prejuízos que ele pode gerar, na criação de cenas e na relação dos atores envolvidos, apontarão modos de aproveitá-lo a favor da cena.

A cena a seguir apresenta um exemplo de como um bloqueio inicial, se bem aproveitado, pode ser transformado inclusive em mote para a criação.

Jogo: **Cena com música**³⁰ (durante a cena, uma música que já existe precisa ser inserida).

Título: **Eu sempre gostei de vinho branco.**

UMA ATRIZ³¹ LANÇA-SE NO PALCO, SENTA-SE E ERGUE O BRAÇO. IMEDIATAMENTE ENTRA UM ATOR COMO GARÇOM³², SEGURANDO UMA BANDEJA IMAGINÁRIA.

Configuram-se assim, ao mesmo tempo, o local da cena e as figuras envolvidas.

³⁰ Situação de treinamento da minha equipe de Teatro-Esporte, 2008.

³¹ Marta Guerreiro.

³² Kleber Brianez.

ATRIZ 1 - A carta de vinhos, por favor.

GARÇOM - Pois não. (VAI BUSCAR.)

UMA SEGUNDA ATRIZ³³ ENTRA E SENTA-SE À MESMA MESA. AS DUAS SE CUMPRIMENTAM.

A posição e a distância em que a atriz 2 se senta em relação à atriz 1 estabelecem o tamanho da mesa imaginária.

O GARÇOM VOLTA COM A CARTA DE VINHOS IMAGINÁRIA, PORÉM, ANTES QUE A ENTREGUE PARA A PRIMEIRA ATRIZ, A SEGUNDA PEDE:

ATRIZ 2 - Vinho tinto para as duas, por favor.

GARÇOM - Pois não. (VAI BUSCAR.)

A primeira atriz torce o nariz, dando mostras de que se aborreceu com o pedido da segunda. O vinho tinto, contrariando a proposta do título da cena, instaura perigo de bloqueio.

O GARÇOM VOLTA COM O VINHO, TAMBÉM IMAGINÁRIO. QUANDO COMEÇA A SERVIR, A PRIMEIRA ATRIZ DÁ UMA CONTRA-ORDEM.

ATRIZ 1 - Vinho branco, por favor.

A atriz 1 não aceita a proposta da atriz 2, numa tentativa de anunciar, talvez, que vinho tinto não faz parte do título. A situação de bloqueio está configurada.

GARÇOM - Pois não.

(RETIRA RAPIDAMENTE OS COPOS. VAI BUSCAR O VINHO BRANCO.)

³³ Fabiana Carqueijo.

ATRIZ 2 - (PERPLEXA) Vinho branco?
(O GARÇOM VOLTA E COMEÇA A SERVIR.)
Não, vinho tinto para as duas (IMPÕE A ATRIZ.)

GARÇOM - Pois não.
(RETIRANDO OS COPOS. VAI BUSCAR O VINHO TINTO.)

As duas atrizes se entreolham, muito aborrecidas.

ATRIZ 1 - Eu preciso te dizer uma coisa.
(O GARÇOM VOLTA E COMEÇA A SERVIR.)
Eu sempre gostei de vinho branco. (SUBLINHA A ATRIZ.)

(O GARÇOM RETIRA OS COPOS, AINDA MAIS RÁPIDO E VAI
BUSCAR O VINHO BRANCO; VOLTA RAPIDAMENTE E COMEÇA A
SERVIR.)

ATRIZ 2 - Mas nós tomamos vinho tinto em nosso primeiro encontro... Nós
sempre tomamos vinho tinto.

(O GARÇOM RETIRA OS COPOS E VAI BUSCAR O VINHO TINTO.)

A atriz 2 encontra uma justificativa para o seu pedido, corrigindo o bloqueio. Ao fazer isso, estabelece a relação entre as figuras e o vinho branco e o vinho tinto ganham qualidades diversas daquelas inicialmente imaginadas por seu enunciado.

ATRIZ 1 - Pois é, mas agora chega. (O GARÇOM NEM CHEGA A SERVIR
O VINHO TINTO E JÁ RETORNA PARA PEGAR O VINHO
BRANCO.)

ATRIZ 2 - Como assim? Quer dizer que durante todo esse tempo eu fui enganada?

Canta³⁴: *Por que você fez assim com meu coração? Eu não te dei um motivo, uma razão. Ninguém merece viver assim desse jeito. Logo você que odeia desilusão. Eu não escondi o medo da solidão, e ficou rico de amor dentro do meu peito. Você me enganou; você me enganou. Não teve pena de mim. Você me enganou; você me enganou. Me deixou tão triste assim. Você me enganou; você me enganou. O que eu fiz pra merecer? Você me enganou; você me enganou. E agora o que vou fazer?* (PARA DE CANTAR. PAUSA.)
O vinho tinto... (DIZ EM TOM SAUDOSISTA.)

O GARÇOM VOLTA PARA TROCAR OS VINHOS.

ATRIZ 1 - Eu só queria agradar você.

ATRIZ 2 - E agora não quer mais.

A ATRIZ 1 SE LEVANTA, OLHA PARA A ATRIZ 2. EM SILÊNCIO. ABRE DEVAGAR OS BRAÇOS E OS SOLTA. O GARÇOM PARA. PAUSA.

ATRIZ 1 - Eu sempre gostei de vinho branco. (SAI.)

A SEGUNDA ATRIZ ACOMPANHA COM O OLHAR A PARTIDA DA PRIMEIRA, DEPOIS OLHA PARA O GARÇOM.

GARÇOM - (EXAUSTO) Posso trazer a conta?

Interessante é notar que a exposição de quereres (objetivos) distintos, apresentada por meio do vinho branco e do vinho tinto, reafirma, dentro desta concepção teatral, a importância da aceitação, como ponto de partida, para que o conflito dramático possa ser estabelecido e a cena possa conter uma perspectiva futura. A atriz 2, ao, finalmente, aceitar o vinho branco como realidade da cena e não mais como alvo de divergência, imediatamente elevou os dois vinhos à

³⁴ Você me enganou, de autoria de Alberto Moreno, composta em 2004, registrada pela JC Shows Ltda. e interpretada pela Banda Calypso.

condição de metáfora de um relacionamento amoroso, que até então era desconhecido por todos, inclusive, possivelmente, também para elas. Do ponto de vista da cena, aquilo que a princípio constituiu-se em bloqueio de ideias (já que o título pedia vinho branco e o não cumprimento inicial originou as ordens contrárias, lançando as atrizes em disputa pessoal), pela prática das atrizes envolvidas, tornou-se o mote da cena, permitindo o conhecimento não só da existência dessa relação amorosa, como também revelou, por intermédio da letra da canção inserida na cena, informações sobre as figuras (a primeira odeia desilusão e a segunda tem medo da solidão) e sobre a situação, indicando que não há mais futuro para essa relação, que foi construída sobre uma mentira.

A ideia desenvolvida levanta ainda um elemento importante para a constituição de uma dramaturgia no improviso, não só do ponto de vista da construção de uma narrativa, mas principalmente para o delineamento, ainda que primário, das figuras presentes na cena: a existência de um passado. É importante lembrar que a cena é apenas um instante de um todo maior, a peça que, no caso do Teatro-Esporte, jamais existirá, a não ser enquanto possibilidade na imaginação daqueles que presenciaram sua criação. A existência de um passado facilita para os atores a construção da cena, porque já os coloca em relação, e qualquer elemento tornado presente deixará automaticamente de ser alvo de contestação, porque passará a ser fato.

STATUS

Eu senti um frio na espinha, uma bola no estômago, meu corpo estremeceu. Era um incômodo que vinha e eu não sabia de onde, meu corpo pedia e eu não conseguia controlar o PARE. Quando o exercício começou, eu achei que seria fácil e já havia até decidido quem eu deixaria se aproximar de mim e quem não. Mas, não foi assim que aconteceu.³⁵

O conceito de status, segundo fundamento deste método, como Keith Johnstone o define, nos faz lembrar que antes de tudo somos bichos. Bichos que estabelecem, para sua sobrevivência, territórios. Neles, sentimo-nos abrigados, protegidos e não hesitaremos em defendê-los se outro bicho, a quem consideremos uma ameaça (mesmo que passageira e/ou ilusória), ultrapassar seus limites.

O espaço era meu e entravam outros. Uma reação de pescoço duro me surpreendeu. O mais comum era uma leve agitação interna. O pensamento não teve muito lugar, dando espaço e liberdade para reações e reflexos viscerais. Os que me pareceram menos ameaçadores chegaram mais perto, porém sempre mantive uma distância “segura”. Ao caminhar tentei fazê-lo com tranquilidade. Em um caso comecei a andar antes do contato visual, o que me pareceu assustar a pessoa.³⁶

Defender um território, assim, é defender a própria integridade física, mental e, em última análise, a própria existência.

A nossa porção animal, que o nosso ser civilizado tenta, por vezes, inutilmente escamotear e/ou anular, faz-se presente guiando nossas ações e comportamentos, sem que percebamos sua ingerência.

O exercício que gerou esses depoimentos, de certa forma, pode ser considerado como um simulador metafórico de um tempo em que viver ou morrer dependia exclusivamente de nossa avaliação sensorial de um perigo iminente e de nossa capacidade física de reação.

Considerando que o exercício seja realizado em uma sala, alguém se postaria de um lado da mesma, mantendo certa distância da parede atrás de si e vendo os demais no lado oposto. A tarefa do grupo é caminhar, um por vez, em

³⁵ Depoimento de Rodrigo dos Santos Monteiro, escrito em situação de aula, PUC-SP, 2007.

³⁶ Depoimento de Bruno Terra de Campos, escrito em situação de aula, PUC-SP, 2009.

direção ao indivíduo solitário, como todos faziam habitualmente. Ao indivíduo solitário cabe a tarefa de dizer “PARE” no momento em que sentir qualquer alteração física à aproximação da pessoa, por mínima que seja. Salas ou ambientes mais amplos proporcionam resultados melhores, porque a distância a ser percorrida proporciona condições de leituras corporais mais acuradas e também contribui para o desmonte de intenções que podem previamente ter sido pensadas pelas partes envolvidas. Muito grandes, por sua vez, podem provocar o efeito contrário, dando tempo para construções racionais.

Quando eu caminhava, eu senti que se eu não encarasse a pessoa, ela me deixaria chegar mais perto. Teve um momento que eu percebi que deixei chegar perto demais. Na minha vez, eu deixei as pessoas chegarem mais perto do que eu imaginei que iria deixar. Muitas vezes não sabia se eu realmente sentia ou se eu queria deixar a pessoa mais próxima de mim. Eu disse PARE não quando comecei a sentir, mas quando percebi que a sensação havia chegado ao limite. Eu revi tudo o que eu pensava sobre aquelas pessoas antes delas começarem a andar. Eu imaginei como seria o jogo com a minha família.³⁷

Ao perceber a aproximação de alguém, o cérebro realiza uma série de operações, que vão da identificação até a avaliação do grau de perigo que este alguém pode oferecer num dado momento. O olhar, o andar, a posição da coluna, a velocidade do caminhar, a maneira como o caminhante lida com sua conformação física e como se move no território, demonstrando apropriação ou não dele, entre outros, servem de guia para essa complexa análise que informa o nosso corpo a que distância precisaremos manter essa pessoa para que nos sintamos em segurança.

³⁷ Depoimento de Lara Alexandra A. Vegesack Kadocsa, escrito em situação de aula, PUC-SP, 2009.

38

Figura 1

Quando o exercício começa, todo mundo acha que será muito fácil e bem divertido. Porém, à medida que a experiência avança e os participantes vão se dando conta dos diferentes “desenhos formados”; das, por assim dizer, florestas humanas que cada um acaba construindo diante de si e/ou ao seu redor, conforme

³⁸ Depoimento de Marcelo Vota. Ao invés de um texto, o aluno preferiu reproduzir em desenho a configuração formada, como resultado de seu exercício. PUC-SP, 2009.

o caso, pelos sucessivos “PARE”; bem como da posição que cada um dos caminhantes ocupa no espaço, na relação com os diferentes indivíduos solitários, tudo faz com que o clima festivo inicial ceda lugar a uma certa tensão, gerada principalmente pela concretude das imagens, e um ar de perplexidade vai se instalando no rosto dos participantes.

Em alguns momentos, eu, quando estava indo em direção ao outro, me sentia mais em contato visual do que quando vieram na minha direção. Quando caminhavam na minha direção, eu me senti invadido, incomodado, como se fosse um alvo, e percebi que havia um tempo para essa percepção, que foi muito semelhante em todos que me olhavam, pois todos ficaram praticamente alinhados e caminhavam com velocidade muito parecida.

Em nenhum momento, quando eu estava na frente, me senti confortável, só quando eu caminhava.³⁹

Ao final, geralmente, estão todos muito ansiosos para falar e para achar uma explicação lógica para a experiência.

Parada, vendo os colegas enfileirados no fundo da sala, eu tentei não sentir nada. “Ninguém consegue sentir nada”, a vizinha da consciência me dizia. Tentei não deixar nenhum sentimento ou sensação saliente. O coração se agitava aqui dentro...

Um a um foram se aproximando de mim. Queria um critério lógico, do tipo gosto ou não gosto, ou olhou nos meus olhos ou não olhou, mas a verdade é que a cada colega que se aproximava, uma sensação diferente pulsava mais forte. A ordem (PARE) era natural, instintiva.⁴⁰

Há pessoas que mal chegam a dar dois passos e já são instadas a parar. Outras, por sua vez, praticamente ultrapassam os diferentes indivíduos solitários, parando unicamente porque há uma parede atrás deles, que os impede de continuar.

O comum, porém, é que um mesmo caminhante ocupe diferentes posições no espaço com diferentes pessoas, mas é frequente também que essas diferentes posições estejam localizadas em porções determinadas da sala e apresentem certo padrão de ocorrência. Assim, há pessoas que param numa faixa próxima ou

³⁹ Depoimento de Luiz de Camargo Pires Neto, escrito em situação de aula, PUC-SP, 2009.

⁴⁰ Depoimento de Lígia Campos, atriz do Teatro-Esporte, escrito em situação de treinamento, 2008.

muito próxima dos diferentes indivíduos solitários, às vezes até fora do seu campo visual. Há aquelas que param à média distância e aquelas que são solicitadas a parar bem próximas do ponto inicial da caminhada.

A disposição das pessoas mostrava a territorialidade. Deixávamos se aproximar quem não nos ameaçava. As pessoas que estavam com a territorialidade pequena deixavam mais pessoas se aproximarem e se aproximavam mais também. Para mim, sempre que a pessoa me ameaçava, eu sentia uma reação estranha no corpo, principalmente na barriga, era clara a ameaça, meu território ficou de médio para grande.⁴¹

Cada uma das posições é reveladora para o grupo como um todo e para cada um dos participantes em particular. A despeito das possíveis interpretações de cunho psicológico que possam derivar do resultado do exercício, importante é considerar o fato de que nós, como organismos biológicos, possuímos esquemas altamente desenvolvidos que nos informam se algo ou alguém é mais forte ou mais fraco do que nós, se podemos vencê-lo numa possível luta por território ou se, para manter a nossa vida, o melhor seria nos declarar perdedores.

É exatamente nesse ponto que o segundo fundamento deste método de improvisação começa a operar e nos lança na divertida, porém não menos difícil tarefa de lidar com status e usá-lo como ferramenta na construção de cenas e personagens.

Diferente da conceituação a que estamos habituados, status não se refere ao lugar que ocupamos na hierarquia social. Segundo a definição de Keith Johnstone, ele diz respeito ao poder que cada um de nós possui em uma determinada situação e em um determinado momento. Entendido dessa forma, status é pessoal e mutável. Ora meu status é alto, ora é baixo. Independentemente da posição social, jogamos status o tempo todo em nossas vidas, com nossos amigos, parceiros de vida e de trabalho, mas também com estranhos. Assim, posso ocupar socialmente uma posição inferior e mesmo assim jogar status alto ou seu inverso.

Para ilustrar esse mecanismo de mudança e o seu funcionamento no âmbito das relações, Keith Johnstone se utiliza da imagem da gangorra. Os atos de

⁴¹ Depoimento de Sílvia Lhullier Lugão, escrito em situação de aula, PUC-SP, 2002.

ganhar e perder poder, retratados no movimento de sobe e desce da gangorra, nos informam sobre quem está temporariamente no comando da situação e que, por esse motivo, pode ocupar uma porção maior do território.

Experimente passar pela portaria de uma empresa sem o crachá. Dificilmente o porteiro consentirá. Embora na hierarquia da empresa o porteiro ocupe uma posição inferior, a portaria é seu território e nele só entrarão pessoas que cumpram o que foi estabelecido e que, em seu julgamento, poderão transitar pelo território maior. Insista e veja como o corpo do porteiro reage imediatamente. É bem provável que sua coluna se endireite e que sua figura cresça, informando que quem manda é ele. Como participante dessa relação, nosso corpo tenderá a reagir segundo o jogo de status que se estabelecer:

1. O endireitar da coluna do porteiro poderia provocar um endireitamento ainda maior da minha coluna, o que resultaria numa luta por status alto, com os dois querendo ocupar a posição elevada da gangorra. Como a física nos diz que dois corpos não ocupam a mesma posição no espaço e num mesmo momento, alguém invariavelmente teria que ceder ou, dentro dessa linguagem – perder ou abaixar seu status.

2. Se, ao contrário, diante da percepção do endireitamento da coluna do porteiro (subida de status), meu corpo reagir diminuindo ligeiramente o meu tamanho, o que equivaleria a dizer que eu jogaria status baixo, eu estaria aceitando a condição inferior. Por um momento, provavelmente eu abandonaria o território, para conquistar aquilo que movimentaria de novo a gangorra – o crachá.

3. Ou, pode ser que eu jogue um status tão baixo que invariavelmente o porteiro não consiga mais sustentar sua postura e se veja obrigado a diminuir também o seu status, se quiser continuar se relacionando comigo. Nesse caso, o extremo da situação de rebaixamento poderia levar a uma luta por status baixo. Como no item 1, alguém invariavelmente teria que ceder, o que, nesse caso, resultaria em ficar com o status mais alto e assim perder o jogo.

Um exemplo típico de situação de luta por status baixo pode ser facilmente encontrado em situações que envolvem doenças. Há pessoas que não conseguem ouvir uma queixa de dor ou um caso de doença sem que imediatamente demonstrem uma dor maior ou tenham um caso pessoal pior e mais sério a relatar. Se a pessoa que iniciou o assunto não estiver atenta e não souber colocar um

ponto final no assunto, facilmente poderá cair numa disputa para ver quem é menos saudável, mais infeliz, etc..

No dia a dia é muito interessante notar que o jogo de status se estabelece fisicamente antes mesmo que toda sorte de argumentos possa surgir. A maneira como a gangorra se movimentará a partir de então será resultado de como as informações colhidas calarão em mim, sejam elas verbais ou gestuais, e como reagirei a elas verbal e fisicamente.

É muito divertido também observar pessoas querendo jogar um determinado status no plano verbal, com seu físico reagindo de maneira oposta. Ou, ao contrário, querendo sustentar um corpo diferente daquele que a entonação da voz e o conteúdo de suas falas sugerem.

Quando o exercício termina, eu sempre peço para as pessoas se manterem em silêncio e registrarem por escrito todas as sensações que tiveram. Os depoimentos apresentados no início do capítulo referem-se a essa etapa do trabalho. Só depois a discussão tem início e o tema status é introduzido. Em geral, quando o exercício é discutido e as pessoas tomam conhecimento do conteúdo deste fundamento do método, elas tendem a enriquecer a discussão com detalhes que deixaram passar porque racionalmente não os consideraram importantes.

Uma aluna, uma vez, disse durante a discussão do exercício que não havia sentido nada e que havia mandado as pessoas pararem porque o exercício assim pedia. Enquanto argumentava, passava sem parar as mãos nas pernas. A certa altura de sua fala, porém, ela registrou o que seu corpo estava fazendo e, risonha, confidenciou para a classe que suas mãos ainda estavam molhadas de suor. Relatou então que, ao chegar a sua vez, suas pernas começaram a tremer, o ritmo cardíaco se acelerou e suas mãos começaram a suar.

“E você não sentiu nada”, eu disse. “É, não senti nada”, ela respondeu. A classe caiu na risada. Só então ela percebeu que o exercício havia provocado nela diferentes reações físicas.

A questão é que ela manteve, provavelmente, durante o exercício, a razão à frente de si, o que fez com que as reações físicas relatadas passassem longe de sua percepção. Talvez ela esperasse algo mais elaborado, que rendesse uma análise profunda ou algo similar. Ela pensava a sensação, não a sentia. Julgava o que vinha à sua mente e jogava fora, à procura de uma sensação realmente digna de nota.

Por outro lado, o relato dessa aluna é curioso porque traz em si outro componente importante, que é o jogo de status com o mundo e com as coisas do mundo. Embora o contato visual seja fundamental para o estabelecimento do jogo de status, ambientes e coisas podem provocar a sensação do jogo. As reações físicas vividas pela aluna começaram antes mesmo que alguém se aproximasse dela. Foram, na verdade, desencadeadas pelo território, pelo espaço vazio diante dela, como se uma voz lhe dissesse que aquele território era muito grande para ela. Ela, porém, não poderia diminuí-lo porque havia uma posição pré-determinada para ela e para o grupo. Talvez por isso o tremor e o suor. É provável que, em seu exercício, o grande jogo tenha sido com o ambiente e não com as pessoas que entraram no território que não pertencia à aluna, daí a sensação de não ter sentido nada em relação às pessoas que nele adentraram e para as quais ela procurava, talvez racionalmente, um motivo para mandá-las parar.

Ambientes também podem operar como elevadores ou rebaixadores de status. Tradicionalmente, cabe ao juiz um lugar mais alto em uma sala de júri, de modo a tornar evidente ao réu, júri e plateia que ele é a figura suprema. A arquitetura e mobiliário, desse modo, favorecerão para que ele jogue status alto, o que, do contrário, dificultaria o exercício de sua função. Já a arquitetura das catedrais góticas, inversamente ao exemplo anterior, tinha o objetivo de diminuir o indivíduo, em outras palavras, abaixar seu status diante da glória de Deus.

Esse exercício de status é importante para que o grupo tome consciência das forças que agem sobre ele e como agem. Muitos que acreditavam estar no controle percebem, de repente, que aquele indivíduo quietinho e aparentemente inofensivo é a grande força do grupo, pelo menos naquele momento. Alguém que se julgava poderoso pode perceber que o grupo o julga inofensivo, portanto, como alguém que joga um falso status alto.

O conhecimento do status habitual com o qual normalmente jogamos na vida real trará importantes informações para que o ator desenvolva tecnicamente estratégias que lhe permitam plasticidade, ou seja, brincar nos dois lados da gangorra, sob pena de, caso contrário, na vida profissional, ficar circunscrito a certo tipo de personagens.

Igualmente, será importante para o ator detectar, na trajetória dos personagens ao longo de uma peça, as alterações de seus status. Do ponto de vista dramático, um bom personagem é aquele que sofre alteração de status. A

dramaturgia clássica constitui-se em rica fonte de exemplificação do conceito. Édipo Rei, de Sófocles, por exemplo, tem por ponto de partida para a tragédia uma profecia que se cumpre em uma luta por status. Tivesse Laios ou Édipo abaixado o seu status, no encontro dos dois na estrada talvez essa tragédia sequer existisse. Mas, porque se envolveram em uma luta por status alto, nenhum dos dois cedeu a passagem e, assim, pai e filho, sem saber, realizaram o inexorável destino do qual inutilmente tentaram fugir. As tragédias de Shakespeare nos apresentam personagens riquíssimos para análise. Rei Lear, confiante em seu alto status, não hesita em dividir seu reino, sem perceber que, ao fazer isso, perde materialmente o que por definição define um status alto: a existência e a mobilidade em território. Macbeth, por sua vez, alcança, por uma via torpe, um status social para o qual não possui um correspondente pessoal e, portanto, não consegue sustentar sua nova condição. Ao usurpar uma posição e, por conseguinte, um território que não lhe pertence, vai sendo confrontado cada vez mais com esse fato. Hamlet, ao contrário dos anteriores, mostra-se um exímio jogador, subindo e descendo seu status, na tentativa de vingar a morte do pai.

Mas não é apenas nesses fatos que detectamos a presença do jogo de status. Bons textos dramaturgicos, como os citados, constituem-se em perfeitos jogos em que o sobe e desce da gangorra, além de permear as peças em seu todo, apresentam ainda diferentes modos de como o movimento da gangorra pode acontecer: (1) o personagem subiu ou desceu seu status porque realizou uma ação ascendente ou descendente, que justifica de fato sua elevação ou rebaixamento; (2) o personagem tem a falsa impressão de subida porque sua ação foi o rebaixamento do status de outro, ou, ao contrário, eleva o status do outro para permanecer mais abaixo; (3) o personagem perde ou cede seu status pela constatação de estar diante de alguém mais forte e poderoso; (4) o personagem envolve-se em luta para manter seu status, seja ele baixo ou alto, por não admitir uma eventual mudança; ou, ainda, (5) o personagem se associa ou se aproxima de alguém que possui um status desejado por ele, conferindo por proximidade o mesmo status para si.

Quando o tema é introduzido, em geral, todo mundo quer ter status alto e fica triste ao se perceber um jogador do lado oposto. Mas, à medida que o trabalho com este fundamento avança, dá-se uma inversão, porque os atores acabam por entender que, se por um lado o status alto é o que comanda, dá a ordem, quem a

executa é sempre o que está mais abaixo e, ao cumprir a solicitação, pode destruir a vida do alto, subvertendo o jogo e imobilizando o parceiro de status alto, preso à sua própria palavra ou comando. Ao se perceber essa dinâmica, o jogo teatral e a construção dramatúrgica tornam-se férteis terrenos para a exploração do movimento da gangorra, em que os atores observam e valorizam o sobe e desce dos personagens.

A famosa canção francesa de 1935, Tout va très bien Madame la Marquise, de Paul Misraki, traz um divertido exemplo de jogo de status. A Marquesa retorna ao seu palácio depois de uma viagem de quinze dias e, à chegada, pergunta a um criado quais as novidades que encontrará em seu regresso. Este diz à Marquesa que tudo vai muito bem e na mais perfeita ordem, a despeito de um pequeno e tolo acidente – a morte de seu jumento cinza. A Marquesa se surpreende e segue para o próximo criado, o fiel cocheiro, pedindo que ele explique o que aconteceu. O segundo criado a acalma, certificando-a de que tudo corre na mais perfeita ordem e que o jumento infelizmente perecera devido ao incêndio da cocheira. Aflita, ela pede ao chefe de cozinha que lhe diga como o incêndio aconteceu. Este também a tranquiliza, dizendo que está tudo na mais perfeita ordem e que a cocheira havia pegado fogo porque o castelo se incendiara. Atônita, segue para o quarto criado, o mordomo, que lhe diz ter sido o castelo destruído só porque o Marquês havia se suicidado usando velas, mas que, fora isso, tudo estava bem e na mais perfeita ordem.

Em nenhum momento os personagens da canção deixam de ser, do ponto de vista social, o que são - serviçais e marquesa, nem de agir conforme o esperado de cada um desses estratos sociais, no desempenho de suas funções. Porém, a maneira como paulatinamente os serviçais informam a Marquesa sobre o suicídio do marido e a destruição de seu castelo e como tratam a questão, nos faz perceber que os serviçais estão no controle da situação, movimentando a gangorra, com a velocidade e até o ângulo de movimentação que desejam, expressos tanto pela quantidade de informação dada por cada um deles, como pela maneira como a evolução dos fatos é apresentada: sempre como algo menor, sem muita importância. Um outro dado presente na canção, que nos permite caracterizar os stati dos serviçais como sendo mais altos do que o da Marquesa, encontra-se no fato de ser sempre a Marquesa quem se movimenta em direção a eles, na busca por mais informações, e não o contrário.

O trabalho com status é mais um elemento que visa deslocar o foco da atenção do ator de si mesmo em direção ao outro, em benefício do que é comum e que os liga temporariamente no palco, isto é, a cena. Não é possível brincar sozinho na gangorra.

ORIGINALIDADE e CRIATIVIDADE

A despeito das inúmeras teorias sobre a criatividade ligadas à psicologia, educação e, mais recentemente, às ciências cognitivas, para Keith Johnstone ser original e criativo significa tão somente aceitar o que se tem à mão, a primeira ideia, e correr o risco de dar corpo a ela na criação da cena.

Seria interessante lembrar que, do ponto de vista biológico, nossas ideias e ações são resultado do trabalho de quase 100 bilhões de silenciosos neurônios, que buscam (numa velocidade imensamente maior do que nossa capacidade de percepção é capaz de acompanhar) interpretar e responder aos estímulos internos e externos.

Buscar uma ideia ou pensar para agir, no improviso, seria como tentar congelar fotogramas de um filme que continua rodando, descartando aqueles cuja qualidade nos parece inadequada àquilo que queremos mostrar aos outros. Todavia, ao executar essa ação, independente de nossa vontade, nosso cérebro imediatamente reagirá trabalhando em uma nova edição do filme original, ao mesmo tempo em que, para as imagens descartadas, criará novos filmes. Assim, as imagens acabarão sobrepostas e poderão provocar em nós tensões musculares desnecessárias, conduzir à fixação (ou obsessão) temática ou, ainda, de modo mais extremado, à paralisção.

Ser original e criativo não significa correr atrás de uma ideia que ninguém teve ou vasculhar na mente algo que torne o ator inteligente aos olhos do mundo (o público, os críticos ou seus pares), mas é acolher humildemente aquela ideia que surgiu espontaneamente e se permitir olhar para ela como se fosse pela primeira vez.

Falar com argúcia sobre arte não é difícil, porque as palavras que os críticos usam têm sido empregadas em tantos contextos diferentes que perderam toda a precisão. Mas olhar um quadro com olhos de novidade e aventurar-se numa viagem de descoberta é uma tarefa muito mais difícil, embora também mais compensadora. É incalculável o que se pode trazer de volta de semelhante jornada. (GOMBRICH, 1999:37)

Se a grande tarefa do ator é aceitar a sua primeira ideia, a próxima etapa será enfrentar o desafio de encontrar um sentido para sua ocorrência. O caminho percorrido (o processo de construção dessa busca) resultará na cena.

Ato e pensamento do ator caminharão juntos, sem esforço, quando: (1) a sua atenção estiver voltada para o presente da cena e não para dentro de si mesmo, em busca do melhor passo a ser dado; (2) quando a preocupação do ator estiver em cuidar de seu parceiro de cena, fazendo a ele uma oferta que lhe permita dar continuidade à construção da narrativa e à ação.

Acho que meu rendimento foi pior do que eu esperava antes da primeira aula e melhor do que eu saí esperando após a primeira aula. Antes, acreditava que ia ser fácil para mim porque sempre tive facilidade de inventar histórias. Logo ao final da primeira aula, estava convencido de que meu pensamento era rápido e não ágil. A quantidade de coisas que eu pensava ao mesmo tempo e a total falta de organização delas me fizeram descobrir uma grande dificuldade de atenção e concentração. Agora, no final do semestre, acho incrível quando nos exercícios eu consigo focar só em mim e nas outras pessoas que estão contracenando comigo. Às vezes ainda me perco, mas é uma evolução pensar que do turbilhão de ideias eu consiga focar a atenção em uma: a primeira.⁴²

Construir cenas a partir do nada ou quase nada, neste método, envolve estar disponível para a articulação de ideias, a princípio, muitas vezes, sem conexão aparente. Metaforicamente, implica tecer a cena nó a nó, num espaço em que a maneira como as relações são estabelecidas torna-se muito mais importante do que, num primeiro momento, a linha utilizada. O que encanta o público não é propriamente *o que* o ator fala ou faz, mas *como* ele articula, na construção da cena, as ideias surgidas de repente, em decorrência dos estímulos dados.

É preciso saber qual a proposta da cena e não fugir dela; eu vejo o método como um jogo, onde não há participantes invisíveis e se joga o tempo todo em equipe; para isso, é necessário que se pense em uma coisa de cada vez e que se mergulhe de cabeça na cena.⁴³

⁴² Depoimento de Yuri F. Queveda, escrito em avaliação final, PUC-SP, 2007.

⁴³ Depoimento de Beatriz Campos de Andrade, escrito em avaliação final, PUC-SP, 2001.

Entender que o espaço da cena não é palanque para demonstrações de erudição e superioridade intelectual, nem de exposição de qualidades individuais (embora isso pareça claro, tratando-se de teatro, que é, em essência, uma arte coletiva), nem sempre é tão simples de ser praticado. Se o ator canta, dança e sapateia é ótimo para ele, mas querer mostrar para o público o que ele é capaz de fazer, achando que isso tornará a cena interessante, sem levar em conta a sua pertinência no contexto, é expor e lançar o seu parceiro em uma luta por status pessoal, o que acabará por desviar a atenção de ambos daquilo que é mais importante – a cena, podendo inclusive resultar em fracasso desta.

Com certeza o que colocaria como mais forte e mais importante nesse método é o jogar e o dizer sim, é o encarar a cena e os atores que estão com você no momento da improvisação como parceiros de um time. O que mais me chamou a atenção no curso foi poder ver a mudança das pessoas ao longo do processo, as mudanças como maior confiança no grupo, soltura e desenvoltura para lidar com diferentes situações e até mesmo a forma com que todos nós fomos ganhando certa cumplicidade, exatamente como num time em que você e quem joga com você têm um mesmo objetivo e têm que fazer junto com você algo para alcançá-lo.⁴⁴

Podemos retomar a cena do vinho branco e vinho tinto (ver Bloqueio p.59), para apontar ainda um elemento bastante interessante no trabalho com o improviso dentro deste método: não ter medo do óbvio.

Quando a primeira atriz entra em cena, senta-se e ergue o braço, nossa mente começa a trabalhar para compreender esse movimento. Essa primeira tentativa de organização, própria e natural do funcionamento do cérebro, é espontânea e independe de nossa vontade. Aqui poderíamos pensar nas leis da Teoria da *Gestalt*⁴⁵ (fechamento, associação, figura-fundo) como colaboradoras importantes para o entendimento desse processo mental, que tornaram inteligível o movimento realizado pela atriz. Nosso cérebro, ao perceber a forma de algo, já o

⁴⁴ Depoimento de Lenita P. Mendes de Almeida, escrito em avaliação final, PUC-SP, 2001.

⁴⁵ A palavra alemã *Gestalt*, normalmente traduzida por *forma*, *todo*, *estrutura*, é base de uma importante escola psicológica alemã, nascida no final do século XIX, sobre o comportamento natural do cérebro no processo da percepção (em seus primórdios, focava-se no estudo da percepção visual), entendendo os fenômenos psíquicos como totalidades organizadas, ou seja, como formas com significado. A máxima dessa teoria, “o todo é maior do que a soma das partes”, aponta para a uma organização mental natural que visa à estruturação da boa forma, para que se torne possível a compreensão de ideias, imagens, sons, etc..

percebe como algo estruturado, que se destaca de uma paisagem ou fundo, num processo autorregulador, que busca estabilidade e tende a organizar as formas em todos coerentes e unificados. Sentar-se e erguer o braço poderiam ser movimentos naturais em diferentes situações. Nossas experiências e repertório permitirão ao nosso cérebro o estabelecimento da paisagem.

Isto quer dizer que a entrada do ator com uma bandeja implicou, necessariamente, uma interpretação deste da imagem formada como resultado dos atos de se sentar e erguer o braço, feitos pela atriz. Interpretação esta que se vincula aqui a uma perspectiva cultural que, traduzida por ele numa paisagem específica, lhe permitiu encontrar um motivo para entrar em cena no papel de garçom, escolha materializada na mimetização de segurar uma bandeja. Pensando puramente na questão imagética e no simbolismo dela decorrente, poderíamos dizer, como aponta Danielle P. R. Pitta acerca das ideias de Gilbert Durand, que as *imagens simbólicas não são arbitrárias, elas transportam um semantismo próprio que lhes é dado pelo trajeto antropológico no qual elas se criaram*. (2005:96-97)

Portanto, o nada ou quase nada aparente possuem uma história, resultam de uma paisagem sócio-cultural e também da quantidade e qualidade de nossa experiência de vida, ou seja, dos conhecimentos de que dispomos. Se atores e público desconhecessem um bar e os gestos normalmente usados nesse ambiente, tal configuração não seria possível e a interpretação seria outra. As interpretações dependem em parte do contexto cultural, em parte do nível maturacional, em parte do repertório de conhecimento. Quanto maior for o repertório, maior também serão as redes de conexões mentais e as possibilidades interpretativas.

A esse processo estavam submetidos a atriz que executou o movimento, o ator que entrou em cena já segurando uma bandeja imaginária (o que imediatamente revelou a todos em qual cenário a cena se desenvolveria) e aqueles que a tudo assistiam.

No momento em que percebemos esse todo inicial, respiramos aliviados e não raro temos uma confortável sensação de obviedade. É óbvio que alguém que entra em cena, senta-se e ergue o braço, está em um bar ou restaurante chamando um garçom, concluimos.

Segundo Roland Barthes (1990:47), o óbvio é *o sentido dotado de uma clareza que se apresenta naturalmente ao espírito*.

O óbvio nessa situação era o fato de ter sido revelado um ambiente conhecido (o bar), não se exigindo dos atores nem do público qualquer esforço para entender o movimento da atriz, o que de outro modo poderia desviar a atenção de todos daquilo que é mais importante, a construção da cena.

O autor suíço Peter Bichsel, em seu livro Kindergeschichten (Histórias Infantis), trata do processo de construção do conhecimento por meio daquilo que nos parece óbvio. Por que uma cadeira se chama cadeira? Ou, se eu sei que o sol nasce todos os dias, mesmo não vendo o sol, ainda assim saberei que ele existe. Ou, sabendo que a terra é redonda, se eu andar em linha reta terei como chegada o ponto de partida.

Esses exemplos, próprios dos questionamentos infantis ante a descoberta do mundo, apontam para o longo processo do desenvolvimento humano e apropriação da linguagem, que tornará o indivíduo um ser capaz de viver socialmente e se comunicar com os outros.

A relação entre as coisas e as palavras que as designam, segundo Ernst Cassirer, encontra na consciência mítico-religiosa uma raiz comum a toda consciência teórica, prática e estética.

Este vínculo originário entre a consciência linguística e a mítico-religiosa expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo o acontecer. (CASSIRER, 2009:64)

Do ponto de vista de sua origem mítico-religiosa, palavra não é só palavra, ela expressa o próprio ser da coisa. Todavia, aponta o filósofo alemão, não é só no reino do mito que a linguagem se constrói; desta construção participa também o *logos*.

Um exemplo até bem superficial, diante da profundidade do pensamento de Cassirer, porém relacionado ao nome das coisas do mundo e à liberação do imaginário, pode ser visto em um exercício usado por Keith Johnstone, que eu costumo aplicar no meu “aquecimento dos neurônios”, no qual os atores são convidados a renomear os objetos que os cercam, em voz alta e o mais rápido que puderem. Esse simples e rápido exercício, às vezes, provoca uma longa discussão

sobre o caráter, por vezes, não tão óbvio ou natural do nome das coisas, como se acreditava. É muito comum que determinados nomes se repitam em diferentes grupos, o que nos leva à ideia de que a essência das coisas, diante da perspectiva de um novo batismo, salte aos olhos do observador, levando-o talvez a recuperar, num breve lapso de tempo, um modo original de relação com o objeto a ser designado. Retomando o exemplo da cadeira, presente em uma das historietas do livro de Peter Bichsel, até hoje, em minha experiência na aplicação do exercício, não houve uma só pessoa que não a denominasse como “sentador”. O porquê de um “sentador” ter se transformado na palavra “cadeira”, em nosso idioma, requer um outro exercício, muito mais sofisticado e distante da experiência imediata, que aqui encontra-se relacionado à formação da língua e que demanda a pesquisa da raiz etimológica da palavra, no caso grega (*kathédra*), em sua origem. De qualquer forma, o fato é que

Aquilo que alguma vez se fixou numa palavra ou nome, daí por diante nunca mais aparecerá apenas como uma realidade, mas como a realidade. Desaparece a tensão entre o mero “signo” e o “designado”; em lugar de uma “expressão” mais ou menos adequada, apresenta-se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a “imagem” e a “coisa”, entre o nome e o “objeto”. (*Ibid*: 76)

A inquietude da criança diante do novo e de suas descobertas, a exemplo das indagações dos que participam do exercício, revela que assim que aprendemos a designar o objeto por uma palavra, abandonamos nosso pensamento inicial, ou as “*analogias mágicas*”, como quer Cassirer. Ou seja, o conhecimento do mundo passa por uma transformação na qual o poder de evocação das coisas por suas qualidades ou sua essência, percebido a partir do modo intuitivo e subjetivo que a palavra (enquanto mito) possuía, transmuta-se em representação da coisa original por meio de signos linguísticos, para finalmente ser, por vezes, silenciado em prol da conceituação das coisas. Assim, as palavras se afastam de sua origem (mítica) e tornam-se (apenas) signos conceituais.

Entretanto, a ligação com a matriz original permanece viva em nós e se manifesta em nossa imaginação. Aparecerá nos devaneios de que fala Bachelard, como matéria para a realização de nossos desejos e/ou superação de recalques,

numa visão freudiana (manifesta em nossos sonhos diurnos ou noturnos), ou como elo de ligação com a nossa ancestralidade, nos arquétipos junguianos.

Recorrendo novamente a Gilbert Durand, o imaginário, como trajeto de representação manifesto em imagens, palavras ou sons, aponta também caminhos por vezes comuns, para diferentes indivíduos, trazendo como possibilidade o caráter de similaridade de nossas ideias.

Muitas vezes, os atores temem se envolver em situações conhecidas ou com aquelas chamadas óbvias, com receio de que isso os torne menos originais, criativos e inteligentes aos olhos do mundo.

Uma relação curiosa pode ser estabelecida entre o *óbvio* de que fala Keith Johnstone e a *cópia* de que fala Brecht.

Olhe, para citar a minha experiência pessoal desse processo, como dramaturgo copiei a dramática nipônica, helênica e elisabetana, e, como encenador, os arranjos cênicos do cômico popular Karl Valentim e os esboços de Caspar Neher, e não me senti, nunca, menos livre. (BRECHT, 2005: 220)

Nos dois casos, o que está em jogo é a liberdade de criação e a afirmação da falsa ideia de que a originalidade e a criatividade dizem respeito ao inusitado. O fato é que *nada vem do nada*. Não importa se o ponto de partida é o óbvio, a imitação, a utilização de obra já existente ou nossos desejos mais íntimos. O que interessa é a articulação do material que está à disposição do ator.

Para Keith Johnstone, a questão não é de onde se parte para dar início a uma cena, o que interessa não é exatamente *o que* o ator fará, mas *como* fará. Assim, um nome, uma cor, um dia da semana, assobiar, cantar uma canção, lavar um prato, ou mesmo ficar parado, qualquer estímulo, já é condição suficiente para que uma cena se inicie, se o ator estiver atento ao que acontece, e não envolvido com o pensamento do futuro da cena.

Reconhecendo que, no trabalho de criação da cena, neste método, uma das tarefas do ator é também fazer boas ofertas para seu parceiro de cena, de modo a tornar possível a continuidade desta, não há razão para não se lançar mão do óbvio; o que favorecerá a um só tempo o envolvimento dos atores e propiciará um solo fértil, onde eles poderão se aventurar nas especificidades de suas figuras e das relações que mantêm entre si.

A aceitação é fundamental para que o trabalho funcione. Isso implica também aceitar a primeira ideia que surgir e não ficar procurando a que lhe pareça mais adequada, uma vez que nem há tempo para isso em cena. É preciso que haja uma cumplicidade entre os participantes, quando um perceber a dificuldade do outro em continuar a cena deve ajudá-lo ou entrando no palco ou fazendo propostas que se encaixem no contexto, buscando uma lógica para o trabalho, com começo, meio e fim.⁴⁶

É importante reafirmar que aquilo que hoje nos parece óbvio, primeiro é fruto de um complexo processo mental e, segundo, é também resultado da longa jornada do homem nesse mundo. Penetrar no mundo da obviedade pode ser uma oportunidade para questioná-la, refazer o caminho de sua construção e/ou apontar para novas possibilidades de compreensão.

O que parece óbvio, ao ser testado na prática, por via da experiência e, aqui especificamente, pela via do imprevisto, pode se revelar surpreendente.

⁴⁶ Depoimento de Ana Paula de Oliveira Marçoli, escrito em avaliação final, PUC-SP, 2001.

HABILIDADE NARRATIVA

Podem não sair obras-primas dramatúrgicas da aplicação da metodologia de improvisação de Keith Johnstone, mas são incontestáveis a rapidez e a fluidez que ela proporciona.

O desenvolvimento da habilidade narrativa passará, na visão de Keith Johnstone, pela confiança em nosso aparato mental e em sua capacidade de estabelecer as relações necessárias para a construção de histórias.

Portanto, trabalhar a habilidade narrativa implica dar livre curso ao imaginário e organizar as ideias e o material dele proveniente, observando, obviamente, questões ligadas à estrutura do texto. Mas isso não significa que os atores, ao criarem uma cena no improviso, consigam preencher todos os requisitos previstos nos modelos tradicionais, ou se vejam obrigados a isso. Haverá diálogo (verbal ou corporal), será buscado um conflito (que nesta metodologia tem por ponto de partida a aceitação e se constitui nos desafios a serem superados na cena), será desenvolvida uma situação por meio da ação, mas não haverá personagens, apenas figuras; e, com relação à conceituação tradicional de que um texto dramatúrgico será bom se o autor tiver um conteúdo ou mensagem importante a ser veiculada, neste trabalho, essa possibilidade vê-se descartada em sua origem, como objetivo a ser perseguido, porque o território no qual se transita é o da espontaneidade.

Ao iniciar o trabalho, é preciso deixar claro, para quem coordena o treinamento, que será desconsiderada a natureza do conteúdo que emergir dos atores. Em primeiro lugar porque isso pode conduzir ao bloqueio de ideias, comprometendo a fluidez e rapidez da construção narrativa, levando-os a testar *a priori* mentalmente a pertinência de suas ideias. Em segundo lugar porque, ao trabalhar com ideias espontâneas, os atores estarão se expondo pessoalmente, o que pode produzir uma paralisação se perceberem, por exemplo, não dispor de informações suficientes para dar curso à história, ou, ainda, porque o material produzido revela-se para eles como censurável.

Assim, a preocupação excessiva com o conteúdo, diz Keith Johnstone, pode não só dificultar a construção narrativa, porque o ator se fecha ante a possibilidade de fracasso, como o trabalho com a natureza do conteúdo revela-se material de interesse a outras áreas do conhecimento (Psicologia, Sociologia, etc.).

A habilidade narrativa será desenvolvida por intermédio da livre-associação do material e seu aproveitamento, trabalhado no sentido de buscar uma razão para a sua ocorrência, aí sim pensando no todo situacional, seja esta pela reincorporação de ideias ou elementos surgidos no início da construção narrativa, seja pela inclusão de novos elementos diretamente relacionados à ação principal.

Nos exemplos a seguir, apresento duas situações diferentes em sua realização e que usaram os princípios do método para a construção de narrativa.

Exemplo 1:

Nos anos de 1995 e 1996, os Institutos Goethe do mundo todo escolheram como tema para sua programação cultural a perda da infância.

O projeto propunha-se a discutir o tema do desaparecimento da infância nas sociedades contemporâneas. Para isso, aqui no Brasil, as unidades, montaram uma programação diversificada que abrangia a projeção de filmes com temas sobre infância e juventude, transmissão de programas infantis das televisões brasileira e alemã, vídeos filmados por e com histórias de crianças de rua, exposição de fotografias, simpósio na área de pedagogia infantojuvenil, eventos musicais e TEATRO.

A prostituição infantil e o abuso sexual foram o viés escolhido pelo Instituto Goethe de Porto Alegre, que deu início à série de eventos do projeto, do qual acabei participando com o espetáculo teatral Proibido para menores, texto de minha autoria, cujo processo de criação foi norteado integralmente pela aplicação deste método de improvisação e de jogos do Teatro-Esporte.

Os preparativos do projeto haviam se iniciado um ano antes, por contato telefônico e correio entre o diretor alemão convidado, Volker Quandt, o dramaturgo gaúcho Guto Grecco e o produtor argentino, radicado no Brasil, Néstor Monastério. Todavia, quando o diretor chegou a Porto Alegre para dar início à montagem, recebeu a notícia de que o dramaturgo adoecera e, portanto, estaria impossibilitado de participar do trabalho. A estreia já estava marcada, os atores, provenientes de três companhias da cidade (Cia. Etceteratral, Oficina Perna-de-Pau e Cia. Face & Carretos), haviam deixado outros trabalhos em função deste, havia um investimento financeiro grande envolvido por parte do Instituto Goethe, e eu acabei sendo convocada às pressas para apagar o incêndio.

Escrever por encomenda não é tarefa fácil. O tema não é fruto de uma preocupação ou necessidade exploratória do autor, mas de outrem. Somava-se a isso o fato de termos apenas sete semanas para a escritura do texto e montagem do espetáculo. Com um tempo tão exíguo, o material que eu tinha à mão passava a ser a fonte a partir da qual o trabalho seria passível de ser realizado. E isso significava, principalmente, recorrer à memória, à vivência, à capacidade de observação, a alguns conhecimentos do assunto provenientes da minha formação como psicóloga, aos atores do espetáculo e à coleta de algumas mínimas informações acerca da prostituição infantil e do abuso sexual na realidade gaúcha. Assim, imediatamente após a minha chegada, reuni-me com a direção do Instituto Goethe. Alguns telefonemas foram dados e lá fui eu fazer a minha pesquisa, quer dizer, a pesquisa que era possível ser feita nesse prazo, que se resumiu a uns encontros com a equipe do GAPA (Grupo de Apoio à Prevenção da Aids) e alguns pacientes que eventualmente lá estavam no momento da minha visita, com o Conselho Tutelar, a Comissão de Educação e Cultura (CEC), da Câmara Municipal de Porto Alegre e à leitura algumas matérias de jornais.

Durante duas semanas concentrei minha atenção nesse trabalho. Os atores eram também uma fonte fundamental de pesquisa, principalmente porque eu estaria escrevendo para eles e não fechada num gabinete, à espera de alguém que talvez se interessasse pelo meu texto.

Conhecer quem vai interpretar o que se escreve é muito desafiador e rico. À medida que o trabalho vai progredindo, vai ficando cada vez mais difícil distinguir onde termina o personagem que se imaginou e começa a criação do ator. É um trabalho simultâneo, que se contamina dos dois lados. Às vezes um gesto ou um olhar num ensaio detona toda uma gama de ideias que podem modificar a trajetória do personagem, da mesma forma que uma palavra ou ideia propostas numa cena abrem portas para um rumo completamente diferente na criação do personagem pelo ator.

Agora, como aproveitar o material que eu havia coletado nas pesquisas e no trabalho com os atores?

Restavam cinco semanas para escrever, mas também para o texto ser montado. Qual seria a melhor forma de trabalhar? Lembrei-me de um trecho do primeiro livro de Keith Johnstone:

Assim que eu compreendi as técnicas que liberavam a criatividade no improviso, então eu comecei a aplicá-las em meu próprio trabalho. Mas o que me fez realmente recomeçar foi o anúncio de uma peça de minha autoria no jornal: uma peça chamada The Martian! Eu nunca havia escrito tal peça, então telefonei para Bryan King, que dirigia o teatro. “Nós estávamos tentando falar com você”, ele disse. “Nós precisamos de uma peça para a próxima semana. O título The Martian lhe agrada? Eu escrevi a peça e ela foi bem recebida. Desde então eu tenho me colocado deliberadamente em tais situações. (JOHNSTONE, 1983:28)

Tomei a experiência de Keith Johnstone como exemplo e a criação do texto deste projeto acabou seguindo sua metodologia e alguns dos jogos do Teatro-Esporte.

Guardei todo o material que havia recolhido durante as duas primeiras semanas de pesquisa, peguei papel e escrevi o mais rápido que pude as ideias que iam passando pela minha cabeça.

Depois, fiz uma lista de palavras, fossem elas direta ou indiretamente ligadas ao tema do projeto, como: morte, amor, família, justiça, culpa, crença, sequestro, tortura, lei, rua, polícia, cidade, inocência, bordel, nível social, etc.

Pensei nos atores e fui atribuindo a cada um deles elementos das duas listas. Não havia naquele momento nenhuma preocupação com lógica ou coerência. Foram atribuições meio ao acaso. Considerei o material resultante como se fosse sugestão do público. Atribuí status para cada um deles. Essa foi uma decisão pensada. Brinquei com a questão da quebra de expectativa. Marcos Fronckoviak, por exemplo, era o mais alto. Braços e pernas compridos. Seu corpo, ao se movimentar, ocupava o maior espaço de todos. Atribuí-lhe o status mais baixo da escala. Isso o obrigaria a restringir movimentos e a diminuir fisicamente. Nelson Diniz teria status alto, seguido de perto por João França, que lutaria para ocupar esse status. Lígia Rigo teria o status médio, portanto, poderia se relacionar bem com os extremos da gangorra e, por sua posição, amenizaria os possíveis conflitos. Alejandra Herzberg teria um falso status alto. Valéria Telles de Lima teria o status mais alto das mulheres, porém não o mais alto do grupo e, finalmente, para Noêmia Matsumoto, a mais jovem das atrizes e, também, a menos experiente, segui o óbvio para o seu tipo físico e para a fragilidade que demonstrava. Atribuí-lhe um status baixo.

A partir dos statí, das ideias e das palavras, foram propostas improvisações com os atores e delas surgiu um primeiro esboço do que viriam a ser os personagens, bem como seus nomes:

GERVÁSIO	16 ANOS - Pertencente a uma família pobre e extremamente religiosa. Faz a vida como garoto de programa. Sustenta a família, que não desconfia da origem do dinheiro. (João)
ZULMIRA	15 ANOS - Foi trazida do interior e obrigada à prostituição. Fugiu do bordel e sonha em poder pagar a dívida para ser livre de novo. (Valéria)
GORETE	14 ANOS - Teve uma filha, que foi tirada dela. Não se lembra de ter sido outra coisa a não ser prostituta. (Alejandra)
RIVALDO	15 ANOS - Levado para a FEBEM por um roubo banal, foi violentado e recebeu um apelido que odeia. Faz a vida como travesti. (Nelson)
WANDERLEI	13 ANOS- Órfão, foi criado pela avó, sonha em ser modelo, está se iniciando na prostituição. (Marcos)
SUÉLEN	12 ANOS - Filha de prostituta. Nasceu em um bordel, onde viveu até testemunhar um crime e ser obrigada a fugir. Sente falta da mãe. (Lígia)
GLÓRIA	14 ANOS - Classe média alta. Vítima de abuso sexual. Foge de casa. (Noêmia)

No início dos anos 90, no Brasil, as grandes salas de cinema começaram a fechar as portas. Muitas foram transformadas em bingos, outras em igrejas, e outras simplesmente se degradavam, à mercê do tempo. Essa era situação dos antigos cinemas, em Porto Alegre, naquele momento. O Teatro e o Cinema são espaços muito simbólicos. Se o Teatro encarna, o Cinema projeta. Ele é o espaço da imagem em movimento. Assim, imaginamos como seria se as telas fossem capazes de guardar a memória dos filmes lá projetados, filmes que esses adolescentes, envolvidos com a prostituição e quase que refugiados em um desses cinemas abandonados, fossem capazes de visualizar em momentos de angústia e aflição.

Uma história é uma ideia narrativa em desenvolvimento. Assim como um trem tem uma locomotiva que puxa todos os outros vagões ligados a ela, também a história tem um núcleo inicial a partir do qual ela se desenvolve até o desfecho final. Uma necessidade, dificuldade ou busca; um rapto, tarefa ou desafio, são núcleos possíveis, vagões da frente que tratam de estabelecer a primeira parte da sequência narrativa. (MACHADO, 2004: 44)

A partir da ideia inicial, pela manhã, eu me sentava diante do papel em branco, pensava numa frase, num título para a cena ou num sentimento ou objeto que nela estaria presente, enfim, partia de algum estímulo. Juntava a esse estímulo um jogo do método de Keith Johnstone e escrevia de uma única vez. Só depois da cena pronta eu fazia uma ou outra correção. Eu tentava me imaginar no espetáculo; portanto, o que aparecesse na minha cabeça tinha necessariamente de ser aproveitado. Interessante foi notar que não só não joguei nenhuma cena escrita no lixo, como poucas foram as alterações feitas em decorrência do trabalho cênico. Isso foi muito significativo, do ponto de vista do método.

À tarde, os atores liam o texto, improvisavam e depois discutíamos. Todo dia, invariavelmente, tínhamos que traduzir o *paulistanês* para o *gauchês*. Isso foi muito divertido. À noite, eu retocava alguma coisa na cena criada naquele dia e, na manhã seguinte, o processo se repetia.

Diariamente, fazíamos uma passada geral de tudo o que havia sido criado até então. Isso garantia uma visão permanente do todo, apontava novos caminhos, nos informava sobre o que estava faltando e, à medida que o texto caminhava, um ou outro elemento era adicionado ou modificado àquilo que já havia sido feito anteriormente.

A aplicação dos jogos e do método na construção do texto mostrou-se extremamente eficaz. Lembro-me que, num determinado momento, a rapidez na escrita foi tal que cheguei a escrever, numa única manhã, três diferentes cenas para um mesmo título, sendo que depois os atores elegeram qual delas ficaria no espetáculo. Também, à medida que o trabalho prosseguia, eu ia me arriscando com jogos mais difíceis.

Ao final das cinco semanas, o trabalho ficou pronto. A peça recebeu um título e um subtítulo: Proibido para menores, porque, em princípio, as crianças e os adolescentes deveriam estar a salvo e protegidos de um universo tão negro; Cedo

demais para esquecer, porque as feridas deixadas pelas experiências eram grandes demais para cicatrizar rapidamente e porque, na trilha musical escolhida para o espetáculo, a música original do filme Tarde demais para esquecer era a principal.

Faltava testar a pertinência de nosso trabalho. Então, antes da estreia, foram organizados três encontros com o público, que, nesse caso, referia-se ao público diretamente ligado à temática da peça. Um público era oriundo de uma instituição de Porto Alegre que atendia meninos de rua, entre eles alguns ligados à prostituição, mas todos adolescentes. Os outros dois grupos foram organizados pelo GAPA. Num desses encontros, após o ensaio, uma prostituta, aos prantos, avançou para cima de mim, alegando que eu não tinha o direito de colocar a vida dela no palco. Existiam fatos que ela lutava para esquecer. Foi uma situação bastante dramática, porque ela começou a falar sem parar e o conteúdo que trazia era uma colcha de retalhos formada de pedaços de vários personagens da peça.

A peça estreou dia 05 de maio de 1995. Na segunda-feira, logo após as primeiras apresentações, eu voltei para São Paulo. Na semana seguinte, recebi uma crítica que elogiava o texto e, poucas semanas depois, um telefonema do diretor do Instituto Goethe, que me avisava termos eu e o Instituto Goethe recebido uma homenagem da Câmara Municipal de Porto Alegre. Para mim, foi uma grande surpresa, porque se escrever e encenar ao mesmo tempo já é tarefa muito difícil, por encomenda e com data marcada para a estreia torna-se ainda mais. Não tinha havido tempo suficiente para uma análise criteriosa e crítica do trabalho. Nenhum de nós pensava *a priori* no que ia fazer, simplesmente nos deixávamos contaminar pelas ideias que surgiam e fazíamos tal qual o método de Keith Johnstone propunha. E, claro, ele funcionava sim para textos completos.

O curioso nessa história toda é que de lá para cá a peça já foi montada na Alemanha⁴⁷ algumas vezes. E, em geral, por grupos de teatro formados por jovens. Não tenho a menor ideia do diálogo que ela estabelece com esse público.

A cena a seguir foi criada a partir do jogo “Cena com objetos” e acontece no meio da peça, marcando o início da mudança da personagem Glória, que

⁴⁷ Junges Theater Forchheim (2003), Jugendkunstschole, Neuruppin (2002), Theater Stolperdraht, Schwedt (2000) e Jugendtheater Kratzbürste, Dortmund (1998). Tradução para o Alemão de Klaus Fermor.

culminará com seu suicídio na cena 18, por meio do elemento cênico que nela aparece.

Podendo ser dividida em dois universos distintos, todavia interligados pelo tema e ambiente, a cena apresenta como pano de fundo uma situação de descontração, em que a prostituição é tratada de maneira positiva, quase idealizada. No primeiro plano, ao contrário, aparecerão duras situações presentes na prática desta profissão. Transitando entre os dois universos, ainda deslocada no ambiente, encontra-se Glória.

Proibido para Menores

Cena 10

(ZULMIRA E SUÉLEN DANÇAM UMA DANÇA ERÓTICA. CANTAM. WANDERLEI OLHA ENCANTADO PARA SUÉLEN. GLÓRIA OBSERVA A DANÇA. RIVALDO ANDA DE UM LADO PARA O OUTRO COM UMA CANECA NA MÃO. ESTÁ NERVOSO.)

Wanderlei: Sua mãe dança assim também?

Suélen: Melhor, muito melhor...

Wanderlei: E você via?

Suélen: Eu nasci num bordel, Wanderlei. Já tava nessa desde a época em que estava na barriga dela.

Wanderlei: Deve ser bom ter uma mãe.

Suélen: Se é, Wanderlei. A minha mãe é o máximo. Você ia gostar muito dela.

Wanderlei: Você acha mesmo?

Suélen: Ih, ela ia te ensinar cada coisa.

Wanderlei: Melhor do que você?

Suélen: Melhor. Muito melhor. Vem ...

Wanderlei: Eu não sei dançar.

Suélen: Tem que aprender. (SUSSURA.) Nunca te pediram?

Wanderlei: Eu tenho vergonha.

(SUÉLEN RI. WANDERLEI ENSAIA UNS PASSOS COM SUÉLEN. RIVALDO OLHA GLÓRIA E SE APROXIMA DEVAGAR.)

Rivaldo: Quer um pouco?

Glória: Não, obrigado.

Rivaldo: Tá bom.

Glória: Já disse que não.

(GLÓRIA LEVANTA-SE E VAI DANÇAR. RIVALDO FICA SEM GRAÇA. OLHA WANDERLEI E DESCONTA EM CIMA DELE.)

Rivaldo: Vai, Wanderlei. Isso, capricha! Quem sabe um dia você chega lá.

(WANDERLEI PARA DE DANÇAR, ENVERGONHADO.)

Suélen: Não para. (PUXA WANDERLEI. ELE RECOMEÇA, INSEGURO. RIVALDO CONTINUA ANDANDO DE UM LADO PARA O OUTRO.) Agora põe a mão no quadril.

Wanderlei: Assim?

Suélen: Isso. (CONTINUAM.)

Zulmira: (PARA RIVALDO) Você tá preocupado com alguma coisa?

Rivaldo: Coisa minha.

Zulmira: Você tá me deixando tonta. Dá pra parar?

(A PORTA SE ABRE. TODOS SE ASSUSTAM. ENTRA GORETE, IRRITADA. GORETE FALA PARA A PORTA.)

Gorete: Gostosa é a mãe!

Zulmira: Fala baixo, Gorete!

Gorete: Decente! ... Muito decente.

Rivaldo: Tá querendo que todo mundo saiba que tem gente aqui?

Gorete: Da próxima vez te acerto, nojento!

Zulmira: Agora chega!

- Gorete: Me lambuzou inteira, o porco! (SILÊNCIO. TODOS VOLTAM PARA AS SUAS ATIVIDADES. GORETE VAI SE LAVAR. RIVALDO OFERECE UMA TOALHA PARA GORETE E VOLTA A ANDAR DE UM LADO PARA O OUTRO. GORETE DEVOLVE A TOALHA, DEPOIS DE USAR.) Você se danou hoje, né?
- Rivaldo: O cliente já era meu. O que ele tinha que se meter?
- Gorete: Cara pintoso. Carro bonito. Vai rolar uma grana legal.
- Rivaldo: Não vivia dizendo que não ia fazer ponto perto de tipos como eu?! Deixa ele botar o pé aqui dentro, pra ele ver o que é bom.
- Wanderlei: Pé?! (CANTA.) Ai bota aqui, ai bota ali...
- (A PORTA SE ABRE. TODOS SE ASSUSTAM. GERVÁSIO ENTRA COM UM PUNHADO DE GRAVATAS NA MÃO. ESTÁ OFEGANTE. BATE A PORTA. GERVÁSIO TENTA RETOMAR O FOLÊGO.)
- Gervásio: Filho da mãe. (JOGA AS GRAVATAS NO CHÃO.)
- Wanderlei: Ele tá vendendo gravata agora?
- Suélen: Pssst!
- Gervásio: Tô sim. Não tá vendo a variedade?
- Glória: Calma, Gervásio!
- Gervásio: Pato. Caí feito um pato.
- Gorete: Não vai me dizer que deixou pra receber no final do serviço?
- Gervásio: Riam. Podem rir à vontade. Caí. Caí, sim. Eu... tão vendo quem? Tá aqui meu pagamento por um dia inteiro de suor pra um bando de papai noel babão.
- (RIVALDO CAI NA GARGALHADA. PEGA AS GRAVATAS DO CHÃO E AJEITA-AS EM SEU BRAÇO, COMO UM CAMELÔ.)
- Rivaldo: Olha a gravatinha! Gravatas italianas importadas do Paraguai. Quem vai querer uma gravatinha? Tem estampadas, lisas, listradas, de bolinhas. De todas as cores e tecidos. É só escolher. Ah, a senhora vai ficar com uma? (DÁ UMA GRAVATA PARA ZULMIRA.)
- Gorete: Eu quero uma, moço.

Rivaldo: Pois não, madame, é prá já.

Suélen e Wanderlei: Me dá uma. Me dá uma.

Rivaldo: Para a senhora, essa fica bem.

Wanderlei: E a minha?!

Rivaldo: Lá vai, Wanderlei. (JOGA UMA.)

Suélen: Deixa que eu ponho em você, Wanderlei.

Wanderlei: Até que é bem jeitosa.

Rivaldo: E agora, a mais linda, a mais sedosa, a mais brilhante, para a nossa Glória.

(GLÓRIA TEM O OLHAR FIXO NA GRAVATA. RECUA, ASSUSTADA. RIVALDO SEGUE-A COM A GRAVATA ESTENDIDA EM SUAS MÃOS. POR FIM, ELA PARA E ELE A LAÇA. GLÓRIA ARRANCA A GRAVATA DO PESCOÇO E A ATIRA NO CHÃO, ONDE PERMANECERÁ. MÚSICA DO FILME ALEGRE. TODOS OLHAM PARA A TELA IMAGINÁRIA. DIVERTEM-SE COM A MÚSICA E AS IMAGENS QUE VEEM. GLÓRIA PELA PRIMEIRA VEZ VÊ IMAGENS, É A ÚLTIMA A ADERIR E A QUE MAIS RI. FADE OUT.)

Até esse momento, a personagem Glória, acolhida pelo grupo no cinema abandonado, mantinha-se calada e sentia-se a salvo da razão de sua estada lá. Todavia, a entrada do elemento “gravata” trará para ela a constatação de que o cinema já não é um espaço seguro e que sua situação (desconhecida pelos demais), ao contrário do que imaginava, não a torna diferente deles. Em nenhum momento do texto será explicitado em palavras o que de fato motivou a fuga de Glória de sua casa. Porém, a afetividade e a atitude positiva de Suélen em relação à lembrança de sua mãe, em contraposição ao temor de Glória em relação ao seu pai, representado pela gravata, aliadas à culpa e à necessidade, sempre urgente, de dinheiro de Gervásio, para o sustento de seus pais, nos levarão a deduzir os motivos desta fuga, nas cenas seguintes, bem como compreender as razões que a levarão ao suicídio.

A escritura deste texto e sua montagem exemplificam uma situação diferente do padrão tradicional, ou seja, aquele no qual o texto do autor antecede a

montagem. Embora tenha havido um autor, é inegável que, pelo método de trabalho escolhido, o texto resultante espelhou um profundo processo de aceitação das ofertas e mútuas contaminações de todos os envolvidos.

No extremo oposto, temos a elaboração de narrativas diante dos olhos do público, em que tudo é criado ao mesmo tempo em que é realizado, como no exemplo seguinte, transcrito de gravação de uma apresentação do Teatro-Esporte.

Exemplo 2:

Jogo: **Palavras Escondidas**

Centro Cultural São Paulo, janeiro de 2004.

Cena do Time Amarelo⁴⁸

Neste jogo, o time se retira e o público ou o(s) juiz(es) decide(m) uma profissão e três palavras comumente usadas nesta profissão. O time retorna, toma conhecimento da profissão e sua tarefa será descobrir, no decorrer da cena, quais são as três palavras. O público participa apontando para o time os acertos, por meio de um “eh” na primeira vez em que ao atores acertarem cada uma das palavras.

A partir das sugestões do público, nesta apresentação, a profissão e as palavras foram decididas por Pedro Paulo Bogossian, músico do espetáculo e diretor musical do grupo. A profissão foi **perueiro** e as palavras: **troco**, **assalto** e **passe**.

O time retorna, toma conhecimento da profissão e, durante a contagem de cinco a um para que a cena tenha início, os atores se movimentam, organizando os bancos para dar forma à perua. Ao final da contagem, já há um motorista⁴⁹, dois passageiros⁵⁰ e uma ajudante de motorista⁵¹ em pé, com o corpo meio para fora da perua imaginária. Segue transcrição da cena:

MOTORISTA - (SENTANDO-SE) Aí ó, essa vai pro metrô Belém, metrô Belém, metrô Belém. Vamo aí! Vai sentando. Aceita **passe** (A PLATEIA GRITA. 8” DE CENA), vale transporte (TERMINA DE

⁴⁸ No time, os atores: Fabiana Ol Kondor, Tadeu de Araújo, Zanco Jr. e Célia Salles.

⁴⁹ Tadeu de Araújo.

⁵⁰ Célia Salles e Zanco Jr.

⁵¹ Fabiana Ol Kondor.

- SENTAR, PEGA O VOLANTE E DIZ PARA A AJUDANTE) Vai, vai gritando aí, vai gritando.
- AJUDANTE - Vamo pagar a passagem. (DIZ PARA OS PASSAGEIROS, QUE IMEDIATAMENTE PÕEM A MÃO NO BOLSO PARA PEGAR O DINHEIRO.)
- MOTORISTA - É, vai cobrando a passagem. (DIZ PARA A AJUDANTE) Olha, a gente vai ter que cortar porque por conta dos 450 anos tem muita comemoração na cidade...
- PASSAGEIRA - (DIZ PARA A AJUDANTE, CONCOMITANTEMENTE À FALA DO MOTORISTA) Eu não tenho **troco**. (A PLATEIA GRITA. 24" DE CENA)
- MOTORISTA - A gente vai ter que desviar. (PERCEBE O ACERTO DE MAIS UMA PALAVRA E CONFERE.) É... **troco**? (OLHANDO PARA A AJUDANTE; A PLATEIA GRITA DE NOVO.) É.
- AJUDANTE - (TIRANDO O DINHEIRO DA POCHETE IMAGINÁRIA) Eu tenho **troco**. (PEGA O DINHEIRO DA PASSAGEIRA E FAZ O TROCO.)
- PASSAGEIRO - Como treme essa perua...
- AJUDANTE - (BAMBEIA E SE SEGURA NA PORTA IMAGINÁRIA) Não corre, Juvenal. (ATRIBUI UM NOME AO MOTORISTA.)
- MOTORISTA - Não, só tô correndo do trânsito. (OLHA PARA O CÉU) Vai chover daqui a pouco, vai cair o maior temporal, seis horas da tarde, isso aqui vai virar um inferno, não tá vendo?
- PASSAGEIRA - Essa perua tá tranquila, tá vazia; geralmente tá tão lotada...
- AJUDANTE - (IGNORANDO A OFERTA) A senhora podia fechar um pouco o vidro, que acho que vai chover. (APONTA A JANELA DA PASSAGEIRA, QUE IMEDIATAMENTE A FECHA. DIZ PARA O MOTORISTA) Pisa fundo pra chegar antes da outra.
- MOTORISTA - (DIZ PARA A AJUDANTE, APROVEITANDO A OFERTA DA PASSAGEIRA) Vai, muda a plaquinha, muda a plaquinha. (ELA MUDA.) Vamo mudar de itinerário. Vamo lotá esse negócio. Vamo encher essa lotação.
- AJUDANTE - Olha a curva, passa o ônibus, passa o ônibus.
- PASSAGEIRO - (GRITANDO) Vai devagar que isso aqui tá em pandarecos.
- AJUDANTE - (PARA O PASSAGEIRO) Segura no banco. (PARA A PASSAGEIRA) Olha a bolsa.

- MOTORISTA - Segura, segura (FAZENDO A ULTRAPASSAGEM, OS CORPOS SE INCLINAM, INDICANDO O MOVIMENTO DA ULTRAPASSAGEM) Ih, olha aí a fiscalização! (DESESPERA-SE AO VOLANTE, CORRE MAIS) Não, a fiscalização, caramba! Vai, abaixa a cabeça, abaixa a cabeça! (TODOS ABAIXAM.) Vai, muda a placa pra escolar, vai, vai. (DIZ PARA A AJUDANTE. OLHA PARA TRÁS E MANDA OS PASSAGEIROS PEGAREM MOCHILAS. A AJUDANTE CORRE PARA SE SENTAR TAMBÉM. TODOS FAZEM CARA DE CRIANÇAS INDO PARA A ESCOLA. CALMA GERAL.) Vocês são tudo Mobral, agora. Passou.
- AJUDANTE - (LEVANTA) Tenho que mudar a “sainha”.
- MOTORISTA - Muda aí pra Vila Matilde.
- PASSAGEIRA - (PERGUNTA ASSUSTADA) Qual é o itinerário?
- MOTORISTA - A senhora vai descer aonde?
- PASSAGEIRA - Ah, eu vou descer em São Judas.
- MOTORISTA - São Judas? Ah, mudou. Agora isso aqui vai pra zona leste. (A AJUDANTE APOIA O PÉ NO BANCO DO MOTORISTA. O PASSAGEIRO FIXA OS OLHOS NAS COXAS DA AJUDANTE.)
- AJUDANTE - Juvenal, liga o rádio. (ELE LIGA.)
- PASSAGEIRA
MOTORISTA - Moço, vai pra zona leste?
- Vai. A senhora desce lá, pega o metrô e vai pra São Judas. (PASSAGEIRO PASSA A MÃO NA COXA DA AJUDANTE. ELA TIRA A PERNA DO BANCO E OLHA PARA ELE, INDIGNADA.) O metrô ajuda, minha senhora...
- AJUDANTE - Ô Juvenal olha o passageiro aproveitando de mim. (ELE OLHA PARA O PASSAGEIRO.)
- PASSAGEIRO - Não, ela tava com o pé no banco.
- AJUDANTE - O pé? Essa perua, metade é minha, eu boto o pé aonde eu quiser.
- MOTORISTA - (ALERTA A ATRIZ DE QUE O NOVO TEMA PODE CONDUZIR A UM DESVIO DO OBJETIVO DA CENA.) Eu não sei.. Já foi vale transporte, quer dizer, **passee, troco**... Não sei, tá rolando um lance... (BATE NA TESTA, GESTICULA PARA O ALTO. DÁ MOSTRAS DE QUE PRECISA DE AJUDA.)

- AJUDANTE - É, eu já dei **troco** pra essa mulher, eu falei que tinha trocado. (O MOTORISTA MEXE NO RETROVISOR, SE OLHA, AJEITA O CABELO.)
- PASSAGEIRA - É, mas acontece o seguinte: ninguém me falou que não passaria em São Judas e que iria para a zona leste.
- MOTORISTA - A senhora perguntou? A senhora não perguntou.
- PASSAGEIRA - Eu li a plaquinha.
- MOTORISTA - Fui eu que perguntei. Se a senhora dissesse “eu vou pra São Judas”, eu teria dito que vai pra zona leste, Vila Matilde. Logo, não é, “a nível de” (ENFATIZA) condução...
- AJUDANTE - Olha o farol, cuidado! (INTERROMPE. ELE BRECA.)
- PASSAGEIRA - Ô moço, para essa Kombi que eu quero meu dinheiro de volta. (ESTENDE A MÃO PARA A AJUDANTE.)
- MOTORISTA - Tá parada, minha senhora, o farol fechou.
- PASSAGEIRO - Dá o dinheiro pra ela.
- AJUDANTE - Pera aí, a senhora não leu a plaquinha do lado de fora?
- PASSAGEIRA - Eu li, mas vocês mudaram.
- AJUDANTE - A gente muda como muda a...
- MOTORISTA - (INTERROMPENDO) Olha aqui, minha senhora, isso aqui é táxi executivo, perua escolar, é lotação, faz transporte, faz de... faz de tudo.
- PASSAGEIRA - É, mas transporte coletivo tem que ter uma regra. Gente, não pode! Tem que ter uma regra.
- AJUDANTE - Mas tem. Lógico que tem.
- MOTORISTA - Que regra?
- AJUDANTE - A regra do dia, ora.
- (O MOTORISTA CONCORDA E ACENDE UM CIGARRO IMAGINÁRIO.)
- MOTORISTA - É.
- PASSAGEIRA - Escutem, vocês tem licença? Li-cen-ça.

AJUDANTE - Claro que tem. Juvenal, mostra a licença pra ela. (VIRA-SE DE COSTAS. ELE OLHA PARA A AJUDANTE, HESITA POR UM INSTANTE, ABRE O PORTA-LUVAS E TIRA DE LÁ A LICENÇA. A PASSAGEIRA EXAMINA.)

A essa altura (4'06") eu peço a colaboração da plateia. Imediatamente começam a dar dicas: "Zona leste é perigosa". "Zona leste é muito perigosa". "Segura a bolsa". Os atores levam sete segundos para registrar as ofertas do público. De repente, o motorista abre de novo o porta-luvas e tira de lá um revólver. Levanta-se:

MOTORISTA - Olha aqui.

AJUDANTE - (TAMBÉM SACANDO UMA ARMA) Vai passando tudo. Passa a bolsa.

MOTORISTA - Isso aqui é um **assalto**.
(A PLATEIA ANUNCIA O ACERTO DA ÚLTIMA PALAVRA, GRITA. 4'20") É, isso aqui é um **assalto**. Passa tudo.

PASSAGEIRO - (ASSUSTADO E RECLAMANDO) Eu não tenho nada, só tenho passe. (LEVANTA-SE E MOSTRA OS BOLSOS.)

MOTORISTA - (PARA A PASSAGEIRA) Passa o anel, a aliança também. (ELA TIRA OS OBJETOS REAIS DOS DEDOS.) Não, pode ficar que é falso.

AJUDANTE - (EXAMINANDO O PASSAGEIRO) Não tem nada? Olha, Juvenal, trezentos paus.

MOTORISTA - (PARA A PASSAGEIRA) Agora é o seguinte: vai sentando aí no lugar do motorista.

PASSAGEIRA - Mas... mas... eu não sei dirigir.

MOTORISTA - Eu também não sabia, vai. (EMPURRA E ELA SE SENTA.)

AJUDANTE - (PARA O PASSAGEIRO) Você também, senta aí. Faz o que eu estou mandando.

MOTORISTA - Vamo, vamo logo, que aqui tem fiscalização e vai pegar essa trouxa aí. (DIZ JÁ FORA DA PERUA, APRESSANDO A AJUDANTE) Começa a dirigir, vai. (DENUNCIA PARA A PLATEIA, FINALIZANDO A CENA DE 4'54") Ó, é clandestina.

Essa situação real de espetáculo demonstra bem o risco a que estão expostos os atores. A cena é bem sucedida, embora tenha altos e baixos. A oscilação, que é derivada de um envolvimento desigual, demonstra que uns estão preocupados com a cena, enquanto outros com seus próximos passos para se inserir na narrativa. É possível perceber nitidamente, mesmo por meio da transcrição da cena, a diferença de tempo de uma ação (verbal e gestual) que simplesmente acontece como decorrência natural do que está posto na cena, daquela que surge como resultado de algo pensado e racionalmente escolhido.

Há na cena uma clara condução do ator Tadeu de Araújo, que acaba, por assim dizer, se irritando ao perceber que os colegas fazem poucas ofertas e tendem a deixar a responsabilidade da resolução do desafio nas mãos dele, repetindo o que diz ou simplesmente realizando o que ele pede. Um exemplo claro é o momento em que, sendo solicitada a licença do veículo, a atriz Fabiana Ol Kondor pede que ele a mostre para a passageira e vira-se de costas, isentando-se da responsabilidade de achar uma solução. Aliás, as propostas da atriz parecem evidenciar maior preocupação em cumprir os objetivos do jogo do que propriamente construir uma narrativa em que as palavras sugeridas pelo público pudessem aparecer. Curiosamente, Tadeu demonstra ainda mais irritação com a atriz Célia Salles (que é quem trouxe o conflito maior para a cena), por esta ter desconsiderado alguns princípios básicos do trabalho, como a utilização de objeto real em uma situação na qual se está trabalhando apenas com o imaginário, por ter se esquecido de que no início da cena ele anunciara o destino da perua (zona leste: metrô Belém), por ter pedido para parar um veículo que já estava parado e, no final, por não ter aceitado de imediato a oferta de que ela conduziria o veículo. Todavia, é bem sucedido nas repreensões, que a princípio poderiam ter se desdobrado em bloqueio, impedindo o fluxo da cena (pelo menos na maioria delas).

Tadeu aproveita os erros e as propostas de todos para melhor caracterizar a figura dele como perueiro; devolve o objeto com uma justificativa convincente e encontra razões para os erros da atriz, como dizer-lhe que não havia perguntado o destino da perua e, por último, transforma os erros em características daquela figura, oferecendo indícios de que se trata de uma pessoa desligada, evidenciando essa caracterização na fala “vai pegar essa trouxa aí”. Todavia, o “eu também não sabia”, proferido pelo motorista em sua última fala para a passageira,

acompanhado do empurrão, parece, na verdade, um desabafo do ator informando à atriz de que ele também não sabia onde a cena iria dar, mas nem por isso deixou de se arriscar, de fazer ofertas e de ajudar seus companheiros de cena. O ator Zanco Jr., apesar da pequena participação, trouxe, no entanto, uma importante informação acerca do estado do veículo, ajudando a todos (plateia e atores) a compor a imagem da cena.

Interessante é notar a sequência de construção da cena a partir do óbvio, assunto já discutido nesta tese. Dario Fo, em seu Manual Mínimo do Ator, sublinha um dos itens do primeiro capítulo com a seguinte frase: *Diga-me a profissão e eu lhe direi o gesto* (2004:53). Ao anunciar a profissão de perueiro, é óbvio que os atores deveriam estar dentro da perua para poder encontrar mais facilmente as palavras comumente usadas na profissão. É óbvio também que, em se tratando de um veículo, alguém teria de conduzi-lo (a menos que a cena ocorresse num futuro ficcional). E, por fim, é óbvio que, em se tratando de um transporte coletivo, haveria passageiros. Ninguém precisou usar tempo para pensar nisso. O óbvio já trazia uma paisagem completa. O que poderia acontecer a partir daí é uma incógnita. Todavia, a cena poderia ter sido igualmente criada se os atores estivessem à espera da perua, ou numa reunião dos perueiros com agentes da prefeitura, e assim por diante. A construção teria sido talvez mais difícil porque o aspecto verbal, nesse caso, seria mais requerido, já que o conjunto de ações próprias dessa profissão teria menos chance de ser executado, por estar fora de seu ambiente natural, expondo os atores à propensão de pensar para fazer e falar, ao invés de pensar fazendo ou fazer pensando. Mas, qualquer que fosse a opção escolhida, o importante é que os atores não se ocupassem com a criação de um prólogo nem com o futuro da cena, porque o primeiro já seria outra cena, e o segundo, o pensar adiante, que a projeção do futuro supõe, levaria o ator a voltar-se para si próprio. Nos dois casos, a atenção poderia ser desviada do assunto principal.

Novamente, aqui a importância do repertório do ator se faz presente. A rapidez das ofertas, de ação e reação de Tadeu em relação aos seus colegas de cena evidenciava que ele tinha à sua disposição, naquele momento, mais elementos do que os demais sobre o universo daquela profissão e, portanto, mais facilidade para propor ideias que dariam corpo à cena.

Chama também a atenção o tempo de reação dos atores às sugestões externas. Ao compararmos o tempo necessário para dar início à cena (revelação da profissão) e o utilizado para a descoberta da última palavra (a partir da sugestão: zona leste é perigosa), percebemos que houve uma similaridade muito grande de tempo de reação nos dois casos, que ficou entre cinco e sete segundos.

Há ainda que se observar o fato de que, do ponto de vista da cena, ela foi criada, realizada e finalizada em menos de cinco minutos, com uma riqueza de detalhes de movimentação, conteúdo e caracterização das figuras que no teatro convencional teria levado com certeza um tempo imensamente maior.

O desenvolvimento da habilidade narrativa, ou da capacidade para criar histórias, neste método, diz respeito antes de tudo a se deixar guiar por aquilo que se oferece espontaneamente, como fruto de um processo mental ou como decorrência natural de alguma proposta verbal ou física já posta em cena. A construção da narrativa passará pela articulação, passo a passo, desse material, como se houvesse sempre um “e aí ...” que impulsionasse o ator/dramaturgo ao próximo passo.

Pensem ainda que textos criados por meio do improviso materializam o próprio significado da palavra latina “*textum*” como obra tecida, de qualquer matéria (CINTRA, 1944:1177). Portanto, pensar a dramaturgia da cena no improviso é antes de tudo voltar os olhos para o processo de construção, ou seja, para o modo como os fios (as ideias) se entrelaçam, por meio das ações verbais e corporais dos atores, para dar realidade ao tecido da cena. De resto, anterior ao cumprimento de qualquer modelo dramatúrgico, será nosso aparato mental (dos atores e do público) que tratará de acompanhar a lógica e a coerência do entrelaçamento de ideias, nos alertando das imperfeições da trama do tecido.

QUEBRA DE ROTINA

Nas aulas, a presença das ações físicas ficou muito forte e percebi que, quanto mais me aproveitava das ações, melhor a cena corria, melhor eu podia aceitar a ideia do outro, pois as ações do companheiro de cena iam complementar a minha e vice versa.⁵²

Ao se iniciar uma cena, como já visto, qualquer estímulo é suficiente, mesmo que este seja a batida do coração do ator. Todavia, quanto mais a opção do ator basear-se no desenvolvimento de uma ação, por mais simples, banal ou cotidiana que esta possa ser, melhores condições ele terá para desenvolver a cena. Primeiro, porque sua atenção estará concentrada na ação e isso, de certo modo, o desviará do desejo de falar coisas inteligentes, que poderão provocar luta por *status* entre atores e não entre as figuras presentes na cena. Segundo, porque havendo uma ação, a fala naturalmente decorrerá dela, tornando mais fácil a construção de uma narrativa, que nos dará a conhecer e acompanhar a evolução da situação dramática⁵³. Dario Fo, ao se referir à situação, diz que ela é o *mecanismo existente na narrativa pelo qual o espectador é capturado e grudado na cadeira*. (2004:147)

Para Keith Johnstone, um dos fatores que levarão o espectador a manter o interesse na cena será a capacidade do ator de quebrar rotinas. Quando executamos uma mesma ação, utilizamos um mesmo gesto ou realizamos um mesmo movimento repetidas vezes, criamos uma rotina, e se o ator não perceber a rotina e/ou não souber como dela tirar proveito, a cena poderá cair na monotonia e fracassará, porque a situação proposta não apresentará nenhuma alteração. Assim, uma das questões a serem observadas será exatamente a quebra da rotina estabelecida, sem que o ator saia, contudo, da proposta feita.

A quebra de rotina trará qualidade àquilo que é executado, permitindo que o ator amplie o espectro de possibilidades que sua proposta contém e aprofunde sua execução.

⁵² Depoimento de Rita Tatiana G. Almeida, escrito em avaliação final, PUC-SP, 2003.

⁵³ Patrice Pavis definirá situação dramática como o “conjunto de dados textuais e cênicos indispensáveis à compreensão do texto e da ação, em um determinado momento da leitura ou do espetáculo.” (2008: 363)

Além disso, ao trabalhar a quebra de rotina, o ator estará abrindo a possibilidade de impulsionar a evolução da cena, porque *a situação dramática era uma; por força de alguma coisa que se fez, de algo em que se inovou, a situação agora é outra.* (PALLOTTINI, 2006:17)

Em início de treinamento, os atores, em geral, tendem a desconsiderar a quebra da rotina como um elemento a ser trabalhado na improvisação e por isso, com frequência, abandonam rapidamente as suas propostas físicas por acreditarem que elas pouco têm a dizer. Como resultado, o que se observa é ou a tendência de tornar a cena unicamente verbal, com atores envolvidos em pensar, cada qual, separadamente, na próxima frase a ser dita, ou a de trazer para a cena diferentes ações que se desmancham uma após a outra, sem conclusão.

Bons improvisadores e mímicos trabalham com maestria a quebra da rotina, surpreendendo o público com a quantidade aparentemente inesgotável de possibilidades que conseguem encontrar em uma única ação, gesto ou movimento.

SENTIMENTOS E EMOÇÕES

Nada do que fazemos ou falamos é desprovido de sentimento e/ou emoção e, quando o assunto é teatro, isso ganha uma dimensão considerável.

Todavia, quando transitamos pelo território da improvisação, o trabalho com sentimentos e emoções torna-se assunto delicado, uma vez que aponta, quando nos atemos a algumas concepções tradicionais de teatro, para uma pesquisa verticalizada dos personagens e de seus intérpretes.

Ora, neste método de improviso, esse processo não existe quando nos referimos unicamente à cena, que é apenas um instante, uma pequena parte de um todo maior, o quadro inteiro - a peça. Uma cena de improviso é criada no momento presente e é neste momento que também se conclui. Ela não se repete. Portanto, o caráter de profunda pesquisa vê-se descartado, assim como a caracterização das figuras presentes em cena como personagens. Poderiam vir a ser personagens em um processo continuado, mas não em uma aplicação direta e imediata. Entretanto, ao observarmos nosso comportamento cotidiano, havemos de concordar que não empreendemos pesquisas para responder aos estímulos do mundo dessa ou daquela forma. Tudo o que fazemos ou falamos já vem acompanhado de emoção e expressa sentimentos, fazendo com que por meio deles signifiquemos as situações e palavras. Uma mesma palavra, dita com sentimentos diferentes, implicará interpretações totalmente distintas.

Entretanto, transpor esse mecanismo natural para o palco não é simples, primeiro porque tudo o que nele acontece pressupõe transformação e, segundo porque, em geral, a responsabilidade do ator vê-se aumentada no que diz respeito à maneira como trabalha os sentimentos em um tempo tão curto, que é o tempo da cena, dando-lhe alguma veracidade.

Para auxiliar o ator nesse processo, Keith Johnstone criou algumas estratégias, e a primeira delas constitui-se no deslocamento do sentimento da pessoa para o ambiente, como nos jogos “palco dividido”, em que cada metade do palco possui um sentimento diferente, e “quadrado dos sentimentos”, em que para cada quarto do palco será atribuído um sentimento. De tal modo que não será o ator quem terá este ou aquele sentimento, mas o local onde está é que concentrará o sentimento ou a emoção. A tarefa do ator será transitar pelos

diferentes espaços, assumindo para si, por um breve momento, o sentimento ou a emoção presente naquele ambiente ou porção do palco.

Figura 2

Por mais estranho e racional que possa parecer, e em certa medida é, esse mero deslocamento traz para o ator uma liberdade muito grande, já que ele não está obrigado a buscar dentro de si um sentimento determinado. A ele cabe única e exclusivamente mostrar o que o ambiente pede. É surpreendente perceber a facilidade com que os atores tornam-se capazes de manter o padrão emocional da cena, com todas as alternâncias geradas pela necessidade de trânsito por diferentes sentimentos que o jogo impõe; condição esta que, em geral, no teatro convencional (ensaiado), leva-se um tempo considerável para alcançar.

Os atores entram e saem dos sentimentos, interagem com os parceiros de cena, alteram sua postura física, entonação de voz, tônus muscular, tornando a cena crível, ao mesmo tempo em que, para quem assiste, torna-se nítida a construção das mudanças dos sentimentos e emoções e sua relação com o desenvolvimento do conteúdo da cena.

Curioso também é notar a riqueza de detalhes presentes nas transições, tornando evidente a passagem de um sentimento para o outro e a adequação do tempo (maior ou menor), de acordo com a necessidade da cena. Outro aspecto importante também diz respeito às nuances, ou seja, ao rápido estabelecimento de gradação para a exposição dos sentimentos, como se a construção dessa gradação fosse fruto de longa pesquisa.

Da mesma forma que Keith Johnstone propõe o deslocamento dos sentimentos para o espaço de representação, ele também o faz para os objetos de cena (quando esses existem) e para as partes do corpo. Este último artifício leva o ator necessariamente a prestar atenção ao seu corpo e ao de seu parceiro de cena. A qualidade de uma ação executada por alguém para quem se atribuiu, por exemplo, uma mão triste, será totalmente diversa se outro sentimento for sugerido. Não é o ator quem está triste, apenas sua mão. Essa dimensão faz com que o ator se concentre nos movimentos que a mão precisará executar para parecer triste e, sem que o perceba, todo o seu corpo será envolvido na tarefa e ele será capaz de provocar o efeito de tristeza. Como se ele, por um instante, fosse marionete de si mesmo.

O conjunto de exercícios que trabalham com sentimentos e emoções acabou recebendo a alcunha de *fast food Stanislavski* e, hoje, integra parte dos jogos que compõem o Teatro-Esporte.

Ao trabalhar com esses deslocamentos, Keith Johnstone irá levar o ator a perceber que tudo o que faz ou diz possui um modo próprio, ou seja, uma qualidade, e que, metaforicamente, ela imprime “cor” às suas ações. Os deslocamentos servirão também para chamar a atenção do ator para as contaminações presentes no processo de ação e reação, obrigando-o à escuta de si, do outro e do ambiente.

No fundo, todas essas são estratégias que visam facilitar a aceitação de propostas ou daquilo que poderíamos considerar a realidade da cena, enriquecendo o trabalho do ator. Por outro lado, a vivência do trabalho com os sentimentos resulta na percepção de que o texto teatral compõe-se do todo situacional e não apenas da fala. Parece óbvio, mas na prática não é.

CAPÍTULO 5

O TEATRO-ESPORTE E O ATOR

Quando um ator entra no Teatro-Esporte, ele não participa de um espetáculo, como no teatro convencional, pensando em uma temporada, em uma obra que terá um tempo determinado de existência. Ele entra em algo que se constrói como fato, de fato, a cada vez, e para o qual não enxerga o término.

É curioso, mas essa é uma sensação geral para todos que participam dessa experiência teatral, seja aqui como no exterior. Se perguntarmos para um ator quais espetáculos ele já fez, em relação ao Teatro-Esporte surge, com frequência, uma resposta bastante intrigante. O verbo que ele comumente utiliza não é o “fazer” colocado em sua forma passada, “eu fiz”, mas um que aponta para algo presente, mesmo que não atual, indicando na sua escolha (em geral, o “ser” conjugado no presente) uma relação com o espetáculo que ultrapassa o “fazer algo”, mas pressupondo um “fazer parte de algo”. Por outro lado, conheço muitos atores que dizem se sentirem incapazes de se imaginarem participando de um espetáculo tão arriscado e admiram a coragem dos colegas; outros criticam e chegam mesmo a não considerar o Teatro-Esporte sequer teatro, principalmente pelo fato das cenas manterem-se na “superfície” dos temas e, também, por não permitirem ao ator a construção de um personagem. Todavia, aqueles que participam do espetáculo raramente saem. Podem até parar por um tempo, mas voltam, como se esse trabalho oferecesse algum tipo de alimento importante e do qual esses atores não podem prescindir.

As comunidades de jogadores geralmente tendem a tornar-se permanentes, mesmo depois de acabado o jogo. É claro que nem todos os jogos de bola de gude, ou de *bridge*, levam à fundação de um clube. Mas a sensação de estar “separadamente juntos”, numa situação excepcional, de partilhar algo importante, afastando-se do resto do mundo e recusando as regras habituais, conserva a sua magia para além da duração de cada jogo. (HUIZINGA: 2004, 15)

Figura 3

Essa particularidade nos leva a levantar algumas questões acerca da relação do ator com o espetáculo.

a) O que leva um ator a se interessar por um espetáculo que não existe?

Talvez fosse preciso partir de uma análise da própria profissão. Afinal, o que é um ator? Poderíamos pensar que se trata de alguém que opta pela possibilidade de se lançar, invariavelmente, na condição da experiência de inúmeras possibilidades de existência (ainda que do ponto de vista ficcional) e se prepara tecnicamente para esse constante vir a ser. Levado ao campo do improvisado e, mais especificamente, ao Teatro-Esporte, o caráter experiencial assumiria também para o ator a possibilidade de manter abertos a vivência e o exercício concreto de múltiplas construções teatrais, numa mesma dimensão espaço-tempo, que é o da duração do espetáculo.

Por outro lado, há que se considerar que a condição de abertura permanente, já própria da profissão, se impõe ao ator numa experiência extrema, quando sua opção é também por um espetáculo que não existe a não ser no momento de sua realização, pela ação dele (ator) na relação estabelecida com as pessoas (outros atores e público) e coisas (temas, jogos e sugestões) que surgirem no tempo de duração daquela única e exclusiva apresentação.

Poderíamos então supor essa motivação como sendo resultado de um modo de ser-no-mundo que expressa o desejo de tocar a totalidade, em uma experiência cuja magnitude, em certo sentido, expressa, em última instância, o desejo do homem de se aproximar de Deus como criador de mundos.

O nada⁵⁴ do espetáculo (entendido como espaço de um devir), aliado à profissão de ator que se funda no não-ser nada para poder vir a ser muitos algos (*alguéns*), se por um lado expõe o sonho, o projeto, a imagem, ou seja aquilo que não existe ainda, mas que pode vir a existir, por outro lado, e em decorrência dessa condição de possibilidade, nos remete ao caos, ou seja, à matéria prima original, à massa informe anterior à criação do mundo, da qual nosso ator-demiurgo fará emergir suas criações: as cenas.

Figura 4

Claro que essas considerações podem parecer exageradas e não serem expressas dessa forma, quando se pergunta ao ator o motivo do seu interesse em participar de um espetáculo que não existe. Mas, em geral, o que se obtém como

⁵⁴ Heidegger diria que o Nada é o fundamento do ser, na medida em se configura como espaço do devir de uma existência. O Nada, neste sentido, é vivenciado pelo homem, tornando explícita a impossibilidade de ser na totalidade, mas ele é ao mesmo tempo “[...] a condição que possibilita, em nosso ser-aí (*Dasein*), a revelação do existente como tal.” (1949:32)

resposta a tal pergunta é o fascínio que o desconhecido exerce sobre ele e o prazer de correr o risco de realizar um desafio, este último, aliás, bem característico dos esportistas.

Em não sendo de fato, o Teatro-Esporte é concretamente pura possibilidade. Visto sob a ótica do nada, o espetáculo Teatro-Esporte entendido como aquilo que em si não é, se oferece, então, como espaço singular e único para vir a ser. Qual rumo ou que caráter terá esse algo criado por esses humanos (também singulares e únicas formas do nada) dependerá de como os atores se relacionarem em cada desafio que se apresentar a eles durante o espetáculo.

Com o Teatro-Esporte mergulhamos rumo ao desconhecido. Pulamos de mãos dadas e olhos fechados, não sabemos para onde a cena irá caminhar, por isso apertamos as mãos e trabalhamos juntos. O interesse vem da novidade de cada jogo executado. Cada nova cena criada é motivo para diversão, mas também para a prática, nos tornando críticos, já não sendo possível apenas jogar por jogar. O Teatro-Esporte faz crescer dentro da gente uma vontade de continuar pesquisando, continuar melhorando, os jogadores precisam de muita dedicação, atenção e principalmente treino. Sinto a necessidade de melhorar, conhecer, estudar cada vez mais. Fazer Teatro-Esporte é somar em cena, trabalhar em função dela, criar junto com os outros jogadores, mergulhar de cabeça de olhos fechados, mas com a mente bem aberta.⁵⁵

b) Como um ator se prepara para um espetáculo que não existe?

A resposta a essa pergunta, aparentemente mais fácil do que a anterior, nos conduz diretamente à questão do treinamento. Não há possibilidade de se saber de antemão o que vai acontecer em uma apresentação do Teatro-Esporte, nem o que surgirá como resultado, todavia, isso não exclui a necessidade de uma preparação.

Improviso sim, *qualquer coisa* não.

Em um espetáculo convencional, ou seja, aquele derivado de um texto dramático pré-escrito ou elaborado no processo de construção do espetáculo, há uma série de elementos que ajudam o ator a preparar, construir seu personagem e vislumbrar o todo. Elementos esses que vão desde o estilo e a linha de direção adotada, até o menor dos objetos de cena usados em sua construção. A

⁵⁵ Depoimento de Kleber Parra, ator do Teatro-Esporte, em situação de ensaio, 2009.

répétition (o ensaio) será o caminho a partir do qual o ator dará corpo à personagem e o espetáculo como um todo surgirá.

Já em um espetáculo de improviso não é bem assim que a engrenagem funciona. Claro, poderíamos pensar na *Commedia dell'Arte*, exemplo máximo do teatro de improviso, mas, neste caso, apesar de não ser o texto dramático o eixo condutor, os *Cannovacci* ou os *Soggetti* serviam de fio como roteiros ou esquemas usados pelos atores para a criação do espetáculo.

Oscilando entre a contundência da sátira social (principalmente em seus primórdios, ainda no século XVII), muitas vezes resultando em virulentas e ousadas denúncias pessoais [...], e o outro extremo, o do cômico pelo cômico, a *commedia dell'arte* tanto cumpriu uma função “prática” (no geral, coibida pela censura) quanto se permitiu o luxo da diversão pura, descobrindo e fixando as leis do cômico em fórmulas dramáticas que iriam ainda ser utilizadas muitos séculos depois, em obras seguramente menos ingênuas, porém estruturalmente redutíveis àqueles modelos deixados como herança pela *commedia dell'arte*. (VENDRAMINI: 2001:61)

No entanto, quando o assunto é personagem, parêntese se abra, pois será de seus personagens altamente especializados, aliás, personagens elaborados durante toda uma vida, que essa forma teatral se alimentará e, mais do que isso, fará anunciar a necessidade de treinamento técnico no trabalho do ator.

Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, *gags*, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estar improvisando a cada instante. Era uma bagagem construída e assimilada com a prática de infinitas réplicas, de diferentes espetáculos, situações acontecidas também no contato direto com o público, mas a grande maioria era, certamente, fruto de exercício e de estudo. (FO, 2004: 17)

A *Commedia dell'Arte* possuía personagens tão especializados e treinados que acabavam se confundindo com os próprios atores. A Viagem do capitão Tornado (1990), filme de Ettore Scola, ilustra bem a vida e o preparo constante desses atores, para os quais ser e fazer se mostravam concretamente indissociáveis.

Com o Teatro-Esporte não há texto pré-definido, há os jogos que poderíamos considerar como “pre-textos” para a criação, há os estímulos da plateia ou dos juízes e, definitivamente, também não há personagem na acepção clássica, como já discutido nesta tese. No máximo poderemos falar em *figura*, ou, de forma mais elaborada e sofisticada, em *persona* (máscara), para nos referirmos ao anúncio de uma identidade qualquer (seja ela de gênero sexual, faixa etária, estrato ou função social, uma profissão), ou a características representativas de personalidade, como bondade, crueldade, ou ainda a sentimentos como tristeza, alegria, etc. Mas, não há como treinar essas figuras; primeiro, porque isso conduziria naturalmente à sua transformação em personagens, e segundo, porque seria impossível abarcar sua totalidade. Cabe ao ator desenvolver sua atenção e capacidade de observação (de si e do mundo) para que possa, ao vestir e tirar diferentes máscaras ao longo do espetáculo, esboçar mínimas características para cada uma delas, quando e se ocorrerem. Aliás, na capacidade de observação repousa a grande chave para a arte de representar como um todo.

Poderemos também pensar, dentro de uma visão junguiana, que o material de que o ator dispõe para dar corpo às figuras ou *personae* será de natureza arquetípica, atualizando os elementos primordiais e arcaicos que habitam nosso inconsciente coletivo. Talvez seja essa uma das razões pelas quais a experiência do espetáculo proporcione uma relação tão forte entre público e atores. Alie-se a isso o fato dessa ligação acontecer em um espetáculo que é ao mesmo tempo um acontecimento esportivo e, nesse sentido,

[...] durante os 90 minutos regulamentares, devem acontecer coisas que em nenhum outro lugar podem acontecer, e as pessoas aqui encontram outra vez uma [possibilidade] de construção de sentido, unidas em uma forma de vida completamente pré-moderna, até mesmo uma forma de vida arcaica. Eu acho fascinante, que as pessoas à procura de sentido para suas vidas praticamente saltem de costas a onda do mundo moderno, quer dizer que elas, se são educadas, encontram uma ligação com a dialética grega, e se são um pouco incultas buscam uma ligação entre pão e jogo ou algo parecido; de qualquer modo, claro é que o moderno mesmo não oferece nenhum suporte para a questão do sentido da minha vida. (BOLZ, 2005:22)

Por outro lado, essas máscaras e suas mínimas características precisam ser claras, de modo a se tornarem imediatamente reconhecíveis pelo público. Serão máscaras em ação, em relação, com elementos diversos, porém necessários, seja do ponto de vista físico (conformação e gestual) ou verbal, para caracterizá-las dentro de uma determinada realidade. Poderíamos considerar que o trabalho do ator, para dar-lhes forma e alguma consistência, transitaria dentro de um universo próximo às questões levantadas por Brecht.

O ator tem que saber falar com clareza, por exemplo, o que não é uma simples questão de consoantes e vogais, mas, sobretudo, uma questão de sentido. [...] Mas há, ainda, múltiplas diferenças e gradações de clareza. Às diferentes classes sociais corresponde um tipo diferente de clareza; um camponês pode falar com clareza, em comparação a outro camponês, mas a sua clareza é diferente da do engenheiro. (BRECHT, 2005:252)

O Teatro-Esporte não é uma forma teatral que visa criar a ilusão, nem tampouco procura se aproximar do público pela identificação de personagens ou narrativas criadas. Ele é, antes de tudo, um teatro de atores não ocultos em personagens, que se mostram como atores, expondo comportamentos, crenças, ideais, qualidades, vícios e facetas da natureza humana; atores trabalhando com o material que emergir do jogo teatral para construir uma lógica, um sentido para a cena. Essa característica leva o público a pensar junto com o ator, a construir ele mesmo, mentalmente, a sua própria cena e, finalmente, a se surpreender ao confrontar possibilidades de soluções diferentes para um mesmo estímulo.

Todavia, a expressão latina “*ex nihilo nihil fit*” (que serviu de título à peça de Bertolt Brecht, De nada, nada virá⁵⁶, provavelmente por influência das ideias de

⁵⁶ A peça (fragmento) De nada, nada virá trabalha o título sob duas perspectivas: a primeira, convidando a uma reflexão sobre a função e os objetivos que se tem com o teatro que se faz, por meio do personagem Pensador, que inesperadamente surge em uma sala de espetáculos e se depara com uma companhia que se preparava para mais uma apresentação de um espetáculo banal. Os conceitos e a visão de teatro do próprio autor, Bertolt Brecht, presentes na falas do Pensador, levam o elenco, honrado com sua visita, a representar para ele a peça De nada, nada virá, que, numa segunda perspectiva do título, discute a exploração do homem pelo homem, apresentando a tese de que nada se faz se não se recebe algo em troca. A peça conta a história de dois pastores que, tendo sido roubados por ladrões, resolvem contratar um vigia para seu rebanho e, para isso, escolhem aquele que menos competência tem, mas que, em contrapartida, aceitará pouco pelo serviço (basta algumas migalhas de pão). Felizes com a escolha e a economia feita, os dois partem para cuidar de seus interesses. Ao retornarem, depois de um tempo, percebem, todavia, que o rebanho novamente havia sido roubado, dessa vez pela polícia, e que o pastor,

Hegel, e que se apresenta, em termos de origem, de forma bastante confusa⁵⁷), em termos da preparação do ator para o espetáculo Teatro-Esporte, aponta desde sempre para um processo de trabalho cujo fim não se vislumbra. Quanto maior for o repertório do ator, maior será a possibilidade de aproveitamento de ideias e de enriquecimento da cena. De nada, nada virá.

Assim, a preparação para o Teatro-Esporte partirá obviamente do conhecimento da estrutura do espetáculo e suas regras, envolvendo, sem dúvida, o treino contínuo do método e dos jogos. Todavia, mais do que tudo, a cena dependerá da articulação daquilo que surgir à cabeça do ator. Só poderá surgir algo que, de alguma forma, como lampejo, sombra ou domínio, já estiver dentro dela. O conteúdo das cenas será matéria derivada do repertório do ator.

Portanto, em termos de teatro, o treino das estruturas dos diferentes estilos de representação e escolas teatrais, gêneros literários e musicais deverá ser um objetivo perseguido pelo ator. O conhecimento desses modelos, a despeito do fato de muitos deles já se constituírem em jogos do Teatro-Esporte, lhe trará profissionalmente, como ator, referências importantes para que, a partir delas, possa improvisar. Uma observação apurada e uma boa cultura geral serão aliadas poderosas, ajudando-o a preencher com maior consistência as cenas.

Em uma apresentação na primeira temporada do espetáculo em São Paulo, em 1997, o ator Gerson Salviano⁵⁸ criou uma cena em que ele representava um desenhista industrial (profissão sugerida pela plateia) com tamanha riqueza de detalhes que, ao final do espetáculo, perguntei-lhe se havia feito este curso. Ele respondeu que não, apenas sabia que esse profissional trabalhava com papel, lápis e régua. Esse mínimo conhecimento, aliado ao envolvimento do ator com o ato de desenhar a peça que faria uma determinada máquina funcionar, havia aberto o espaço necessário para que detalhes aflorassem e a cena fosse criada.

fingindo-se de morto, não havia feito o seu trabalho porque, sem saber o que fazer e fraco com a razão (pagamento) recebida, não iria arriscar a sua vida.

⁵⁷ O Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano aponta a expressão "*ex nihilo nihil fit*", usada por Hegel, como sendo de Epicuro ou Parmênides (p. 696). Todavia, no Dicionário dos Filósofos, de Denis Huisman, ela aparece associada a Lucrécio (p. 614). No Dicionário de Filosofia, de J. Ferrater Mora, há um verbete, "*Ex nihilo nihil fit*", que remete o princípio de que "do nada nada advém" inicialmente a Parmênides, mas também a Melisso e a Lucrécio (*De rerum natura*) (p. 952-953). Segundo o Larousse, onde consta a fórmula "*ex nihilo nihil fit*", trata-se de aforismo que resume a filosofia de Lucrécio e Epicuro, tirado de um verso de Pérsio (*Sátiras*, III, 24), que começa por '*de nihilo nihil*', indicando que nada foi criado, pois tudo que existe já existia desde toda a eternidade.

⁵⁸ Falecido em 2002.

Aqui de novo nos deparamos com a questão da totalidade. Obviamente, não poderemos tocá-la e muitas vezes os atores estarão às voltas com desafios para os quais não possuem nenhuma informação, mas, ainda assim, terão de correr o risco de criar a cena. Neste caso, a escuta do ator para os sinais que surgirem nele e a aceitação das ideias de seu companheiro de cena serão seus melhores guias. Claro que há outros tipos de saídas, que incluem inclusive a possibilidade de se recorrer à plateia para pedir algum esclarecimento acerca da sugestão apresentada. Há plateias que tentam encurralar o ator e não há nada que o impeça de devolver o problema, à espera de alguma pista que lhe permita criar. É raro, mas acontece.

O interesse pelo Teatro-Esporte veio pelo desafio e pela ideia, se é que posso dizer assim. O desafio de se criar em poucos segundos, de não negar e aceitar a primeira ideia. Quanto à preparação, me sinto cada vez mais burra e cada vez mais motivada a estudar sobre todos os assuntos, acredito muito que a preparação para esse espetáculo se dá através de repertório tanto prático quanto teórico. Estar em cena criando diante do público é uma sensação de suicídio maravilhoso, e cresce a responsabilidade do ator.⁵⁹

Se conhecimento técnico e repertório são importantes para a construção da cena, da mesma forma será a disposição de vivenciar deliberadamente o método enquanto tal. Assim, na outra ponta, poderemos também destacar a situação em que o ator enfrenta o desafio de se lançar no palco por impulso (como no exemplo abaixo), para lá descobrir uma razão para seu ato e, a partir daí, dar início à articulação das ideias que forem surgindo, evidenciando um processo de aceitação e de contaminação contínua. A cena a seguir exemplifica essa situação:

Jogo: Rodada de desafios - Melhor cena de umbigo.

Desafio lançado pelo time Verde, em treinamento preparatório para apresentação do espetáculo no SESC de Ribeirão Preto, janeiro de 2009.

⁵⁹ Depoimento de Fabiana Carqueijo, atriz do Teatro-Esporte, 2009.

Quem desafia, começa. Duas atrizes lançam-se praticamente ao mesmo tempo no palco. A primeira atriz⁶⁰ para, por um instante hesita, mas vai em frente e rapidamente ergue a camiseta, segurando com as mãos cada um dos lados da pele no entorno do umbigo. A segunda atriz⁶¹, nitidamente, tinha outra ideia para a cena, mas aceita a ação da primeira e faz a mesma coisa. Um terceiro ator⁶², ainda no banco, ri da curiosa situação em que as duas se encontram e decide participar da cena. Levanta-se, coloca-se entre as duas, um pouco mais ao fundo, ergue também a camiseta, segura as laterais do seu umbigo, correndo o risco de ver onde essa ideia os levará. Nenhum dos três sabe o que vai acontecer. Eles se entreolham. Nitidamente, divertem-se com a proposta e com o fato de não saberem o que estão fazendo, mas as três figuras segurando as laterais de seus umbigos, de alguma forma, trazem para eles uma sensação de brincadeira infantil. Eles se deixam levar pela sensação. Alguém movimenta as mãos e o umbigo transforma-se em boca. Os outros dois atores aceitam a ideia e estabelecem um diálogo em que os umbigos são os personagens. Do momento em que a primeira atriz se levantou do banco até a decisão final de os umbigos (reais) virarem personagens, talvez tenham decorrido dez segundos, no máximo.

No banco, o outro time, o Amarelo, assiste atônito à cena que vai sendo criada pelo Verde. Eles me olham, como que dizendo “O que nós vamos fazer depois de uma cena como essa?”. Enquanto público da cena, eles apreciam e se divertem com a performance do time Verde. Enquanto participantes do desafio, apavoram-se com a tarefa de tentar realizar uma cena de umbigo, no mínimo com qualidades similares. Seus corpos, no banco, diminuem de tamanho e eles se aproximam uns dos outros à medida que a cena do time Verde progride. Eles se sentem inferiorizados. Um jogo de status é estabelecido pelo time Amarelo, sem que eles se deem conta do que está acontecendo e muito menos de que essa sensação real possa ser determinante para a criação de sua cena.

Termina a cena do time Verde. O time Amarelo⁶³ endireita-se no banco, respira fundo e os três atores se lançam de uma vez no palco. Quer dizer, num canto do palco, todos juntos, agachados e praticamente grudados um no outro. A ocupação espacial do palco, diversa da do time Verde, que se postou praticamente

⁶⁰ Lígia Campos.

⁶¹ Fabiana Carqueijo.

⁶² Kleber Brianez.

⁶³ Carolina Triguís, Thalita Correa e Henrique Pantarotto.

na porção central, já dá indícios claros de que o jogo de status, iniciado no banco, materializa-se agora no palco, enquanto motor da cena a ser criada. As três figuras realizam movimentações diminutas e estranhas. Aos poucos, se revelam enquanto sujeiras do umbigo de uma pessoa. A história da origem de como cada uma das sujeiras foi criada dá corpo à narrativa, ao mesmo tempo em que nos permite conhecer importantes informações sobre os hábitos e experiências dessa pessoa e sobre os sentimentos prevalentes em cada uma das sujeiras na sua relação com a pessoa e entre elas mesmas. O jogo de status torna-se ainda mais interessante pelo acréscimo da luta por status baixo, ou seja, o jogo em que um se mostra e tenta ser mais miserável do que o outro.

Ao final da cena, descobre-se que a pessoa imaginária está no chuveiro e que as sujeiras se desfazem (morrem) quando o umbigo é lavado. Os corpos dos atores se expandem e eles rolam em diferentes direções, ocupando grande porção do palco. Esse ato corporal, usado enquanto ponto final da cena, mostra, por outro lado, claramente a satisfação dos atores em relação à sua criação. O sentimento de inferioridade inicial, manifestado ainda no banco, dá lugar à gostosa sensação de dever cumprido e muito bem cumprido. Voltam todos ao banco, rindo e batendo as mãos um nas do outro.

O time Verde ri e comemora a performance do Amarelo.

Qual a melhor cena de umbigo? Difícil, muito difícil dizer ao certo. Essa decisão caberia ao público ou a um juiz (ou juízes) convidado(s). Para os atores, o que importa é a realização do desafio.

c) Como um ator se prepara para entrar em cena em um espetáculo que não existe?

Levando em consideração o fato de, em nosso cotidiano, as exigências que nos são feitas requererem de nós respostas dentro de um quadro mais ou menos ordenado, até mesmo previsível, nos conduzindo, muitas vezes, à repetição de fórmulas anteriores que tenham dado certo, e de o espetáculo lidar justamente com o oposto, a preparação para a cena torna-se ainda mais importante, uma vez que será sua primeira tarefa limpar, por assim dizer, o terreno para um melhor aproveitamento das ideias que vierem a surgir durante a apresentação.

Percebi que tive um crescimento no que diz respeito ao bloqueio. No começo era extremamente difícil eu entrar no jogo, morria de medo do erro, mas fui compreendendo que até o erro é uma etapa, e que tudo é questão de treino!!! Quanto mais se treina mais disponível a gente fica, e senti isso na vivência que temos, fiquei mais disponível. Percebi também que o Teatro-Esporte não trata só de cenas improvisadas, mas sim de uma desconstrução, uma quebra de paradigmas e rótulos do dia a dia, que devem ser deixados de lado para possibilitar a entrada no jogo integralmente.⁶⁴

Se, no teatro convencional, o que se espera do ator em termos de preparação para a atuação é a concentração na peça, no universo que a envolve e, principalmente, em seu personagem, executando ele física e mentalmente tudo aquilo que será necessário para uma boa apresentação, no Teatro-Esporte, em parte, não será diferente. Também haverá uma concentração, só que baseada na dispersão da pressão do dia a dia, de modo a tornar o ator sensível aos estímulos (internos e externos) que aparecerem durante a criação de cada cena.

Para Keith Johnstone, todo início de processo revela que nossas primeiras ideias são, em geral, obscenas, psicóticas e não originais (ou seja, pensadas, calculadas). Eu acrescentaria que, na preparação do espetáculo, também. É curioso, mas quando se inicia um processo de treinamento para o espetáculo, ou quando numa equipe já formada ficamos um tempo parados, as primeiras cenas trazem por conteúdo, em geral, toda sorte de bobagem e escatologia, como se a mente precisasse se livrar desse material primeiro, para só depois dar vazão a outro tipo de conteúdo.

O público passa por processo semelhante. No início do espetáculo, é comum as pessoas pedirem cenas com conteúdos similares aos dos atores em início de treinamento. Cenas de banheiro, por exemplo, ocupam o primeiro lugar na estatística mundial. Porém, se esse mesmo local for solicitado uma segunda vez no mesmo espetáculo, com certeza o solicitante ouvirá protestos e poderá receber uma solene vaia de seus pares. Importante, todavia, é esclarecer que o caráter do material que emerge (como desejo para as cenas) nada tem a ver com o aproveitamento deste na construção da cena, porém chama a atenção esse mecanismo mental. É preciso considerar também que essa classificação é dependente de fatores culturais, situacionais e temporais.

⁶⁴ Depoimento de Carolina Triguís, atriz do Teatro-Esporte, 2009.

A teoria freudiana serviria de bom suporte para o entendimento desse movimento das pulsões internas eliminando, em primeiro lugar, o material mais sujeito à interferência do Superego em nosso dia a dia.

Em Para além do princípio do prazer, escrito em 1920, Freud descreveu a pulsão como *um impulso, inerente à vida orgânica, que visa restaurar um estado anterior de coisas, impulso que a entidade viva foi obrigada a abandonar sob a pressão de forças perturbadoras externas* (1986: 53-54) e que, em última instância, nos conduzirá ao início de tudo, ou seja, ao estado anorgânico, à morte. A vida, neste sentido, ou o que nela acontece, ou ainda, o que dela fazemos, seria resultado da luta travada entre as pulsões de vida e de morte.

No estudo da sexualidade humana, Freud desenvolveu o conceito de pulsão introduzindo a noção de *pressão ou força, concebida como uma exigência de trabalho imposta ao aparelho psíquico*. (FREUD *apud* LAPLANCHE e PONTALIS, 1970: 508). Assim, na concepção freudiana da estrutura psíquica, o Id seria o reservatório pulsional que engloba os dois tipos de pulsão (vida e morte), cujas necessidades gerariam tensões a serem resolvidas pelo Ego, a parte da estrutura mental em contato com a realidade após o crivo do Superego, formado a partir do Ego, em decorrência da interdição imposta pelo Complexo de Édipo e enriquecido ou alimentado pelas exigências sociais, culturais, educacionais, morais e religiosas. Tal conjunto de elementos tornará o Superego a instância mental que encarna a lei e proíbe as transgressões. Para Freud, a base para a saúde ou para os distúrbios psíquicos encontra-se no modo como as três estruturas se movem e como o Ego consegue resolver as tensões geradas pelo Id frente às proibições do Superego. Em 1932, escreveu que *a teoria das pulsões é por assim dizer a nossa mitologia. As pulsões são seres míticos, grandiosos na sua indeterminação*. (*Ibid*: 510).

Bem, isso acontece dentro de nós, na nossa vida real; todavia, o teatro é também o espaço da fantasia, não é a vida real, o que nos permite experimentar situações que, nas esferas social e cultural, seriam passíveis de crítica e punição. Portanto, não é de se estranhar que as primeiras coisas a emergirem, como ideias para as cenas, sejam aquelas consideradas como proibidas ou mais sujeitas às influências do Superego.

Seguindo essa linha de raciocínio, em termos da preparação do ator para uma apresentação, o primeiro passo seria a remoção dos obstáculos que possam

impedir a escuta do mundo e o fluxo de ideias dela decorrente, o que de modo contrário poderia acarretar prejuízos ao trabalho do ator no espetáculo.

O meu preparo começa com um aquecimento de voz e depois tento entrar num estado de espírito em que eu espanto toda a "nóia" que eu estiver pensando naquele momento e ligo todos os meus sentidos no volume máximo. Chamo carinhosamente de "entrar no meu estado bobo". Não há uma regra, mas, geralmente, eu chego nesse estado pulando, fazendo caretas e imitando Sílvia Santos (pessimamente, por sinal).⁶⁵

Assim, poderíamos dizer que uma das etapas da preparação envolve justamente falar bobagem, contar piada e rir.

Isso nos conduz diretamente ao próximo ponto da preparação, que é o estar junto. Trata-se de uma necessidade sentida pelos atores e acontece espontaneamente. Nunca vi um ator de Teatro-Esporte chegar ao teatro minutos antes do espetáculo, como acontece erroneamente muitas vezes em outros tipos de espetáculo. Há sempre uma antecedência marcada muito mais pelo desejo da proximidade, do contato, do que derivada de preparativos específicos para a apresentação; afinal, cenicamente, tudo é muito simples e, em nosso caso, nenhum dos atores sabe, até os últimos momentos que antecedem o início do espetáculo, quem jogará com quem e contra quem.

A formação dos times é feita a cada apresentação, por sorteio. Embora essa não seja uma regra geral para todas as companhias de Teatro-Esporte, o sorteio dos times a cada espetáculo concorre para a afirmação de que se trata de um espetáculo e não de disputa real, o que poderia, com o tempo, se esta regra não for respeitada, comprometer a relação entre os atores e, por conseguinte, o próprio espetáculo.

Em termos formais, como há uma gama de jogos que lidam com canções, criadas ou não na cena (a depender do jogo), torna-se importante que coletivamente se realize um bom aquecimento vocal. E aqui chegamos a mais um elemento fundamental do espetáculo, que é a presença do músico (ou músicos) que, tal qual o elenco, estará submetido ao método de improvisação e ao universo do espetáculo.

⁶⁵ Depoimento de Henrique Pantarotto, ator do Teatro-Esporte, 2009.

Entendo que o emprego da música na cena improvisada do espetáculo Teatro Esporte transforma o músico em um ator/jogador no momento da improvisação. A cena improvisada é um exercício de um diálogo em que são necessárias a cumplicidade e a disponibilidade para com o outro, nesse terreno de multiplicidade de textos ou vozes como a fala, o canto, o gestual, as ações físicas e psicológicas – todos dotados do inesperado das probabilidades. A composição do efeito de sentido se faz em tempo real e, por isso, coloca a todos – atores, músico e o próprio público – em uma situação de risco. Assim, o risco de se criar novas situações e contextos a partir de temas lançados pelo público, ou de elementos aparentemente mais simples como cores, sentimentos, palavras soltas e estilos, impulsiona todos em direção a uma meta invisível que somente se configura no decorrer da cena improvisada. Por isso, o fato de um ator/jogador não saber o que o outro vai dizer ou fazer, estimula o músico/jogador a estar alerta e recuperar instantânea e repetidamente o seu imaginário e repertório de referências, nele provocando uma atitude dialógica e responsiva em relação à cena que se configura em tempo real. Desta forma, percebo que o jogo/cena transcorre num percurso que vai do não saber ao saber, e a resposta musical nasce da leitura do momento presente no qual esse percurso acontece.⁶⁶

Para os atores isso significa, portanto, que não estarão apenas construindo a cena a partir das relações que forem estabelecendo entre eles no palco, mas terão também de jogar com as ofertas sonoras e musicais feitas pelo músico; o que exigirá deles uma habilidade perceptiva bastante ampliada.

Já do ponto de vista físico, embora em termos de treinamento os atores efetuem estudos teóricos e práticos de diferentes vertentes corporais (e aqui a mímica ocupa lugar de destaque), naquilo que diz respeito à preparação para uma apresentação parte-se do princípio de que cada ator conhece o seu corpo, ou pelo menos deveria conhecer, e estabelece para si o que será necessário para ativá-lo adequadamente. Aqui cabe uma ressalva em relação ao tipo de jogo que será executado no dia. Há jogos que pressupõem preparos específicos, como a *cena de Laban* (ver p. 207). Nesse caso, coletivamente, haverá também um trabalho corporal correspondente. No mais, cada ator constrói para si seus rituais próprios para entrar em cena e atuar.

Com respeito a essa preparação particular e singular, há ainda que se considerar o fato de que, em um determinado momento, esse ator sairá do

⁶⁶ Depoimento escrito por Pedro Paulo Bogossian, Diretor Musical e Músico da minha equipe de Teatro-Esporte desde 1998.

camarim e pisará no palco. Ninguém entra no palco, no lugar da exposição total, como um lugar qualquer. Há uma mudança. (Raquel A. B. Fuser, em sua tese de doutorado O fio do novelo: um estudo sobre a pré-atuação do ator (ECA-USP, 2000), analisa exatamente esse momento de transição em que o ator deixa de ser a sua pessoa para vir a ser personagem.)

No caso do Teatro-Esporte, não há personagem, mas também não é exatamente a pessoa do ator que entra em cena. Poderíamos pensar que o ator se prepara para entrar na figura do jogador. Então, a pré-atuação aqui ocorreria na passagem de ator para jogador. Porém, uma vez em cena, ele não é jogador o tempo todo. Ele também é público de seus colegas. Um público especializado, é certo, porque conhece o método e acompanha com atenção especial o desenrolar das cenas, mas, ainda assim, público. De público, em uma fração de segundos poderá ter de intervir, assumindo uma figura qualquer que seja necessária para a resolução de uma cena. Uma operação de explicação bastante complexa ocorre, porém muito visível, nas mudanças no corpo do ator. O relato da cena do umbigo pode servir de exemplo para essas múltiplas passagens.

d) O que acontece com o ator durante a construção do espetáculo?

Embora o espetáculo tenha por formato a existência de times que competem entre si, a competição deve ser entendida no plano ficcional, ou seja, como estratégia ou pretexto para jogar. O público entende o caráter teatral da competição muito bem. Keith Johnstone alerta para o fato de que os atores devem compreender que, mesmo aparentemente estando em times opostos, todos jogam juntos na *construção* do espetáculo⁶⁷. E é este último o que verdadeiramente importa. Mesmo em competições entre times de diferentes companhias ou em campeonatos internacionais, o que deve prevalecer é a clareza de que se trata de um espetáculo teatral. O fato de um time ganhar é da natureza própria do jogo.

⁶⁷ Muitas vezes, Keith Johnstone aproveitou o conhecido jogo do cabo-de-guerra, no início de seus *workshops*, para discutir essa questão. O jogo, presente em muitas culturas e cuja função original, enquanto rito dramático, segundo John Gassner (1974: 5), estaria relacionada à previsão de mais ou menos alimento na próxima estação, é utilizado para que os atores compreendam que, quando deslocado da situação real e colocado no palco, passa a ser cena e, portanto, todos devem contribuir para a construção desta. Isto significa que os atores deverão estar atentos às ofertas feitas e aceitá-las. Implica perceber qual grupo oferece indícios de que vencerá a disputa, ou seja, possui maior *status* naquele momento, e ajudá-lo nesta empreitada, construindo da melhor forma possível a própria derrota. O que precisa ser boa é a cena do cabo-de-guerra, o coletivo, e não os atores empenhados na tarefa de tentar fazer valer a qualquer custo o seu desejo particular de vencer.

Quando competimos, haverá sempre um ganhador e um perdedor. Todavia, isso não significa que um time seja melhor do que o outro; apenas que, naquele momento, um determinado time ou ator conseguiu articular melhor suas ideias. Não há medalhas de mérito em campeonatos, há troféus: um cofre porquinho, um ioiô ou qualquer outro objeto que nitidamente destrua a imagem do “eu sou melhor” e ofereça algum tipo de crítica para a plateia (imagens de fatos e figuras políticas, históricas ou em evidência na mídia podem bem servir a esse propósito).

O verdadeiro ganhador de uma partida de Teatro-Esporte tem que ser o público.

Depois de um tempo um modelo é estabelecido, a partir do qual os espetáculos vão se tornando cada vez melhores até que o público se transforma numa grande besta rolando de barriga para o ar para deixar você fazer cócegas nela. Então a arrogância lhe pega, você perde a humildade, você “espera” ser amado, e você vira Sísifo. (JOHNSTONE, 1983:28)

O que a partida precisa ser é honesta. O que quer dizer que os atores deverão estar envolvidos com a criação da cena.

Keith Johnstone é um crítico feroz das companhias de Teatro-Esporte que imprimem no espetáculo características do *show business*, em que tudo tem que dar certo e, portanto, o mesmo passa a ser um espetáculo, em parte, se não preparado, pelo menos calculado. Ele critica também duramente os Mestres de Cerimônias⁶⁸ que fazem de tudo para desviar a atenção do público, gastando tempo do espetáculo com graças e demonstrações de habilidades pessoais, o que, além de reduzir o tempo de improvisação, engana o público que pagou para ver o improviso. Critica violentamente também o uso de obscenidades e *gags* como forma de provocar o riso fácil. Atores que acreditam ser sua função manter o público rindo o tempo todo não estão, de fato, concentrados naquilo em que deveriam estar: a criação da cena.

⁶⁸ O Mestre de Cerimônias conduz o espetáculo, apresentando os jogos, mantendo contato direto com o público e assumindo em parte a função de juiz, principalmente, quando a opção da partida é pela versão dinamarquesa (ver capítulo 9), na qual o público decide no primeiro tempo de jogo o time que melhor realizou o desafio. Caberá ainda ao Mestre de Cerimônias tirar pontos pelas faltas cometidas ou atribuir bônus aos times por bons aproveitamentos de ideias.

Figura 5

A manutenção da ideia de *aula aberta de teatro* talvez seja o que melhor caracteriza os objetivos do criador do Teatro-Esporte.

Quanto mais simples, melhor. Essa é a proposta do espetáculo. Com relação a esse tema, Peter Brook, em uma entrevista publicada na Revista E, do SESC, em 2008, disse que *a simplicidade é algo que vai se tornando cada vez mais difícil nestes tempos. Mas hoje eu sei que aquilo que é puro e simples toca o espectador*.

O que importa no Teatro-Esporte é o encontro entre os atores e entre os atores e o público.

O teatro resultante de tal encontro, por ser também esporte, será sempre uma incógnita. Um dia pode dar certo, outro não. É aí que reside a graça do espetáculo: a vida também é assim.

É estranho acordar sabendo que você estará no palco dali a doze horas e que não há absolutamente nada que você possa fazer para garantir o sucesso. Todos os dias você pode sentir que alguma parte da sua mente está reunindo

forças, e com alguma sorte não haverá nenhuma interrupção na fluência. Atores e público se entenderão completamente. Outras vezes você sente frieza nos olhares, e horas intermináveis parecerão jazer à sua frente. (JOHNSTONE, 1983:27)

O tempo e a prática trarão certamente algum tipo de parâmetro, a partir do qual se aprenderá a lidar com as diferentes situações; todavia, a atenção de todos deverá aí ser reforçada, para que não se caia nas armadilhas que tal conhecimento produz.

A estrutura do espetáculo e a pontuação das cenas ajudarão o Mestre de Cerimônias e juiz ou juízes a reconduzirem os atores e seus times, quando necessário, para o lugar desejado: a espontaneidade do improviso, as regras dos diferentes jogos e o cumprimento dos desafios.

Um juiz atento à partida saberá utilizar os mecanismos de que dispõe, como os seus cartões (amarelo e vermelho), para reconduzir o ator para o objetivo do trabalho. Poderá ainda tirar pontos do time, se perceber que o ator está lançando mão de expedientes que visam agradar ao público, como, por exemplo, o uso de *gags* ou bloqueios de ideias que provocam riso imediato, mas em nada contribuem para o andamento da cena, porque servem apenas para criar uma falsa ilusão de sucesso pessoal para o ator e enganar a plateia.

Cada vitória, ou gol, representará cinco pontos. Porém, o juiz poderá tirar pontos se regras forem infringidas ou elementos solicitados forem esquecidos, assim como poderá dar bônus para bons aproveitamentos de ideias colocadas na cena.

Ao juiz caberá analisar a cena segundo (1) a construção da narrativa, (2) a habilidade do time em aproveitar ideias e desenvolver o conteúdo, assim como (3) o conjunto da cena propriamente dita.

Não há nada mais sem graça do que assistir a um ator tentando fazer graça. Grotowski, em seu livro Em busca de um teatro pobre, chega a ser mordaz ao se referir a atores que representam para a plateia, comparando-os com pessoas que se colocam à venda ao usar a denominação de “ator cortesão”.

O ator não deve representar para a plateia, e sim confrontar-se com ela, em sua presença. Melhor ainda, deve cumprir um ato autêntico, um ato de extrema sinceridade e autenticidade,

ainda que disciplinado. Ele deve doar-se, e não controlar-se; abrir-se, e não fechar-se. (GROTOWSKI, 1976:169)

Mesmo em jogos que pressuponham uma participação mais ativa da plateia do que aquela já esperada em termos da estrutura do espetáculo, ainda assim a atenção do ator deve estar voltada para a autenticidade do que faz em cena e não para a exibição de suas qualidades pessoais ou para a utilização de estratégias que visem despertar ou angariar a simpatia do público.

Um improvisador deve ser alguém tal como um homem que anda de costas. Ele vê onde esteve, mas ele não presta atenção ao futuro. Sua história pode levá-lo a qualquer lugar, mas ele deve ainda assim balanceá-la e dar-lhe forma, rememorando incidentes que ficaram para trás, reincorporando-os. Muito frequentemente o público aplaudirá quando um material que apareceu no início é trazido de volta à história. Eles [o público] não poderiam dizer para você porque aplaudiram, mas a reincorporação causa-lhes prazer. Algumas vezes eles até gritam "Bravo!" Eles admiram a força de um improvisador, uma vez que ele não só gera novo material, mas rememora e faz uso dos acontecimentos anteriores que o público mesmo pode ter temporariamente esquecido. (JOHNSTONE, 1983: 116)

Se o ator, ao receber um desafio, imediatamente começa a produzir ideias que o ajudarão a criar a cena, o público, da mesma forma, ouviu o desafio; como, em princípio, a atividade mental está sempre em funcionamento, também o público estará inevitavelmente lançado na perspectiva de produzir ideias e construir maneiras para solucionar o que foi proposto.

Quando o que o ator cria no palco coincide com o que o público pensou ou desejou, tal é motivo de grande satisfação para este e um certo sentimento de magia parece tomar conta do ambiente.

Porém, o mais comum é que soluções diferentes sejam apresentadas. Dessa forma, a criação do ator traz para o público a evidência da existência da condição de abertura a que todos nós estamos lançados nas nossas relações com o mundo e com as coisas do mundo. E, por acompanhar passo a passo a construção da cena, o público acaba por perceber também que o eventual fracasso da mesma não é decorrente de uma incapacidade de caráter pessoal ou técnico do

ator, mas fruto de escolhas e do modo como elas foram combinadas para dar materialidade à cena.

Figura 6

Assim, ao examinarmos a relação do ator com o espetáculo, poderíamos dizer que tendo por ponto de partida uma disposição existencial para a experiência, esta se revela ao ator, e de um modo muito claro, ao ingressar no Teatro-Esporte, que ele estará, pela estrutura do espetáculo e seus jogos, lançado a um processo interminável de estudo e aprendizagem da arte teatral. Não haverá anteparo ou qualquer forma de esconderijo cênico durante o espetáculo: ele será o centro exposto da criação.

CAPÍTULO 6

O TEATRO-ESPORTE E O PÚBLICO

O teatro pode existir sem o texto dramático, sem a luz, o cenário, a música e demais elementos que contribuem para a configuração de um espetáculo.

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para a representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. Trata-se de uma verdade teórica antiga, mas quando rigorosamente testada na prática destrói a maioria de nossas ideias vulgares sobre teatro. (GROTOWSKI, 1976:5)

Desde as origens tem sido assim. Mesmo quando a representação dos seres e dos entes do mundo ainda não era religião e nem sonhava ser teatro, já era encontro, uma relação de revelação do mundo e das experiências humanas passadas e presentes, profunda em sua natureza e essencial à (sobre) vivência do homem.

Todavia, a fala de Grotowski aponta para um fato claro. A história e as teorias do teatro, embora reconheçam o público como fato indissociável da arte teatral, nem sempre conseguiram em suas práticas traduzir tal consideração, tomando a relação ator-espectador, muitas vezes, apenas como parte da definição desta linguagem artística. Entretanto, qualquer que seja a compreensão, o público é uma realidade com a qual o ator terá de lidar diretamente. Sua arte manifesta-se *diante, para, confrontando-se* ou *com* ele, a depender do tipo de teatro que se faz e da função pretendida por esse teatro.

Entre a função catártica aristotélica (regeneradora) e a reflexivo-didática brechtiana (transformadora), ou, ainda, pensando mais contemporaneamente na instituição de sentido instigada pelo reconhecimento de que o público complementa a obra; ou, ainda, pela proposição da experiência provocada pela simples presença do ator (ou performer), fato é que caberá a ele, o ator, tornar visível, compreensível e sensível ao público o modelo de comunicação pretendido. Os estilos de representação, a dramaturgia, o próprio edifício teatral ou a utilização de espaços

não convencionais como espaço cênico, bem como todos os demais elementos que concorrem para a construção do espetáculo teatral, em especial a cenografia e a iluminação, juntos ajudarão a dar a conformação desse modelo, cuja plena realização objetiva-se no encontro do ator com o público.

Ao longo do século XX, assistimos à criação de várias formas de abordagem do público, através de estratégias que não só voltavam a reconhecer o importante papel do espectador como parte indissociável do evento teatral, como, em maior ou menor grau, propunham experiências estéticas capazes de reverberar no indivíduo, levando-o a pensar e sentir a obra e seus personagens, a perceber e analisar criticamente o micro e o macrocosmo, o pessoal e/ou o social, ou ainda convidando-o a construir a própria obra.

A quebra da materialidade cênica do Realismo, proposta por alguns encenadores da primeira metade do século XX, tinha por objetivo final libertar a imaginação do ator e, por conseguinte, a do espectador. Esta nova visão trará como consequência a valorização de um ator-criador, em que gesto, movimento, palavra e utilização do espaço cênico aparecerão como elementos cruciais e se farão permear, por um lado, de intenso trabalho técnico (como, por exemplo, aquele proposto pela *Commedia dell'Arte*, recuperando o improviso como forma de liberar a imaginação do ator), e, por outro, de reflexões de ordem ética sobre os objetivos desse novo teatro e sua relação com o público.

Deve-se a Meyerhold e a Copeau (a Craig também) a ressurreição que aparece hoje como um dos mitos mais presentes no teatro moderno, a *Commedia dell'Arte*. Teatro sem texto, senão o improviso, portanto teatro sem rastro constitui o próprio paradigma de um virtuosismo soberano do ator. (ROUBINE, 2003:184)

As visões de Jacques Copeau, Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, entre outros, contribuíram de forma significativa para as mudanças operadas na cena teatral do início do século XX. O espectador que, segundo Erwin Piscator, havia sido esquecido pelo teatro durante três séculos, vê-se redescoberto. (Ver BORIE et al., 2004: 446)

Aliados à mudança de perspectiva da cena teatral, esses encenadores, para libertar o ator, eliminarão tudo o que consideram supérfluo e que possa camuflar ou impedir sua criação; ou, ainda, gerar ilusão. Jacques Copeau propôs que a

renovação teatral terá por início o surgimento de um novo ator, antes de qualquer coisa, ético e humano.

[...] uma renovação dessa natureza, para dar frutos que não sejam efêmeros, deve começar pela pessoa humana. [...] Sejam quais forem os desejos e aspirações de vocês, seja qual for a carreira que se propõem a seguir, seja qual for a técnica que têm a intenção de dominar, antes de tudo tratem de ser homens. Não se deixem dessecar (sic), nem corromper, mas pela vontade apliquem-se para fazer reinar em seu caráter uma bela, uma sólida, uma sorridente, valente e flexível harmonia humana. (COPEAU, 1913 *apud* GODINHO, 2003:10)

Para dar materialidade a esse pensamento, Copeau disse ainda que *é sobre o constrangimento material que a liberdade do espírito se apoia. Sobre essa cena árida o ator estará encarregado de tudo realizar, tudo retirar de si próprio.* (COPEAU *apud* BORIE *et al.*, 2004: 413)

A valorização da simplicidade da cena, da técnica e da iniciativa criadora do ator revelará assim, para o espectador, a um só tempo, o espaço do teatro, mas, também, a teatralidade. Não se almeja mais cultivar no público a ilusão do mundo ou alimentar a emoção decorrente de um processo de identificação com personagens e de envolvimento com a trama. Ao contrário, espera-se que ele se mantenha alerta e consciente do lugar em que está (um teatro) e diante de quem está (um ator). O espectador passa a criar, como quer o dramaturgo Alfred Jarry, o *que convém à sua visão de cena.* (JARRY *apud* BORIE *et al.*, 2004: 363)

Se muitos encenadores do início do século XX se envolviam com a questão da quebra do conceito da quarta parede⁶⁹ e com a quebra da ilusão teatral, os encenadores da geração pós-guerra, no final dos anos 50 e início dos anos 60, se viam às voltas do que fazer dos cacos provenientes de tal demolição. Se os primeiros queriam abolir a separação entre palco e plateia, destruir a ideia de que o

⁶⁹ Definida como “a parede imaginária que separa o palco da plateia” (PAVIS, 2008: 315), enquanto conceito encontra sua semente na estrutura espacial do palco italiano “com os teatros da Renascença que, provocados pela descoberta da perspectiva, são estruturados tecnicamente para poder realizar o que o público pede ansiosamente: a mágica dos enganos” (RATTO, 2001:69), e que, no século XVIII, a partir da filosofia iluminista de Diderot, acabará por impulsionar em definitivo a separação palco e plateia no teatro realista do século XIX. “Caso se tivesse concebido que, embora uma obra dramática tenha sido feita para ser representada, fosse, no entanto, necessário que o autor e o ator se esquecessem do espectador, e que todo o interesse se centrasse nas personagens, não se leriam tantas vezes as poéticas: Se vós fazeis isto ou aquilo, afetareis assim ou de outra maneira o vosso espectador. Ler-se-ia aí, pelo contrário, se vós fazeis isto ou aquilo, eis o que acontecerá entre as vossas personagens.” (DIDEROT *apud* BORIE *et al.* 2004:166)

teatro é imitação, os segundos tinham por tarefa propiciar, através de suas obras, possibilidades para a construção de sentidos.

Os multifacetados anos 60 são, assim, marcados pelo surgimento de movimentos teatrais que se ocupam, em última análise, da questão do *poder*. Seus trabalhos discutiam a experiência humana e a transformação do mundo, fosse através da política (considerada como o *poder substantivo*), fosse através da exploração dos sentidos (entendida como o *poder verbo*, e aqui a Psicologia exerce forte influência), ou a mistura dos dois.

Dentre as diversas experiências dessa época, o Royal Court Theatre surge como expoente da dramaturgia e é tido como formulador de uma das experiências teatrais inglesas mais relevantes, influenciando de forma significativa a reconstrução cultural do país no pós-guerra e servindo de palco de luta contra a secular tradição teatral e a feroz censura de então.

O Royal Court, sob o comando de George Devine e seu grupo de jovens autores com pouca experiência teatral, gerou uma dramaturgia que não se prendia a modelos, mas, ao contrário, era calcada na experiência individual.

O que o RCT lhes deu foi um palanque aberto onde eles podiam dizer exatamente o que queriam, e o resultado foi uma vivência dramática de uma espécie sem precedentes na história do teatro inglês. Nunca antes um teatro havia tratado sem reservas os autores, e subordinado todas as outras prioridades para fazer justiça aos novos textos. (WARDLE, 1978:194).

Os textos e os espetáculos lá produzidos estimularam o público e geraram expectativas com relação às novas criações. As reações da crítica e do público - da estranheza à mitificação - estimularam o grupo a se interessar cada vez mais pelo público, em especial o público jovem, e a buscar formas de dialogar com ele.

Nos anos 60, na Inglaterra, nos perdíamos em infundáveis discussões sobre como educar melhor o público. Ninguém considerava a possibilidade de que o público pudesse nos educar. Isso é pura arrogância. Afinal, para quem fazemos teatro? (JOHNSTONE, 1989: 56).

Essa fala de Keith Johnstone se, por um lado, denota o interesse e a preocupação do grupo com a questão do público, por outro, também aponta para a necessidade de se rever conceitos acerca do entendimento que, em geral, se tem

do público ou de sua capacidade para compreender, apreciar e julgar uma obra. Mais ainda, de se rever conceitos acerca da própria arte e da capacidade desta de dialogar com o público. Cem anos antes, Hegel anunciava em seus Cursos de Estética (1820 e 1829) a morte da arte quando, uma vez cumprida sua missão histórica, ela tende a se perder no discurso conceitual.

[A arte] morre também por si mesma, quando, pela lógica de seu próprio desenvolvimento, ela mergulha na particularidade, não se interessa mais senão pelos detalhes mais acidentais, mais ínfimos, ou até mesmo mais sórdidos e mais profanos, perdendo de vista todo interesse universal. Morre ainda quando o artista põe a expressão de sua subjetividade acima do conteúdo, quando ele busca, por exemplo, simplesmente exibir seu virtuosismo, seu talento, quando ele procura atingir o espectador apenas para fazer-se admirar. (HEGEL *apud* HAAR, 2000: 54)

Pensar a relação ator-espectador é refletir sobre a troca, sobre o jogo que se instaura no momento em que eles se encontram. As teorias, em geral, preocupam-se em discorrer sobre o trabalho do ator nesta ou naquela visão, em analisar diferentes tipos de público e as formas de participação, procurando entender os motivos de seu interesse ou desinteresse pela arte teatral, ou ainda pesquisar os efeitos da experiência estética. Pensa-se nas pontas da estrutura dessa linguagem artística muito separadamente. Talvez devêssemos voltar o olhar para o “entre”, o hífen que liga o ator e o espectador; considerar as forças atuantes que, como íons, podem gerar poderosa atração ou seu oposto. Se o Teatro, de modo geral, como aponta Peter Brook, [...] *não consegue nem exaltar, nem instruir; e muito frequentemente, não consegue nem mesmo divertir* [...] (BROOK, 1977:10) o público de teatro, o que em si já representa apenas uma pequena fatia da população, o que dizer da imensa maioria para quem o Teatro sequer existe?

Essas questões, a despeito de todas as inovações ocorridas, continuam ainda ocupando as rodas de discussão de todos aqueles que, de uma forma ou de outra, se veem envolvidos com o fazer teatral, e espelham uma inquietude filosófica centrada nas figuras do ator e do público, cuja relação é fundamento dessa arte.

Desconsiderar a ligação primordial entre ator e público e o diálogo dela decorrente, em função de questões meramente de âmbito pessoal e/ou de experiências estéticas que, às vezes, interessam bem mais aos participantes e

pesquisadores do que àqueles a quem finalmente esta arte se destina, pode ter suas consequências e uma delas, talvez, reflita o pouco interesse que o teatro, de maneira geral, pode despertar no público atualmente (ver capítulo 8).

A recuperação, o fortalecimento e/ou mesmo o estabelecimento da ligação entre o ator e o público, que o teatro pode proporcionar, e que um dia foi vital para o homem, foram as principais razões que levaram Keith Johnstone a propor a ligação entre o Teatro e o Esporte. Fazer com que o público, especialmente o jovem, se interessasse pelo teatro passou então a ser uma meta a ser atingida. Durante dez anos ele experimentou e aprimorou formas de estabelecer uma ponte de ligação entre o teatro e o esporte, entre o ator e o público.

O Teatro-Esporte nasceu, assim, da confluência de duas preocupações pedagógicas de seu autor, a primeira relacionada aos atores e à formação destes, e a segunda à recepção do teatro pelo público, quando se proporciona uma comunicação direta entre eles, em que a espontaneidade de ambos é a base do trabalho.

Teatro-Esporte é para mim uma ponte ideal de comunicação, porque ele lida com a espontaneidade dos atores e do público. Eu creio que essa forma de teatro tem amplas possibilidades de desenvolvimento porque ela, de certa forma, constitui um caminho de volta às origens do teatro. (JOHNSTONE, 1989: 55)

Mas, Keith Johnstone não é o primeiro a procurar estabelecer uma relação entre Teatro e Esporte. Bertolt Brecht também ficava fascinado pelo público dos esportes. Ambos percebiam a diferença brutal de comportamento e comprometimento entre este público e o público de teatro, que, além de ser bem menor comparativamente, não era espontâneo, não tomava partido nem exibia a mesma paixão que o esportivo.

Brecht apontou que as formas teatrais praticadas simplesmente não se mostravam mais eficientes para despertar ou manter o público interessado pelo teatro, ou, em outras palavras, o teatro não proporcionava prazer. Se os próprios atores e encenadores já não se compraziam com aquele tipo de teatro, como poderiam eles, por essa via, gerar prazer no público?

A urgência está toda aqui: descobrir para o teatro uma nova forma. Do jeito que as coisas vão, o teatro está destinado ao fracasso: foge-lhe a criatividade, a tradição torna-o maçante, o

público desaparece. É isso mesmo: o público desaparece – e vai aonde? [...] Em artigo publicado em fins de 1926, em um jornal berlinense⁷⁰, Brecht começa com uma frase que vale como uma bandeira: “Nossa esperança está no público do esporte”. (BORNHEIM, 1992: 71)

Obviamente, não quer Brecht uma mera transposição espacial do espetáculo teatral para os estádios esportivos, nem trazer o esporte enquanto conteúdo para o espaço cênico, ou tampouco conquistar esse público para o teatro. Keith Johnstone concordaria com ele, acrescentando que esse público, na verdade, está perdido para o teatro.

Brecht sonhava com uma plateia constituída por iniciados, espectadores aptos a avaliar as propostas trazidas à cena, prontos a elaborar um juízo acerca dos significados presentes nos elementos cênicos. O encenador alemão queria que os espectadores de teatro fossem especializados como a plateia de um evento esportivo, que conhece as regras do jogo, sua história, meandros e fundamentos técnicos. O conhecimento tático do jogo permite que o espectador esportivo, mesmo emocionalmente envolvido com a partida, identificado com os “heróis” em campo, questione a atuação dos jogadores. (DESGRANGES, 2003: 35)

Todavia, Brecht começa a elaborar algumas ideias de como estabelecer uma ponte entre o teatro e o esporte ao pensar, por exemplo, o trabalho do ator como algo similar ao do lutador de boxe, que precisa ter leveza, precisão e objetividade de movimento para acertar o golpe e não ser golpeado. Despojar o espaço cênico, expondo ao público tudo o que nele existe, do mesmo modo como não se esconde, num estádio, as estruturas necessárias para tornar visível a competição esportiva, foi outro elemento utilizado por ele. *A preocupação de Brecht se concentra na questão da forma – é a ‘forma’ do esporte que deveria ser assimilada pelo teatro.* (BORNHEIM, 1972: 78).

O esporte, em especial o boxe, funcionava para ele [Brecht] como modelo para o teatro. Acontece em uma pequena área de combate sob os olhos das pessoas. Há um juiz, que observa o cumprimento das regras e uma multidão de espectadores especialistas, que avaliam o juiz e o combate. Esse pareceu para Brecht ser o modelo exemplar para o teatro. (HECHT, 2005:63)

⁷⁰ Publicado em 06 de fevereiro de 1926 no jornal Börsenkurier.

Brecht não chega a fazer essa transposição do modo como talvez gostasse, embora existam muitos exemplos nesse sentido. Em alguns de seus textos (Na Selva das Cidades, Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny), percebem-se tentativas do dramaturgo alemão de se aproximar do esporte, ou seja, aquilo que ele tem em comum com o teatro: o *ágon*.

Quanto a Keith Johnstone, embora ele não se refira diretamente em seu trabalho a Brecht, como bem aponta a pesquisadora e professora alemã Marianne Streisand, da Universidade de Osnabrück (o que para ela é, inclusive, motivo de muita estranheza), a relação entre ambos é, todavia, muito clara.

Keith Johnstone não fica distante de Brecht, aliás, podemos ainda imaginar que, em momentos específicos, ambos encontram-se muito próximos. Em primeiro lugar ambos privilegiam a fábula, escolhem ações que contem histórias e feitos como “cerne do evento teatral”, do modo como Brecht formulou. [...] Nem Brecht nem Johnstone trazem figuras psicologicamente diferenciadas para o palco, ambos trabalham “sem introspecção psicológica”, não devendo elas ser sublinhadas especificamente. Em segundo lugar, os dois concordam que o divertimento e o prazer são a finalidade do teatro. Já no primeiro parágrafo do Pequeno Organon, Brecht aponta que a finalidade do teatro é o “divertimento”⁷¹, enquanto Johnstone compara o sucesso de uma noite de Teatro-Esporte [...] a uma experiência em grupo como em uma boa festa: “Boas festas não dependem do grau da bebedeira e sim de interações positivas.”⁷² Como próximo ponto, Brecht e Johnstone apresentam suas ideias diante do público. Como todos os artistas de ponta do século XX, tratam esses dois homens de teatro em primeiro lugar de ativar o espectador. (STREISAND, 2005: 97-98)

Para os praticantes do Teatro-Esporte, a proximidade não se esgota aí. Além da estrutura do espetáculo, que evidencia de forma inequívoca o *ágon*, embora este seja puramente teatral, há também jogos do método, que compõem o espetáculo e que correspondem nitidamente aos pensamentos de Brecht e/ou às estratégias do encenador e dramaturgo alemão, utilizados tanto no treinamento de seus atores como na construção dos personagens. Excetuando os jogos que

⁷¹ “Tratemos o teatro como um recinto de diversão, único tratamento possível desde que o enquadremos numa estética, e analisemos, pois, qual a forma de diversão que mais nos agrada.” (BRECHT, 2005:127)

⁷² Escreve Keith Johnstone em seu livro Theaterspiele (2006: 32).

trabalham estilos teatrais e aí, obviamente, um dos estilos é o brechtiano, já foi citada, neste texto, a tendência de Keith Johnstone ao uso de deslocamentos, principalmente no que se refere às questões ligadas a sentimentos e emoções, seja para impedir o envolvimento emocional dos atores, seja para liberar a expressão de emoções e sentimentos. Há, todavia, outra forma de deslocamento que se constitui pela separação entre fala e ação, entre o *eu* e o *outro*, expressa, por exemplo, no jogo “*Ele disse, ela disse*”, no qual a sequência narrativa é construída a partir de um esquema em que os atores têm autonomia de fala, mas não de ação. Esta é sempre dada pelo outro e dentro de uma sequência crível. A primeira pessoa daria início a um assunto qualquer, ao que a segunda diria “Ele ou ela disse”, faria uma oferta de ação para a primeira pessoa, para só depois dar sequência ao tema proposto com a sua réplica. A primeira pessoa repetiria o modelo, iniciando sua participação com “ele ou ela disse”, atribuindo a continuidade da ação para a segunda e por fim dando a tréplica, e assim por diante.

Outro ponto interessante diz respeito à intenção de ambos em não provocar um processo de identificação do público com os personagens ou figuras em cena. Ao contrário, Bertolt Brecht e Keith Johnstone almejam um público desperto, capaz de julgar.

A natureza do julgamento diferirá em termos de objetivos. Para Brecht, o aspecto sócio-político, a dialética da natureza humana. Para Keith Johnstone, o aproveitamento e a articulação de ideias.

E claro, diferenciam-se a estética de teatro de Brecht e as bases do Teatro-Esporte. O teatro de Brecht tem a “tarefa”, se vê na obrigação de ir além do mero entretenimento, propondo críticas à sociedade burguesa. [...] O Teatro-Esporte almeja a diversão e não outra coisa. [...] Sob uma dimensão histórica, tanto o Teatro-Esporte de Johnstone como o paradigma brechtiano do esporte constituem-se em um caminho para a arte teatral, e aqui é preciso fazer uma rápida e breve conclusão: essas duas formas teatrais estabelecem uma ponte para a primeira forma conhecida da arte teatral europeia, o *ágon* da antiga Grécia. (*Ibid*:100)

A proximidade entre os dois teatrólogos levaria alguns críticos alemães a considerar o Teatro-Esporte a realização do sonho de Brecht. Um exemplo desse pensamento pode ser visto nas palavras do dramaturgo e crítico Moritz Rinke,

publicadas na Revista Theater Heute⁷³, sob o subtítulo Teatro e futebol, finalmente um só:

Por isto o crítico tem estado à espera há muito tempo. Quantas vezes ele se sentou no teatro [para assistir]: demolições devastadoras, confrontos de representações, debates de arte, teorias da relatividade. Mas nunca houve um vencedor de fato. O crítico sonhava com um Hamlet que, ao invés de sempre mostrar-se hesitante, finalmente, fosse frio o bastante para marcar um pênalti e levar dois pontos para casa. "O teatro deve ser como o futebol". Muito verdadeiro, Brecht. Mas nada aconteceu. Nunca os gritos de júbilo legítimos, as lágrimas das torcidas organizadas. Nenhum orgulho ferido de perdedor. Mas agora tudo é diferente. (RINKE, 1995: 59-60)

Ao unir o teatro e o esporte, o que Keith Johnstone irá oferecer ao público é uma experiência teatral em que este, tal qual o torcedor, participa de uma partida para a qual é impossível prever o resultado. Ele conhece as regras de cada jogo porque são anunciadas antes do início de cada rodada, projeta-se no campo, executando mentalmente os passes necessários para conquistar o gol, portanto, torna-se capaz de avaliar os erros (táticos) dos atores durante a construção das cenas e, por fim, torce. O Teatro-Esporte faz público e atores, de fato, suarem a camisa.

⁷³ RINKE, Moritz. Kriemhild stürmt über den linken Nibelungenflügel - Theater und Fußball endlich eins! Theater Heute, p. 59, jun. 1995.

Figura 7

Da caixa-preta e do palco italiano ao tablado do teatro dos ambulantes, o Teatro-Esporte, por sua estrutura simples e despojada (apenas cadeiras ou bancos, dispostos nas laterais do palco, para acomodar os jogadores dos times, e um placar de pontuação ao fundo), cria um espaço de representação no centro do palco⁷⁴. Um palco dentro do palco. Uma presença forte, que revela ao público, desde o início, um vazio a ser preenchido. Em A porta aberta, Peter Brook analisa o palco vazio como essencial à ativação da imaginação:

Como a área vazia não conta uma história, a imaginação, a atenção e os processos mentais de cada espectador ficam livres e desimpedidos. [...] A ausência de cenário é um pré-requisito para a atividade da imaginação. (BROOK: 2008, 30)⁷⁵

⁷⁴ Às vezes, o espaço é caracterizado pela presença de um ringue de Luta-Livre, modalidade esportiva que marcou profundamente Keith Johnstone na criação do espetáculo, pelas reações que este esporte provoca na plateia. Também algumas companhias fazem uso de uns poucos elementos cênicos e de figurinos para caracterização das figuras.

⁷⁵ Foto tirada em 15.05.2004, em apresentação realizada na Paideia Associação Cultural, residente, na ocasião, na Biblioteca Kennedy, da Prefeitura Municipal de São Paulo.

Figura 8

A construção de cenas na presença do público faz com que ele acompanhe passo a passo o modo como o ator aproveita as ideias na construção da narrativa, de uma forma coerente e consequente, e as compare com as suas próprias. A busca de soluções para problemas ou desafios, uma vez anunciado o objetivo da cena e do jogo, ocorre no palco e na plateia e é visível tanto na atuação dos atores como no público, pela movimentação corporal e pelas expressões de aprovação pelo bom aproveitamento das ideias, ou de reprovação, quando o público percebe que um ator enveredou por um caminho que pode levar a cena ao fracasso.

Figura 9

O caráter participativo, que caracteriza esta estrutura de teatro, e a presença constante da possibilidade de fracasso (que a improvisação carrega em si) fazem com que o Teatro-Esporte atue sobre o público como uma espécie de mola propulsora de ideias e quebra de padrões rígidos de comportamento.

O que mais impressiona no Teatro-Esporte é a reação que causa no público. É como se a energia dos atores invadissem a plateia contagiando e provocando as mais diversas reações; é inegável que, por ter uma característica imprevisível, o espetáculo se torna uma comunhão entre público e atores/jogadores, pois serão os únicos a vivenciar aquele momento, nenhuma outra apresentação será igual, o que torna tão especial cada espetáculo.⁷⁶

Essa estrutura de teatro, tomado como evento esportivo, faz o público retornar, primeiro porque o espetáculo desperta nele a curiosidade de comprovação se o que acontece no palco é mesmo improvisado, e depois porque, como jogo, podemos jogar e/ou assistir infinitas vezes, pois cada partida será sempre diferente. Com o tempo, não raro, o público passa a demonstrar preferência por alguns jogos do espetáculo, chegando mesmo a perguntar se os

⁷⁶ Depoimento de Kleber Parra, ator do Teatro-Esporte, 2009.

mesmos estarão presentes na partida do dia. E, tal qual um amante do esporte, passa a torcer por um time em especial, o que em nosso caso significa torcer por uma cor de camisa, já que os jogadores que farão parte dos times, como já foi dito, são escolhidos sempre por sorteio, antes do início de cada partida.

O acontecimento esportivo é um espetáculo, mas ao mesmo tempo evento e ritual. Como espetáculo, liberta a curiosidade e a novidade; como evento, evoca a aura de único; como ritual, sugere a instituição de sentido. (BOLZ, 2005:15)

Interessante e digna de observação é a modificação do comportamento do público durante o espetáculo. Ao entrar na sala, comporta-se como no teatro convencional. Ele chega para assistir a um espetáculo. Logo nos minutos iniciais, sua reação é de estranheza com o que se passa no palco. Aos poucos, os braços, muitas vezes cruzados no início, soltam-se e os corpos endireitam-se para, um pouco mais adiante, se movimentar para frente. Não raro, o espectador termina a apresentação apoiando-se no encosto da cadeira à sua frente.

Como o espetáculo se constrói em grande parte a partir de desejos do público, o conteúdo do que é solicitado passa a ser de interesse comum, formando um panorama das questões que povoam, num determinado momento, o rol de preocupações de uma referida plateia.

Nesses vinte e três anos de meu trabalho com o método e o espetáculo, treze deles no Brasil, mais fortemente no Estado de São Paulo, é possível perceber nitidamente que, a exemplo do que acontecia nos cabarés franceses e alemães do início do século XX, em que questões atuais de âmbito político, moral e social eram imediatamente transpostas para *sketches*, os desejos do público do Teatro-Esporte parecem espelhar essa mesma tendência, talvez até como necessidade de discussão, trazendo a plateia, como conteúdo para as cenas, a atualidade de temas e assuntos. Por outro lado, também é nítida a percepção dos diferentes universos de preocupação diretamente relacionados à faixa etária dos espectadores.

Figura 10

É notável o sentimento de autoconfiança e liberdade, assim como o desejo de expressão que o Teatro-Esporte desperta na plateia. Como também é significativa a faixa etária que mundialmente constitui o seu público habitual: de 14 a cerca de 35 anos e acima de 55 anos. Embora sem uma comprovação científica,

é possível interpretar que o hiato de 20 anos, curiosamente, coincide com um período da existência em que se busca a afirmação e consolidação de um projeto de vida cujas bases não podem ser abaladas, neste caso, por um espetáculo que trabalha justamente com a possibilidade de fracasso constante e com a multiplicidade de verdades e alternativas. Nietzsche diria que *quanto mais o espírito está seguro, mais o homem desaprende a gargalhada, que é necessária para sair da verdade séria, da crença na razão e da positividade da existência*. (NIETZSCHE *apud* ALBERTI, 2002:15)

Exagero ou não, certo é que o Teatro-Esporte não quer provar ou afirmar nada para ninguém. Ao contrário, o que propõe é um constante experimentar de possibilidades, levando o público a enxergar diferentes ângulos de um mesmo problema e, às vezes, a se surpreender com as soluções.

Figura 11

CAPÍTULO 7

ENTRE O RISO E O SILÊNCIO

Embora o tom do espetáculo Teatro-Esporte acabe pendendo indubitavelmente mais para o cômico e suas cenas frequentemente provoquem o riso, isso não significa, no entanto, e em primeiro lugar, que tal fato justifique uma atuação voltada a tornar tudo o que se faz em cena risível e, em segundo lugar, que o trágico nele não encontre espaço. Há muito mais em jogo e no jogo entre os atores, os times e o público do que o agradável som da risada. As duas máscaras do teatro podem aqui se fazer presentes.

Figura 12

O que contribuirá para a observância de um ou outro modo na construção da cena será a natureza do jogo e, principalmente, a maneira como os atores trabalham com suas ideias, dando corpo à narrativa.

A partir da aceitação da primeira ideia atrelada à realização de uma ação qualquer, e com os olhos voltados para o presente, ou seja, para sua execução, o ator terá por tarefa a construção de uma narrativa com começo, meio e fim, em que o encadeamento contínuo das ofertas surgidas no caminho permitirá, a um só tempo, o delineamento de uma figura e o nascimento de uma história, que poderá se revelar como pertencente ao universo de um ou outro gênero teatral.

Todavia, o trabalho com os gêneros e os estilos não se encerra na atividade espontânea do ator ao lidar com os elementos que surgem na construção das cenas; ele se constitui em parte do espetáculo e aparecerá em jogos específicos, como o “Jogo das Três perspectivas”, em que, a partir de um estímulo, os atores terão por tarefa construir uma cena neutra de no máximo dois minutos e, a seguir, o público (ou o juiz) é convidado a sugerir gêneros ou estilos em que gostaria de ver essa cena repetida. A cena então é refeita três vezes, conforme o que foi sugerido. Esse jogo, comumente utilizado no início do espetáculo, apresenta já para o público uma dimensão do que pode vir a seguir. O jogo, além de permitir um passeio pelas especificidades de cada um dos gêneros ou estilos sugeridos, trabalha com a perspectiva de que mais importante do que aquilo que se faz é *como* se faz, o que nesse caso aponta para a multiplicidade de modos de se fazer a mesma coisa.

Na tragédia e na comédia encerram-se possibilidades de compreensão do mundo e dos homens que nele habitam. As ações revelarão traços da natureza humana, permitindo ao público confrontar-se com uma variada gama de temas, comportamentos, seus desdobramentos e/ou consequências.

Aristóteles diferenciou a comédia da tragédia pelos tipos de ações a serem mimetizadas: viciosas (comédia) ou virtuosas (tragédia). Para a tragédia, destacou a representação de uma ação grave que inspirasse temor e piedade e, para a comédia, a representação dos defeitos (vícios), sem dor ou destruição. Disse ainda, no capítulo II da Poética, que *nessa mesma diferença divergem a tragédia e a comédia; esta os quer imitar inferiores e aquela superiores aos da atualidade*. (1981: 20-21). A esta distinção, Keith Johnstone relacionou o conceito de status,

afirmando ser a tragédia, em princípio, gerada por transações de status alto, enquanto a comédia, o seu oposto.

É importante lembrar que tanto a tragédia como a comédia, como nos diz Aristóteles, no capítulo IV da Poética, têm uma origem comum: o improviso. A primeira, como derivado dos ditirambos, e a segunda, dos cantos fálicos. Poderíamos também apontar como fatores presentes na mesma diferenciação o caráter heroico de uma e o humano e comum da outra. De um lado, o destino da *polis*, da comunidade, enredado e à mercê das ações do herói; de outro, o espelho da vida, o ser humano e suas fraquezas no viver cotidiano.

Tanto num caso como no outro, o que se depreende da estrutura da construção narrativa, do ponto de vista aristotélico, é sua dupla função moral e ética, que visa, em última instância, nortear o viver social.

No Teatro-Esporte, por sua vez, é naquilo que a cena infunde e/ou provoca no público, não por um processo de identificação visando à catarse (como quer Aristóteles, na Poética, imaginando o expurgo dos males), mas antes por um processo de confrontação de possibilidades de resolução de desafios, que os desejos do público serão trabalhados e ganharão corpo, não havendo razão para se supor que o espetáculo não possa abarcar os dois gêneros.

Aqui, colocamo-nos novamente diante da questão do treinamento do ator. O riso, neste tipo de improviso, quando acontece, emergirá como consequência da criação e não como alvo a ser perseguido na ação e fala do ator, a menos que o objetivo do jogo seja o cumprimento de um estilo teatral específico e, ainda assim, o que guiará o ator serão as necessidades do estilo e não seu desejo de provocar o riso.

Jacques Copeau diz que *embora as coisas humanas não se caracterizem por uma grande seriedade, mesmo assim é necessário ser sério* (COPEAU apud GODINHO, 2003:82), o que nos alerta para a necessidade de rigor no trato de tudo que acontece no palco: das trágicas circunstâncias que sobrevêm, vez por outra, até as mazelas humanas, tudo demanda do ator apurada observação daquilo que faz e propõe em cena.

Por outro lado, não há também como negar que, por meio do riso, muitos questionamentos, experiências e aprendizados podem ser realizados.

O riso e o cômico são literalmente indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena. Sua posituação é clara: o *nada* ao qual o riso nos dá acesso encerra uma verdade infinita e profunda, em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida. (ALBERTI, 2002: 12)

Por meio do riso podemos refazer caminhos e pensar o impensável, ou seja, aquilo que muitas vezes não pode ser vivenciado na vida real. Em O chiste e sua relação com o inconsciente (1905), Freud disse que a ação cômica, o humor e o chiste opõem-se à razão crítica, geram prazer e constroem-se seja a partir do jogo com as palavras, a partir dos pensamentos infantis, que cessaram assim que a crítica ou a razão fizeram soar as trombetas que anunciavam a ausência de sentido.

A estrutura básica do espetáculo, permeada pelos jogos que o compõem, pode ser entendida, assim, como um convite para que se saia da segurança, da rotina dos comportamentos e dos pensamentos cotidianos, da crença cega na verdade da razão, da repressão e do julgamento crítico, e se aceite o desafio de habitar de novo o campo das possibilidades, onde o riso, ainda segundo a visão freudiana, funciona como *expressão de um prazer original reencontrado, ao qual tivemos que renunciar quando a razão nos impôs sentido*. (ALBERTI, 2002: 19)

O jogo é uma forma de brincar com as regras que aprisionam a liberdade.⁷⁷

Este título, de âmbito filosófico, nos dá a dimensão de como o jogo, marcado pelo imprevisto, pode atuar no sentido de discutir questões que nos tocam de perto, porém, às vezes, de maneira invisível. A emergência de uma sugestão para a cena como esta pode apontar um desejo de mudança que perpassa um retorno ao *nada*, em que o “brincar” pressupõe a presença de um demiurgo capaz de construir outras maneiras de viver, mais livres e saudáveis. Revela ainda o que poderíamos entender como uma função do teatro: uma experiência, ainda que ficcional, da vida e das relações homem-mundo.

⁷⁷ Título para uma cena, sugerido pelo público, em uma apresentação do Teatro-Esporte realizada no TBC, em São Paulo, em 1997.

A experiência do *nada* que o riso encerra, como forma de expressão do jogo, pode ser entendida, segundo o filósofo francês Georges Bataille⁷⁸, como uma atitude filosófica que antes de tudo tenta, por essa via, libertar o homem da prisão em que a valorização extrema da razão se transformou, no mundo ocidental.

A experiência do riso permite ao homem ultrapassar seu próprio pensamento, lançando-o em um vazio onde pode pensar aquilo que, de outro modo, em nossa sociedade, não pode ser pensado.

Será por meio da dramatização, segundo ele, que o homem será capaz de sair do isolamento de si mesmo, se perder e reencontrar aquilo que ele denomina como *intimidade perdida*, ou seja, os outros homens e aquilo que os une: a relação entre Ser e Mundo.

Se um conjunto de pessoas ri de uma frase, revelando um absurdo, ou de um gesto distraído, elas são percorridas por uma corrente intensa de comunicação. Cada existência isolada sai de si mesma, devido à imagem, traindo o erro do isolamento imobilizado. (BATAILLE, 1992: 102)

As questões da angústia e da proibição serão, para ele, os motores da comunicação, informando que o que comunicamos *é apenas um resíduo, um modo de relação banal que fatos de comunicação essenciais tornam possível*. (BATAILLE, 1992: 90)

Os pensamentos proibidos, obscenos e psicóticos, como já dito nesta tese, surgem nos momentos iniciais de treinamento, bem como nos primeiros desejos do público. A constância com que esse comportamento (ressaltado por Keith Johnstone ao descrever o processo de trabalho com as primeiras ideias) se repete, corrobora de alguma forma as formulações de Bataille.

Há, todavia, que se considerar também o fato de que as coisas que podem provocar riso, por vezes, não têm como origem algo de fato engraçado. Ao contrário, muitas vezes o riso expressa outras formas de relação com o objeto que

⁷⁸ Considerado como um filósofo não convencional em termos metodológicos, Bataille possui uma obra caracterizada pelo desejo de dizer o impossível e o impensável. Criador daquilo que os críticos chamam de uma “ciência” paródica, a heterologia ou escatologia, a ciência do irrecuperável, do inadmissível e dos excrementos do pensamento. “É claro que o mundo é puramente paródico, isto é, que cada coisa que se olha é a paródia de outra, ou ainda a mesma coisa sob uma forma decepcionante. [...] Todo mundo tem consciência de que a vida é paródica e de que falta uma interpretação.” (BATAILLE, 1992:81).

o provoca, como o medo e a raiva, por exemplo. Inúmeros são os exemplos desse comportamento em nossas vidas.

Henri Bergson, em seu famoso livro O riso, aborda a questão do automatismo e da rigidez do movimento, das ações, dos gestos e das palavras e sua relação com o riso, assim como atribui o risível não aos objetos ou elementos em si, mas ao modo como o homem os organiza.

Keith Johnstone chamará a atenção para o fato de que o riso proveniente do automatismo e da rigidez, como no exemplo do escorregão numa casca de banana dado por Bergson, só será possível se estivermos livres de qualquer relação afetiva com aquilo ou com quem o provoca. Associará também o riso decorrente do automatismo à perda de *status*.

No meu modo de ver, aquele que escorrega numa casca de banana só é engraçado se ele perde *status*, e se não somos obrigados a simpatizar com ele. Se o pobre do meu avô cego escorregar eu vou correr para ajudá-lo a se levantar. (JOHNSTONE, 1983: 40)

Bergson não descarta esse dado, ao contrário, alerta para a necessidade de distanciamento para que o riso e a comédia se instaurem.

Há estados d'alma, dizíamos, que nos comovem tão logo os conhecemos, alegrias e tristezas com as quais simpatizamos, paixões e vícios que provocam surpresa dolorosa, terror ou piedade naqueles que os contemplem, por fim sentimentos que se expandem de alma em alma em ressonâncias sentimentais. Tudo isso diz respeito ao essencial da vida. Tudo isso é sério, às vezes trágico mesmo. Quando a pessoa do próximo deixa de nos comover, só aí pode começar a comédia. (BERGSON, 2007:100)

O filósofo Henri Bergson estabeleceu alguns princípios reveladores do riso, entre eles a distração e a repetição, orientadas em grande parte pelo automatismo e rigidez. Bergson aponta ainda o fato de que quanto mais natural for a causa do riso, mais risível o efeito será. Assim como *mais risível será a distração que tivermos visto nascer e crescer diante de nossos olhos, cuja origem conheceremos e cuja história poderemos reconstituir.* (*Ibid* :9). Neste sentido, o fato de as cenas do Teatro-Esporte serem construídas diante dos olhos do público, que as acompanha em todos os pequenos detalhes, desde a escolha da sugestão até o

seu ponto final, pode ser, de acordo com a visão de Bergson, uma das possíveis explicações para a tendência ao cômico do espetáculo.

Por outro lado, quando o riso se manifesta devido à rigidez ou à ideia fixa manifestada por uma figura em cena, a interpretação da plateia dirige-se imediatamente para a questão dos vícios e ela espera que de alguma forma os atores em cena sejam capazes de lidar com eles, de modo a promover alguma modificação ou penalização. Bergson disse que os vícios podem ser iluminados e corrigidos por meio da comédia.

Toda pequena sociedade que se forma no seio da grande é levada assim, por vago instinto, a inventar um modo de correção e de abrandamento da rigidez dos hábitos contraídos alhures, que precisarão ser modificados. [...] Por isso, ela faz pairar sobre cada um, senão a ameaça de correção, pelo menos a perspectiva de humilhação que, mesmo sendo leve, não deixa de ser temida. Essa deve ser a função do riso. [...] De um lado as personagens da vida real não nos fariam rir se não fossemos capazes de assistir a um espetáculo que vemos do alto de nossos camarotes. Elas só nos parecem cômicas porque nos apresentam uma comédia. Mas por outro lado, como no teatro, o prazer de rir não é um prazer puro, quero dizer um prazer exclusivamente estético, absolutamente desinteressado.

A ele se mistura uma segunda intenção que a sociedade tem em relação a nós quando nós mesmos não temos. Mistura-se a intenção inconfessa de humilhar, portanto, é verdade, de corrigir pelo menos exteriormente. Por isso a comédia está bem mais perto da vida real do que o drama. (*Ibidem*: 101-102)

Excetuando as causas físicas, rimos ou choramos por causa das pessoas, das situações ou das palavras. Aquilo que faz com que no palco se instaure o cômico ou o trágico revela antes uma questão de equilíbrio. Um mesmo fato pode ser pintado com as cores da tragédia ou da comédia e/ou seus múltiplos estilos. Tudo dependerá da maneira como seus elementos forem organizados. O exagero nas tintas em um elemento pode imediatamente ser transformado em outro.

Do ponto de vista do Teatro-Esporte, tal organização constitui um enorme desafio para os atores, pois, em um espetáculo cuja disposição aponta para o riso, conseguir levar a plateia para o silêncio do drama, por exemplo, implica transpor a fronteira da paródia e realizá-lo de forma plena, ou seja, com equilíbrio. Novamente o treino e o conhecimento serão aliados fundamentais.

O poeta trágico tem o cuidado de evitar tudo o que possa chamar nossa atenção para a materialidade de seus heróis. Tão logo intervenha a preocupação com o corpo, é de se temer uma infiltração cômica. Por esse motivo, o herói de tragédia não bebe, não come, não se aquece. Sempre que possível, até não se senta. Sentar-se em meio a uma tirada seria lembrar que existe um corpo. Napoleão, que era psicólogo nas horas vagas, notara que se passa da tragédia para a comédia só com o sentar-se. (*Ibidem*: 39)

Uma simples mudança de eixo da coluna, uma respiração, a velocidade de uma movimentação, podem deflagrar a transformação do universo trágico em cômico e vice-versa. A todos esses detalhes o ator deverá estar atento, não só porque a percepção de sua ocorrência poderá enriquecer sua cena, levando-o a transitar em um gênero ou estilo específico, mas, principalmente, e no caso de esse ser o objetivo do jogo, conseguir realizá-lo da melhor maneira possível.

O público, por sua vez, acompanha qualquer alteração, por mínima que seja, com bastante atenção, e a ela reage imediatamente.

Figura 13

Um outro aspecto encerra ainda situações-limite, como aquelas provocadas por catástrofes ou pela guerra, por exemplo. Em 1990, quando eclodiu a Guerra do

Golfo, eu morava na Alemanha e trabalhava no Landestheater Tübingen, teatro, aliás, que introduziu o Teatro-Esporte naquele país, e de cuja implantação eu participei. No dia do início da guerra haveria apresentação e, tomados pela comoção gerada pelo fato, imediatamente suspendemos não só aquela sessão como as subsequentes. O público reagiu. O que a guerra mobilizara em um país com uma história recente não totalmente discutida e resolvida apontou para a necessidade de encararmos o fato de que o Teatro-Esporte, por sua abertura, poderia se constituir, naquele momento, e como queria o público, em um espaço de discussão temática. Assim foi. Durante todo o período em que durou, ela, a guerra, foi o tema e ao seu redor muitos problemas e questões foram levantados e sugeridos pelo público. Foram apresentações memoráveis.

Transformado em um espaço de discussão, o Teatro-Esporte, naquele momento, aproximou-se dos ideais contidos no Teatro-Fórum⁷⁹, de Augusto Boal⁸⁰. Não da mesma forma, porém bastante próximo em termos de objetivo final: a discussão de temas que afligem uma determinada plateia.

Trabalhar com temas em uma apresentação ou projeto teatral é uma das possibilidades do Teatro-Esporte, que, nessa abordagem do público, leva-o, além da experiência teatral, a refletir sobre uma questão específica. A possibilidade de construção de um mosaico teatral a partir dos jogos, estilos e gêneros poderá abrir portas para aprofundar a discussão do tema que estiver em questão.

Apresentações realizadas para grupos fechados, como empresas e escolas, mostram-se propícias para a realização desse tipo de trabalho, embora não de forma exclusiva, pois grupos apresentam características peculiares, expressando questões e/ou necessidades específicas. Os pedidos são reveladores da situação

⁷⁹ Forma teatral em que fatos reais são encenados por personagens caracterizados como oprimidos e opressores, que desenvolvem o conflito proposto, de forma clara e objetiva, buscando defender seus desejos e interesses. Neste confronto, o oprimido fracassa e abre-se a discussão para a plateia (o fórum), e o público, estimulado pelo Coringa (o facilitador do Teatro do Oprimido), entra em cena no lugar do personagem oprimido e apresenta novas possibilidades de resolução para o problema encenado. *“Os espectadores – aos quais chamamos de Spect-atores – são convidados a entrar em cena e, atuando teatralmente e não apenas usando a palavra, revelam seus pensamentos, desejos e estratégias que podem sugerir, ao grupo ao qual pertencem, um leque de alternativas possíveis por eles próprios inventadas: o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo.”* (BOAL, 2005:19)

⁸⁰ Importante ressaltar que, nos últimos anos que antecederam o falecimento do teatrólogo brasileiro (2009), houve uma demanda bastante curiosa de companhias de Teatro-Esporte, espalhadas pelo mundo, por *workshops* com ele. Aspectos de seu trabalho, principalmente no que concerne às questões de âmbito social, chamaram a atenção dessas companhias, no sentido de se agregar à metodologia de Keith Johnstone elementos passíveis de serem explorados, não só, mas, principalmente, no trabalho com não-atores e na condução de experimentos teatrais e não teatrais.

social local e podem derivar, para quem tiver interesse, em uma análise mais ampla da realidade daquele grupo em especial. O tema, considerado como pretexto para a realização de cenas no Teatro-Esporte, nesse sentido, pode ainda se revelar como coadjuvante para diagnósticos, sejam eles feitos para impulsionar a realização de trabalhos artísticos futuros ou para servir a outras áreas do conhecimento.

É importante ressaltar, no entanto, que embora o espetáculo abarque essa possibilidade e Keith Johnstone enxergue no Teatro-Esporte também um viés terapêutico, tanto para o público como para os atores, ele não se constitui em nenhuma forma de terapia. O território onde se move é o do teatro e seu objetivo é o exercício estético da articulação de ideias. Não interessa ao público se o ator, ao trazer uma ideia para a cena, o fez porque estava motivado por questões de âmbito pessoal; tampouco interessa aos atores, no momento da criação da cena, a razão pela qual aquela plateia sugeriu determinado tema. Todavia, isso pode acontecer, mas do ponto de vista do espetáculo o que interessa a todos é o processo de criação e a cena resultante.

Figura 14

O Teatro-Esporte não se destina à resolução de conflitos de ordem pessoal ou grupal por meio da dramatização de situações reais, embora até haja jogos que partem de situações reais da plateia, como em algumas formas de terapia, como o psicodrama⁸¹, em suas variadas vertentes, ou a gestalterapia⁸², por exemplo; mas pode, sem que esta seja sua meta, apontar caminhos.

Enquanto terapias, essas metodologias visam à cura, que se iniciaria, no caso do psicodrama, num processo catártico que seria deflagrado pela revivência dramática (ou seja, em ação) da situação conflitiva, pela própria pessoa ou por um protagonista escolhido no grupo; e, no caso da gestalterapia, pela potencialização da ação, por intermédio da recriação de um momento existencial vivido pela pessoa, visando à ruptura da *clausura* em que se encerram comportamentos ou necessidades reprimidas ou socialmente transformadas, estimuladas pelo gestalterapeuta, que é visto como um provocador da possibilidade latente desta ação.

Não se pode negar, no entanto, o viés terapêutico que a experiência do Teatro-Esporte possui, muito mais por provocar o ato de comunicar, de dar a conhecer algo que passa pela cabeça do público, ao fazer sugestões para as cenas, e do ator, por meio da fé na importância de uma mínima e aparentemente

⁸¹ O Psicodrama de Jacob Levy Moreno, ou o tratamento do indivíduo e do grupo por meio da ação dramática, iniciado em 1920, baseia-se em três princípios básicos: (1) no entendimento de que a espontaneidade e a criatividade são as forças que impelem ao progresso humano, (2) na valorização do amor e do compartilhar como base para a vida em grupo e (3) na crença de que a aplicação dos dois primeiros gera comunidades mais saudáveis. Por intermédio da Sociodinâmica e da Sociatria, Moreno busca o tratamento e a cura dos males, que ele entendia como sendo basicamente sociais. Na Sociodinâmica ou no estudo do funcionamento das relações interpessoais, Moreno irá propor o *role-playing*, que permite ao indivíduo experimentar dramaticamente diferentes papéis; e, na Sociatria, referindo-se à terapêutica das relações sociais, irá propor a psicoterapia de grupo materializada no Psicodrama (em que o protagonista é alguém do grupo ou o próprio indivíduo) e no Sociodrama (em que o protagonista é o próprio grupo reunido em torno de uma tarefa ou objetivo comum). (Ver MORENO, 1983)

⁸² Embora seu arcabouço teórico principal seja aquele oriundo da Teoria da Gestalt e das ideias de seus principais representantes (Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Christian von Ehrenfels), a Gestalt enquanto terapia, encontrará no existencialismo o caminho para sua realização. Frederick Salomon Perls, o criador da Gestalterapia (1951), entendia que, por ser o homem um ser-no-mundo, a *forma* como experimenta as situações que se apresentam em sua existência torna-se capital para a sua saúde mental. De tal modo que, desde a mais simples até a mais complexa das experiências de vida, todas precisam se constituir em todos coerentes e fechados. *Gestalten* abertas, em sua visão, significam situações não resolvidas que, com o tempo geram problemas de diferentes ordens. Assim, no processo da Gestalterapia a, assim chamada, *cura* ocorre no momento em que a pessoa consegue configurar uma *gestalt* da situação, ou seja, finalmente, construir um todo significativo, encontrar uma boa forma. Para chegar a isso, o processo terapêutico lançará mão de diversas estratégias que envolvem a participação ativa da pessoa, entre elas a dramatização e a troca de papéis. (Ver PERLS, 1977)

tola ideia como matéria-prima para a cena que, como tudo o que acontece na vida, pode dar certo ou não. O público testemunha esse ato e esta talvez seja a grande contribuição do espetáculo Teatro-Esporte: fazer o público ser tocado, por meio do riso ou do silêncio, pelos esforços de um ser humano que, tal como ele na vida, tenta, no palco, resolver os desafios que surgem.

Que desafios? Aqueles contidos nos desejos do público e/ou juizes.

O PÚBLICO E SEUS DESEJOS

Em nossa jornada, ao longo desses anos, inúmeros são os depoimentos de pessoas do público que, após o espetáculo, às vezes dias depois, nos procuram para falar sobre questões de ordem pessoal que ele provoca nelas. Lembro-me de uma situação, que chamou muito a minha atenção, ocorrida na primeira temporada, em 1997, quando recebi uma ligação telefônica, no teatro, de um casal que queria agradecer porque há muito eles não conversavam e que, ao sair da apresentação, haviam passado a limpo a relação deles e estavam vivendo uma segunda lua de mel. Esse fato foi curioso porque na apresentação em questão não havia acontecido nenhuma cena que tratasse de relacionamento ou de questões adjacentes. Esse tipo de depoimento é comum, mas esse me marcou, talvez porque tenha sido o primeiro e com tamanha contundência. Assim como há depoimentos pós-apresentação, também há pedidos realizados nos momentos que antecedem o início da partida do dia. Um exemplo pode ser visto na solicitação a seguir, feita por uma pessoa presente na apresentação realizada no SESC de Araraquara, em 2009 e que, ao invés de escrever um título para uma cena, fez um pedido em termos de espetáculo:

~ fazer eu son

Figura 15

Esse tipo de solicitação, também bastante comum, expressa o desejo de que, num lapso de tempo, a pessoa seja conduzida a um outro espaço-tempo, distante de sua realidade e de seus problemas, ou, ao contrário, torne-se capaz de rir deles.

A despeito da incorreção (fassa) que essa solicitação “que faça eu rir” apresenta, o próprio fato de a pessoa ter vencido a dificuldade de expressar um desejo dessa natureza já aponta para um espetáculo cuja condição de abertura parece ser captado e compreendido pelo público antes mesmo de seu início propriamente dito. Poderíamos obviamente levantar a questão do anonimato, que permite que as pessoas se sintam mais livres, ou ainda o conhecimento prévio da estrutura do espetáculo (no caso de o público já conhecê-lo porque se trata de retorno ao espetáculo), ou, ainda, a influência de programas humorísticos de televisão. Nenhuma dessas hipóteses, no entanto, embora elas possam ter, sim, influência, é a causa determinante para a realidade de alguém se expressar de fato. Isso decorre de uma decisão cuja exteriorização acontece ou pode acontecer em um ambiente que a pessoa percebe ou sente como seguro e capaz de absorver e suportar o que ela tem a sugerir ou pedir.

Um outro aspecto peculiar, contido nos desejos do público, percebido principalmente em apresentações fechadas, ou seja, aquelas realizadas em geral em escolas e empresas, revela a presença de obscenidades. Neste caso, não estou considerando a questão da primeira ideia (ver capítulo 4), mas sim a obscenidade como atitude deliberada. No caso das escolas, por se tratar de público adolescente, ela ocorre como forma de desafiar os atores, numa tentativa de colocá-los em situações que o público acredita serem constrangedoras, talvez porque tenham, eles próprios, os alunos, dificuldade em lidar com esse tipo de temática. No caso das empresas, podemos pensar que, distante da pressão do trabalho, no momento do espetáculo, o público busque uma espécie de esvaziamento para conseguir prosseguir em seu cotidiano. De tal sorte que acaba por expressar desejos que denunciam o próprio grupo ou o desejo de rebeldia frente às rotinas, por vezes absurdas, ou visões e fantasias a respeito dos colegas e do próprio ambiente de trabalho.

Aqui poderíamos estabelecer uma proximidade com questões presentes no psicodrama ou mesmo em dinâmicas de grupo para empresas, sem o peso que essas representam na vida do funcionário, seja porque sua aplicação em situação

de treinamento está associada geralmente à promoção, seja quando aplicadas para resolução de conflitos de um determinado setor. Sem dúvida são aproximações possíveis, mas apenas isso. Em qualquer que seja o caso, a tarefa do ator será transformar esse material em algo passível de ser utilizado para a criação da cena, de acordo com o jogo e seguindo os princípios que norteiam o seu trabalho no palco e, se possível, quebrando a expectativa do público ao dar uma interpretação bem diversa para a solicitação.

Muitas vezes, o simples fato de o time aceitar um título dessa natureza já se mostra como suficiente para a plateia. Outras vezes, o desejo de provocar ou expressar um conteúdo obsceno se transforma em desejo de ver o ator improvisar. Entretanto, curiosamente, se um título dessa natureza for sorteado uma segunda vez durante a apresentação, a reação espontânea da plateia costuma ser a de recusá-lo antes mesmo que os times sejam consultados. E esse, como já dito, é um comportamento observado mundialmente.

Às vezes, ocorre também as solicitações serem pesadas demais, trazendo conteúdos de forma explícita, normalmente de natureza sexual ou palavras de baixo calão. Nesse caso, eu, como Mestre de Cerimônias do espetáculo, sem dar a conhecer ao público a solicitação, em geral, dirijo-me a ele perguntando quem escreveu o título. Quando não, mostro o título para Pedro Paulo Bogossian, nosso músico, e submeto-o ao seu julgamento. Em geral, ele apenas olha para a plateia. Nos dois casos, num passe de mágica, o silêncio se instaura e é possível até ver alguns corpos diminuindo de tamanho nas cadeiras. A seguir, pergunto à plateia se quer ver uma cena ser realizada a partir daquele título. Mesmo desconhecendo a solicitação, a resposta vem em coro: Não. Quando uma situação como essa acontece é comum algumas pessoas virem se desculpar, ao final do espetáculo, chamando para si a autoria do título que sequer foi dado a conhecer. É bem engraçado.

É muito raro que a plateia queira ver a cena obscena. Se isto ocorre, não deixo de apresentar o conteúdo do título, porém modificado por sinônimos.

Vale aqui uma consideração acerca da substituição das palavras. Em primeiro lugar, por ser o teatro um espaço coletivo, portanto, um ambiente social, e o espetáculo não ter por objetivo o trabalho com esse tipo de material, que teria na

Figura 16

plateia aquelas pessoas que foram ao teatro especificamente interessadas nessa temática, não há razão para expor a todos a esse conteúdo, indistintamente. Em segundo lugar, na visão de Keith Johnstone, e com ele concordo totalmente, o uso de palavrões e obscenidades no improviso, sejam elas palavras ou gestos, serve apenas de muleta para o ator, que, ao invés de se envolver de fato com a criação da cena, busca o riso fácil da plateia, provocado automaticamente por esse tipo de vocábulos ou gestos. Do ponto de vista do público, por sua vez, Keith Johnstone prefere trabalhar mais com as solicitações dos juízes, justamente por considerar que algumas plateias fazem sugestões muito fechadas e mostram-se dispostas a constranger ou a tentar ser mais engraçadas do que as cenas que possam derivar de seus desejos, o que igualmente pode desviar a partida de seu objetivo principal: a criação a partir do improviso.

A seguir, tecerei algumas considerações, que são fruto de registro pessoal, acerca dos 3.795 títulos sugeridos pelo público, a maioria deles recolhidos nos últimos cinco anos, em nossas apresentações. Aqui cabe reafirmar que títulos são apenas um dos estímulos possíveis a serem utilizados para dar início às cenas. Embora antes do início do espetáculo todos na plateia recebam papel e lápis para que façam sugestões, nem todos escrevem. É comum acontecer, durante o

espetáculo, que alguém que não tenha querido propor alguma coisa no início venha pedir papel e lápis, assim como também é comum que uma mesma pessoa escreva mais do que uma sugestão. Frequente também é o fato de que grupos de pessoas na plateia escrevam todas um mesmo título, na esperança de que tenham mais chance de este ser sorteado e, portanto, realizado no palco.

Todavia, será a natureza própria de cada jogo e a vontade dos times que determinará se a cena será gerada a partir de um título ou de outro tipo de estímulo qualquer (palavra, sentimento, profissão, objeto, lugar, frase, nome, cor, tempero, veículo, parte do corpo, peça de vestuário, Bíblia, lista telefônica, dicionário, etc.), ou ainda a partir do nada, quer dizer, sem qualquer estímulo externo.

Quando estreamos em São Paulo, em 1997, minha preocupação era manter uma lembrança do que havíamos realizado em cada apresentação; assim, apenas os títulos sorteados, bem como as demais solicitações (das equipes, público e/ou juiz), foram alvo de registro. Após as apresentações, sempre líamos todos os títulos sugeridos no dia. Lamentávamos às vezes alguns não terem sido sorteados ou, ao contrário, agradecíamos termos tido a sorte de não precisarmos nos confrontar com determinados desejos. O que me chamava a atenção eu anotava e descartava o resto a seguir. Só mais recentemente comecei a registrar sua totalidade, pois, com o passar dos anos, notei que muitas sugestões ocorriam repetidamente, com diferentes plateias e lugares, e isso apontava para algo que mereceria um olhar mais cuidadoso.

Um dado interessante, tratando-se, principalmente, de público escolar, permite observar questões pontuais, muitas delas diretamente ligadas à qualidade do ensino praticado. Um exemplo disso, que sobremaneira chamou minha atenção, ocorreu no SESC Taubaté, em 1999, quando, ao ler a totalidade dos títulos sugeridos naquela apresentação, que havia recebido 550 alunos, da 6ª, 7ª e 8ª séries do Ensino Fundamental de uma determinada escola pública, percebi que os alunos haviam escrito pedidos e não propriamente títulos para as cenas. Em si esse dado não seria relevante, mas a ele juntava-se outro, mais sério, em se tratando de alunos de uma mesma escola, já que a maioria esmagadora desses pedidos continha os mesmos erros de ortografia e concordância. Palavras cuja grafia deveria ser feita com “ss” apareciam grafadas com “ç”; assim como palavras escritas com “c” eram grafadas com “s”, ou seu inverso. Trocas do “i” pelo “e” ou do “u” pelo “o” também eram frequentes. Todavia, nas solicitações que continham

palavras estrangeiras, estas haviam sido escritas corretamente. A ocorrência elevada dos erros me fez pensar em um problema mais ligado à escola e seus professores do que propriamente a uma dificuldade de aprendizagem dos alunos.

Por exemplo:

- Que todos do mundo fossem felizes e acabacem com as violência.
- Eu quero que uma peçoa⁸³ cantace a música pinto.
- Que uma pessoa veme comprimentar.
- Que alguém emitase os Backstreet.

Curioso também, a partir de 1998, foi o aparecimento, nos papéis distribuídos para a criação de títulos, de um item complementar denominado "pedido". Neles, as pessoas, via de regra, pediam para aquela ser uma noite de muitas risadas, que as fizessem se esquecer de seus problemas. A partir de então, foi possível observar cada vez mais que a ocorrência desse tipo de solicitação costumava acontecer em momentos políticos difíceis, de mudança ou de crise econômica. É possível estabelecer essa relação não só por sua pontualidade, mas porque esse tipo de pedido, em geral, vem associado a títulos que expressam preocupação com a economia, a política e com o futuro da nação. Dificilmente ocorre sozinho, como o apresentado na p. 156.

- Inventa Brasil!
- Prá frente Brasil.
- A Espanha no Brasil.
- Brasil e Brasília.
- Eles só pensam naquilo: \$. E os pobres, vivem do que? Vento?
- Não chame a polícia, chame o hospício.
- O desemprego e suas consequências.
- O povo da hipocrisia lutando pela democracia.
- "O índice de desemprego diminuiu 70%." Notícia que todos esperam há muito tempo.

Esses títulos, por exemplo, referem-se a diferentes anos, mas associam-se diretamente a momentos específicos da vida brasileira, como:

- As grandes privatizações,
- Ataque especulativo na Bolsa de Valores,
- Escândalos de corrupção na política,
- Eleição.

⁸³ Nenhum pedido que contivesse a palavra "pessoa" veio grafado corretamente.

Essa possibilidade que o espetáculo, por sua própria natureza, contém, de dar voz ao público, faz com que as pessoas expressem também sua perplexidade e indignação diante da realidade que as cerca, tanto como desabafo como para chamar a todos a uma reflexão maior. Por essa característica, Keith Johnstone entendia como sendo muito difícil, para não dizer quase impossível, realizar o espetáculo na Inglaterra dos anos 60, e a forma de driblar a censura de então consistiu em apresentá-lo como aula aberta.

Observando os desejos do público brasileiro, em especial o de São Paulo, o território no qual nos movemos prioritariamente, é possível classificá-los em algumas categorias, por ordem de frequência de ocorrência. Abaixo, seguem alguns exemplos de títulos colhidos entre 1997 e 2009.

1. Violência

- Os três moços malvados.
- Tudo sobre o crime.
- Pânico em meio a um tiroteio.
- Cadeia não é galinheiro.
- Basta, eu quero paz!
- Para a violência digo não.
- Sequestro.

Figura 17

Figura 18 **Figura 19**

Até 2001, solicitações ligadas à violência sequer figuravam entre as mais frequentes. Havia algumas, mas tão deslocadas do todo que a própria ocorrência chamava a atenção. De lá cá para cá, no entanto, sua presença foi se tornando

cada vez mais frequente, a ponto de hoje, no cômputo geral, ocupar o primeiro lugar. A preocupação com questões que povoam o universo da violência não se mostra nas apresentações, apenas nos títulos, mas também em outras solicitações dirigidas à plateia. Se solicitarmos a denominação de um objeto para a cena, já não mais estranhemos se a plateia sugerir um fuzil, uma bazuca ou um AR-15. A presença da temática e seus derivados torna-se ainda mais marcante em bairros da periferia da cidade, corroborando uma das características do espetáculo, que é permitir a manifestação da cultura local e de questões ligadas à realidade imediata do público.

Em 1997, ano em que estreamos, duas situações ocorridas em apresentações diferentes foram alvo de discussão interna do grupo, dada a quebra de expectativa que apresentaram para nós. A primeira ocorreu no Teatro Alceu de Amoroso Lima⁸⁴, em que esteve presente um grupo de alunos do ensino médio de um colégio particular destinado à classe A e cujos títulos revelaram uma tendência expressiva pela escolha de temas ligados à violência, para surpresa inclusive do diretor e professores presentes. Ao final da apresentação, o diretor veio conversar comigo, primeiro para se desculpar e, em segundo lugar, para manifestar sua perplexidade diante do tipo de conteúdo que os alunos haviam sugerido, mas, principalmente, por estar chocado com a concordância deles com os títulos, assim que sorteados. Seguem alguns exemplos:

- Como matar um diretor.
- O assassinato da professora.
- O estupro no esgoto.

O segundo exemplo ocorreu durante a temporada no TBC. Receberíamos um grupo de internos da antiga FEBEM e é impossível negar que, a princípio, tenhamos ficado preocupados com o público e com o teor dos conteúdos que pudessem surgir naquela apresentação. Durante aquele ano, havíamos tido três experiências com colégios particulares de primeira linha e, em todos, observamos a presença do tema *violência*, não de forma tão marcante como no caso acima, e também de mau comportamento no teatro. Todavia, o que de início havia provocado apreensão de nossa parte revelou-se como uma grata surpresa.

⁸⁴ Teatro onde estreamos e hoje funciona a Secretaria da Segurança Pública.

Diferente do primeiro grupo, os desejos dos internos revelavam certa tristeza, porém esperança em dias melhores:

- Há uma luz no fim do túnel.
- Não somos bichos, mas vivemos no inferno.
- Amanhã será melhor.

2. Sexo

- O drama da impotência sexual do vagabundo da Praça Buenos Aires.
- O namoro entre lésbicas.
- Sexo como esporte.
- Tendências sexuais num dia de chuva.
- Viagra com prazo de validade vencido ou o estraga prazer.
- Sonhei e acordei cheia de prazer. Liga prá mim, vai!!!
- A primeira noite de um garoto de programa.

Campeão absoluto de solicitações do público até 2003 (53% dos títulos), independentemente da faixa etária, da classe social e do tipo de apresentação (se em carreira normal no teatro ou em apresentação fechada em escola e empresa), o sexo parece ser, a despeito da maior liberdade com que vem sendo vivenciado e discutido nas últimas décadas, ainda um assunto gerador ou revelador de preconceitos e sempre envolto em muita curiosidade para o nosso público. Todavia, também é possível observar a presença maior ou menor de títulos referentes a determinados assuntos ligados ao sexo. Nos últimos cinco anos, por exemplo, não tivemos um só título que tratasse da questão da AIDS; em compensação, houve muitos títulos sobre gravidez na adolescência e alguns sobre preservativos. Homssexualidade, prostituição e impotência mantiveram o mesmo índice de frequência nesses treze anos. Sexo associado a assuntos do momento, como o caso do Viagra, ou a celebridades em destaque também são temas frequentes.

3. Esporte

- O campeonato que mais parece um teatro.
- Olimpíadas de Atenas.
- Uma noite longe da rua Javari.
- Encontro de bochas.
- A copa é nossa.

Títulos que apresentam por conteúdo o esporte e suas diferentes modalidades são comuns no espetáculo, muito provavelmente porque seu próprio nome seja gerador de apelo nesse sentido. Durante toda nossa jornada até aqui, o esporte sempre ocupou o terceiro lugar. Todavia, esse tema aparece com maior frequência em finais de campeonato, copa do mundo ou olimpíadas. São títulos que, em geral, expressam um espírito de competição bastante positivo.

4. Sentimentos

- O amor do homem traído.
- O sofrimento de uma mulher.
- Traição.
- Ter 17 anos e nenhum namorado.
- Mate-me suavemente sem chorar.

Polarizados entre amor, ódio e, mais recentemente, entremeados pela vingança, é que muitos dos títulos ligados a sentimentos comparecem ao espetáculo. Previsível e bem marcada também é a diferença entre os tipos de solicitações, diretamente associada à faixa etária da plateia. Para os mais novos, interessam títulos ligados à idealização, ao medo do fracasso e ao desejo e, para os mais velhos, importa a discussão de questões mais reais.

5. Drogas

- Paz contra as drogas.
- As drogas matam e bala perdida também.
- Como atrair os jovens para a vida sem drogas.
- Eu queria um teatro sobre drogas.
- Falar sobre drogas.
- Esportes drogados.

Assim como o tema *violência*, o tema *drogas*, até 2003, aparecia com um pequeno índice de frequência. Apenas 7% dos títulos continham alguma referência a ele, percentual esse ainda bem maior do que aquele encontrado em relação à violência (0,8%), no mesmo período. Longe de serem títulos que fazem apologia ao uso de drogas, esses títulos em questão revelam-se até bem conservadores, expressando um desejo de resolução para algo que é considerado como um sério problema. Sua presença mostra-se mais significativa em bairros da periferia.

6. Família

- Os velhos esticaram as canelas.
- Meu irmão é filho único.
- Descobri que meu pai é gay.
- Família do Arouche.
- Colinho de mãe.

Títulos que envolvem a família, em geral, aparecem já apontando certa tendência ao cômico. Comum também é a associação do tema à morte. De tal forma que é muito comum que cenas ligadas à família tenham por local de realização, por sugestão da plateia, o velório ou o cemitério. O imaginário do público, nesse sentido, comparece para discutir as mazelas das relações familiares.

Figura 20

Outro aspecto comum é a presença de títulos que envolvem a estrutura da família hoje, como as diversas uniões e os filhos nelas gerados, bem como de títulos que discutem a revelação de tendências sexuais seja dos filhos, seja de algum dos pais.

7. Associados a literatura, teatro, cinema e televisão

- Odete Roitman, um travesti da pesada.
- Os 3 Mosqueteiros.
- Romeu e Julieta.
- Sonhar acordado na Lagoa Azul.
- Um bonde chamado desejo.
- Rápido!!! Meu *grill* George Foreman.
- O encontro de Mary Stuart e Elizabeth no além.
- Morte real de Brás Cubas.
- A morte de Ionesco, o Absurdo.

Esse tipo de solicitação, em geral, mostra-se ligado ao desejo de ver reproduzido no palco algum momento de uma obra e, principalmente, a imitação de seus personagens. Se porventura o ator, no momento de criação da cena, for capaz de agregar alguma fala ou esboçar algum traço próximo ao personagem envolvido na solicitação, a reação de felicidade da plateia é imediata.

Títulos que têm por referência obras existentes aparecem muitas vezes como desafio da plateia aos conhecimentos do ator.

8. Política e história

- O terror de Adolf.
- E agora, Marta!?
- D. Pedro I e a inflação.
- A queda do Rei Fernando.
- A ditadura.
- A Guerra de Troia.

A presença deste tipo de tema não ocorre em qualquer plateia indistintamente. Em geral, sua existência parece estar bastante relacionada ao grau de instrução do público.

Mais frequente em momentos pontuais, como eleição, por exemplo, esse tipo de conteúdo não chega, mesmo assim, a alcançar índices significativos na preferência do público (4%).

9. Noticiário

- No café da manhã, a família real após a morte de Diana.
- Recepção do Papa.
- Até quando seremos manipulados por agentes do crime organizado?

- PCC o retorno.
- Luta de boxe com o chupa-cabra.

A relação entre o noticiário e as solicitações do público é direta. É possível identificar ainda uma diferença entre o tipo de notícia escolhido como sugestão e a classe social ou o nível cultural da plateia. Seja como for, a presença do noticiário, embora não de maneira expressiva (3%), revela um desejo de maior discussão dos assuntos da atualidade.

10. Religião

- O chamado do guru.
- O ataque dos espíritos.
- O milagre.
- Para acabar com esse tormento só surgindo um novo Deus.
- 100% Jesus.

Curiosa é a relação do público com este tema. Por um lado, alguns títulos possuem traços bastante claros e reveladores de fé, seja como afirmação religiosa, seja como desejo de ser tocado pelo divino. Por outro lado, é também comum a existência de títulos que ridicularizam religiões e/ou a religiosidade.

Um dado curioso denota uma diminuição, nos últimos anos, de títulos associados a pais de santo, umbanda e candomblé. Igreja, no entanto, continua sendo um local recorrente para a realização de cenas. Marque-se aqui que não houve nenhuma solicitação envolvendo templo evangélico, embora pregadores ou pastores eventualmente possam surgir quando a solicitação dirigida à plateia refere-se à escolha de uma profissão.

11. Cidade e Meio ambiente

- Racismo e desenvolvimento ou desunião em São Paulo.
- São Paulo a metrópole que enlouquece meu coração.
- Um mundo onde seres humanos, animais, vegetais e flores etc. vivem e se entendem.
- Planeta de todas as coisas nojentas do mundo.
- A importância da joaninha para o ecossistema do Parque do Carmo.

Nos anos de 2003 e 2004, em razão da realização do projeto itinerante Teatro-Esporte: um olhar sobre a cidade e sua gente, contemplado pelo Programa de Fomento ao Teatro, houve naturalmente um aumento de solicitações ligadas à

cidade. Oscilando entre elogios e críticas, amor e ódio, o público se manifestou em relação ao tema. A questão da violência associada à cidade mostrou-se também bastante significativa.

Nos últimos três anos, além de notarmos uma presença mais ou menos constante de pedidos que se relacionam diretamente a São Paulo, a preocupação com o meio ambiente passou a ocupar um espaço importante nas solicitações.

12. Ditados populares, frases de efeito e/ou de aspecto moralista e/ou preconceituoso

- Mineiro só é solidário no câncer.
- Poeira em alto mar.
- Pirando na batatinha.
- Quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha?
- Várias variáveis, variações de um mesmo tema.
- Água mole em pedra dura tanto bate até que fura.
- A preguiça do baiano.
- A hora da onça beber água.
- A vida só é dura para quem é mole.

Esse tipo de título apareceu repetidamente ao longo dos anos, exatamente da mesma maneira, e se, por um lado, parece responder mais à tarefa de escrever um título, dada à plateia antes do início do espetáculo, do que a expressão de um desejo, por outro, não deixa de expressar ideias fortemente arraigadas no imaginário popular.

13. Títulos diretamente ligados a acontecimentos da apresentação ou a pessoas da plateia

- O Joel no banheiro.
- O meu casamento após dez anos de namoro.
- Zeca e Tunico na pescaria assombrada.
- Os peitos da Dany.
- O casamento de minha mãe que tem 68 anos.
- Ser vovó é muito bom.

Presentes também são as solicitações que buscam brincar com alguém da plateia. Em geral, apresentam caráter de chacota e mostram-se mais frequentes, mas não de forma exclusiva, em apresentações realizadas para grupos.

14. Títulos ligados ao espetáculo

- O amarelo vai ganhar de goleada.
- Por que é difícil improvisar as coisas?
- Uma ótima tarde de sábado no SESC Consolação.
- Improvisar faz parte da vida e a vida faz parte do improviso.
- Teatro e Esporte: Profissão, cultura ou arte (dom)?

Por último, como solicitações recorrentes encontram-se também aquelas cujo tema é o próprio improviso, os times, o espetáculo ou algum ator em especial. Costumam aparecer com maior frequência em plateias que já conhecem o espetáculo.

Embora as categorias apresentadas fossem assim classificadas por conta de sua frequência, a pluralidade de temas e sugestões encontrada no cesto dos desejos as ultrapassa em muito.

A maior parte dos títulos constitui um verdadeiro mosaico, resultado do trabalho da plateia com suas ideias nos momentos que antecedem o início de cada partida. Assim, da experiência criativa do público com seus desejos, ao lado dos títulos das categorias apresentadas, surgem solicitações tão diversas como:

1. O acidente com o pudim real.
2. A verdadeira ciência não é a do homem, mas sim a do coração
3. Conflitos e decepções através do 145 (disque amizade).
4. O sustentável peso do ser de coração de pedra.

Se, por um lado, é instigante para a plateia saber que participa de forma tão ativa da criação de um espetáculo (seja com títulos ou com outros estímulos para os diferentes jogos durante a partida), maior é a satisfação advinda do testemunho do passo a passo feito pelos atores na construção das cenas, a partir de cada uma das propostas. São desejos por vezes ingênuos, por vezes cáusticos; propostas que muitas vezes, inicialmente, apontam para cenas tolas e que se transformam em bom teatro, criadas pelos atores com maestria e genialidade. Outras vezes, boas propostas do público resultam em cenas pobres, concluídas pelos times sob a visão de um cartão amarelo alertando para o eminente fracasso, ou mesmo sua constatação, conferida pelo cartão vermelho. O que vemos ao longo de uma apresentação é uma sucessão de cenas acompanhadas de murmúrios, risos,

expressões de alerta, aplausos e, às vezes, vaias. Há cenas que, se levadas a um trabalho continuado, poderiam se desdobrar em peças inteiras; e outras que devem permanecer apenas como tal. Muitas são as cenas ou fragmentos que ficaram na memória.

Figura 21

Seguem três exemplos ocorridos nos primeiros anos da aventura do Teatro-Esporte de São Paulo e que exemplificam diferentes aspectos da relação dos atores com o público e dos atores com as propostas das cenas.

Jogo: Cena Livre

Título: O Banho de *champagne* sabe Deus pra quê.

Título sorteado, em 1998, durante apresentação no SESC de São Carlos e realizado pela atriz Marta Guerreiro. Envolvida com a tarefa de preparar um banho, sua cena acabou por estabelecer espontaneamente um forte diálogo com a plateia, que em coro completava o título toda vez que a atriz mencionava o banho de *champagne*. O mais curioso desse coro foi observar a mudança de intenção na fala proposta pelo público e o desejo que nitidamente ele demonstrava de que a atriz repetisse cada vez mais o início do título, para que pudesse completá-lo, o que acabou resultando em uma aceleração da ação da atriz. Aqui o que vemos é uma cena construída por ator e público. Percebendo a disposição espontânea da plateia em participar da cena, a atriz passou a considerá-la como seu parceiro de cena e é com ela que estabeleceu o jogo; tanto que nenhum outro ator entrou em cena para criá-la junto com a atriz. Assim, a partir da proposta da plateia, a atriz imprimiu à figura que desenvolvia na cena certo desespero ante o desconhecimento da função de um banho de *champagne*. Do desespero veio a razão que a levava a repetir parte do título, permitindo a participação do público. Por sua vez, as mudanças de intenção na fala do público contribuíram para o enriquecimento da figura que ela desenvolvia no palco, tornando cada vez mais absurdo o preparo de um banho de *champagne*. A importância da cena levanta a questão da relação entre ator e público. Quando se pensa na participação ativa do público, tem-se em geral a ideia de que o ponto de partida encontra-se no palco. Esse é um exemplo do oposto. Da plateia veio o título e o público construiu a cena junto com a atriz. Por que não?

Jogo: Três Perspectivas

Título: A cabrita montês.

Título sorteado em 1998, durante apresentação realizada no Projeto Mundão, que inaugurou a unidade Santo Amaro do SESC. Em cena, Sylvana Funchal e Eduardo Moraes. Ao final da contagem de 5 a 1 para dar início à cena, Sylvana já se encontra de quatro, indicando claramente ser a cabrita. Eduardo assume o papel de pastor. A cena desenvolve-se em torno da paixão da cabrita pelo pastor. O jogo das “Três perspectivas” (aquele no qual os atores criam uma cena neutra de no

máximo dois minutos e depois a repetem com estilos ou gêneros sugeridos pelo público), realizado com este título, levou os dois atores a refazerem a cena como terror, ópera e tragédia. Destaco essa cena por duas razões. Primeiro, por serem estilos e gêneros solicitados com extrema frequência pelo público, mas, principalmente, porque neste caso específico a atriz tinha à sua disposição apenas uma possibilidade verbal: “Ééééé”. Esse único “Ééééé”, trabalhado nos diferentes estilos, deu não só o tom de cada uma das versões, como contribuiu significativamente para o estabelecimento, o desenvolvimento e a intensificação da relação entre as figuras em cena. Sylvana, ao criar a morte da cabrita na tragédia, ação ausente na cena neutra, porém necessária para a realização do gênero, emitiu seu último “Ééééé” com tal força expressiva que a atitude do ator, por processo de aceitação, não poderia ser outra senão a de conduzir o pastor ao desespero e arrependimento intensos por ter matado quem tanto o amava. Não preciso dizer que a cena foi ovacionada.

Figura 22

Jogo: Luta por status baixo.

Título: Empurrões e cotoveladas dos atletas de Cristo.

Título sorteado em 1997, durante temporada no Teatro da Cultura Inglesa, da unidade de Pinheiros. Em cena, Hissa de Urkiola, Vinicius de Hollanda e Tadeu de Araújo. Incumbidos da tarefa de realizar o jogo de luta por status baixo, com este título, os três se transformaram em fervorosos praticantes religiosos que, por meio de rezas e flagelos, procuravam ser cada um deles mais humilde e gentil do que o outro, para vencer o jogo. Era praticamente impossível identificar as palavras das rezas, mas sua cadência e musicalidade não deixavam dúvidas sobre o que eles faziam. O diálogo estabeleceu-se por meio das rezas que, por vezes, se transformavam em um coro choroso. Foi, porém, o trabalho com o corpo o que marcou a cena na lembrança. Os atores, que começaram a cena lado a lado, mimetizando uma maratona que procuravam perder, cumprindo, entretanto, os empurrões e as cotoveladas que o título pedia, terminaram a cena no chão, de braços abertos, como a imagem do rito de ordenação sacerdotal da Igreja Católica. Na plateia, o som do riso dos primeiros momentos da cena foi diminuindo à medida que esta avançava e, ao final, todos estavam no mais absoluto silêncio.

Figura 23

Cenas de improviso se criam e se desmancham no momento seguinte. Algumas, porém, permanecem muito vivas na memória, talvez porque de alguma forma contenham verdades (tomada aqui a palavra em seu sentido grego “*aletheia*”, como não esquecido) que as fazem vencer, para quem viveu a experiência, o caráter efêmero do próprio teatro. Os exemplos acima mostram ainda diferentes reações do público, que, acompanhando (ou participando diretamente, como no primeiro caso) de maneira tão presente a criação das cenas, pode passar do riso ao silêncio.

CAPÍTULO 8

O Teatro-Esporte como experiência pedagógica

Pensar os princípios de Keith Johnstone e sua aplicação na formação **de** público e **do** público de teatro requer um exame da paisagem onde pode se dar tal utilização e das características do trabalho capazes de promover o desenvolvimento de práticas por um viés pedagógico.

A formação **de** e **do** público no Brasil vem se tornando foco de atenção crescente tanto de núcleos artísticos das mais diversas áreas, como também do poder público, através de programas e projetos, seja do Ministério da Cultura, seja das Secretarias de Cultura e da Educação de estados e municípios.

Já não basta a um artista criar, expor ou apresentar sua obra. Já não basta a um governo possuir mecanismos que permitam a sua produção. É preciso mais. Torna-se crucial pensar e garantir o acesso à arte e, mais do que isso, o desenvolvimento de ações que favoreçam uma compreensão expandida da experiência do público, o que, em última instância, contribui para um aumento do conhecimento deste em relação a uma determinada linguagem artística e do desenvolvimento de critérios para a apreciação da obra e de percepção da relação que ele, público, possa eventualmente ter estabelecido com ela ou com a linguagem artística em questão.

Não se aprecia o que não se conhece.

Ora, o que se conhece, como se conhece e quantos conhecem?

Recentemente, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)⁸⁵ publicou uma nova edição revisada e ampliada de Estatísticas do Século XX, obra lançada originalmente em 2003 a partir das informações contidas em anuários com dados de 1908 a 2000. Um exame rápido do material relacionado à cultura e à arte permite observar, por exemplo, que até 1995 havia uma preocupação em detalhar a relação entre população, natureza da oferta de atividades, quantidade de equipamentos culturais, com suas características e a afluência efetiva de público. A partir daquele ano, os critérios de pesquisa e a forma de apresentação dos dados foram alterados de números absolutos para índices, cujas bases não são dadas a

⁸⁵ Criado em 1938, durante a ditadura de Getúlio Vargas.

conhecer, exigindo para tal a realização de pesquisas complementares, não sendo mais possível a um leigo em estatística a leitura clara e rápida dos resultados.

A obra Estatísticas do Século XX apresenta-se, todavia, como uma importante fonte de pesquisa⁸⁶ para todas as áreas. No caso do teatro, até 1989, além da quantidade de espetáculos produzidos por ano, com divisão em termos dos gêneros dos espetáculos, encontramos a quantidade de profissionais envolvidos diretamente nas produções, bem como dos funcionários dos teatros, com suas respectivas funções. Outro dado importante refere-se ao registro anual de propriedade intelectual e ao número de textos nacionais e estrangeiros encenados no país, segundo informações da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) e da Biblioteca Nacional. Encontram-se também na publicação a quantidade de sessões semanais, a capacidade e a lotação dos teatros, bem como a totalidade de ingressos vendidos, diferenciando os inteiros das meias-entradas.

Duas questões importantes também se fazem notar: a primeira diz respeito à presença do item “censura”, tanto na Era Vargas como durante o período da Ditadura Militar, e a segunda é que há um detalhamento maior das informações nesses períodos, constituindo-se hoje em rica fonte de pesquisa.

A publicação aponta que, em 1934, por exemplo, a população estimada do estado de São Paulo era de 6 milhões⁸⁷, havia 398 estabelecimentos de diversão, entre eles 19 teatros (5 na capital), 147 cines-teatros e 135 cinemas, então chamados *cinematógrafos*. Quanto às apresentações, foram realizadas 127 de óperas e operetas (média de 400 espectadores por sessão), 298 de dramas (média de 240 espectadores por sessão), 1.548 de comédias e sainetes⁸⁸ (média de 335 espectadores por sessão) e 149 de revistas (média de 499 espectadores por sessão), totalizando 714.992 espectadores nessas modalidades, o que equivale a cerca de 53%⁸⁹ da lotação dos espaços. Com base nesses números é possível dizer que 12% da população do estado assistiram a algum tipo de espetáculo

⁸⁶ O detalhamento dos dados colhidos abrange, além das questões puramente ligadas à atividade profissional, também informações de ordem pessoal. Em 1935, por exemplo, o Brasil possuía 1835 artistas registrados, dos quais 1165 eram homens. 1191 eram brasileiros. 387 eram solteiros e 1039 mal sabiam ler e escrever. Do ponto de vista profissional, 649 dedicavam-se ao teatro, 642 à música, 313 ao rádio, 106 ao cabaré e 125 ao circo. Chama a atenção o fato de 1643 viverem apenas da profissão.

⁸⁷ Dado baseado nos recenseamentos de 1920 e 1940.

⁸⁸ Comédia satírica de um ato.

⁸⁹ Percentual semelhante é encontrado desde 1922.

teatral naquele ano, lembrando, porém, que o percentual em termos da capital é muito maior, uma vez que tanto a concentração de espaços quanto de sessões encontrava-se na cidade de São Paulo. Todos os espaços funcionavam de 6 a 7 dias por semana. Notável é a informação de que, dos 260 municípios existentes no estado nessa época, 224 (86%) possuíam algum estabelecimento de diversão (teatro, cinema, museu, biblioteca, rádio, zoológico). Importante ressaltar ainda que, nesse período, quase 2/3 da população do estado eram constituídos de analfabetos.

Vinte e seis anos depois, em 1960, existiam 13 teatros na cidade de São Paulo (34 no estado), a população do município era de 3.781.446 pessoas, havia 7.191 lugares disponíveis, foram realizadas 3.878 sessões e a lotação dos teatros foi de 1.125.321 espectadores, representando uma média de 52% dos lugares oferecidos (o percentual encontrado no estado é similar), apontando para uma constância mais ou menos regular daquilo que se convencionou chamar de *público de teatro*. Todavia, à medida que o tempo vai passando, verificam-se alterações bastante inquietantes. A partir dos anos 70, os dados do IBGE permitem verificar um decréscimo cada vez mais acentuado de público, que se torna ainda maior quando se compara a lotação dos teatros com o crescimento populacional no mesmo período e a melhoria do nível de instrução.

Nos anos 80, há um aumento significativo na quantidade de espaços destinados a apresentações teatrais, porém de capacidade menor, e uma diminuição igualmente significativa de afluência de público às apresentações, refletindo-se diretamente na alteração da quantidade de dias de funcionamento desses espaços. Em 1984, dos 79 teatros existentes no estado, apenas 9 funcionavam diariamente. Outro dado importante aponta para a diferença existente entre a lotação dos teatros e a quantidade de ingressos vendidos. Ainda em 1984, por exemplo, chama a atenção o fato de que, dos 1.516.692 espectadores de teatro, apenas 692.018 tenham comprado ingressos. A quantidade significativa de ingressos gratuitos distribuídos à população aponta para a existência de uma crise em relação à escolha espontânea do teatro como atividade de lazer.

Chocante é a constatação de que, em 1989, com uma população próxima a 30 milhões de habitantes, o estado de São Paulo teria, apesar de ser maior a oferta de lugares e de espetáculos, quase o mesmo número de frequentadores de teatro em relação àquele encontrado nas estatísticas de 1934 (ver p.177). Em 1989, com

uma oferta de 35.682 lugares, verificou-se, no ano, uma lotação total de 794.828 espectadores.

Em pesquisa encomendada pelo Ministério da Cultura por meio de convênio com o IBGE e alimentada com dados do INEP e do próprio Ministério, nos anos de 2005 e 2006, e publicada, em 2009, como o primeiro Anuário de Estatísticas Culturais, verificou-se que o estado de São Paulo possuía 306 teatros (50,98% localizados na capital) e que a lotação destes foi de 21% de sua capacidade⁹⁰ total. Interessante também é a informação de que, dos atuais 645 municípios do estado de São Paulo, 36,12% deles possuem teatro⁹¹, representando 71.000 habitantes por teatro. 34,73% dos municípios realizaram mostras ou festivais de teatro e 41,71% possuem grupos de teatro.

Em outra pesquisa, realizada pela FECOMÉRCIO do Rio de Janeiro, em 2007 e 2008, por meio de entrevistas em 1000 domicílios de 70 municípios brasileiros, apenas 6% dos entrevistados haviam ido ao teatro alguma vez na vida e 2,6% mais de uma vez; destes, 45% achavam que a quantidade de vezes havia sido suficiente. Dentre as razões para a não escolha do teatro como atividade cultural ou de lazer, a pesquisa detectou:

- ⇒ Não tem hábito – 37% (maior renda).
- ⇒ Não gosta – 26% (menor renda).
- ⇒ Não tem opção na cidade – 14% (igual).
- ⇒ Não pode pagar – 9%.
- ⇒ Acha caro – 7%.
- ⇒ Prefere fazer outras coisas – 4%.
- ⇒ Não tem o que agrada – 1%.
- ⇒ Não sabe responder – 1%.

⁹⁰ Não há referência publicada na pesquisa sobre a capacidade total dos teatros.

⁹¹ Com respeito à existência de estabelecimentos específicos destinados às outras áreas artísticas e/ou culturais, a pesquisa apresenta números e índices que, se comparados com os encontrados nas décadas de 30 e 60, não demonstram o crescimento que seria esperado. Ao contrário, se, em 1934, 86% dos municípios possuíam algum equipamento de diversão, hoje o percentual dificilmente ultrapassa os 40%. A pesquisa detectou a existência de 722 cinemas espalhados em 22,33% dos municípios (em 1963 eram 1026), 410 museus cadastrados pelo IPHAN em 31,47% dos municípios do estado (este é o único item que aponta um crescimento real e significativo), 728 bibliotecas, que atendem 94,88% dos municípios, sendo 13,08% (95) delas na capital. (Em 1935, eram 20 bibliotecas abertas ao público, 18 de serviços públicos, 217 instaladas em corporações privadas e 277 em educandários. Em 1963, eram 568 no estado, sendo 125 na capital.) Os dados revelam ainda que 36,90% dos municípios possuem livrarias e 62,33% jornal impresso. Em São Paulo, 97,36% dos municípios são atendidos pela TV aberta (curiosamente, no Acre, são 100%).

Quanto à tendência do que os entrevistados mais gostam ou gostariam de fazer, o teatro figura em último lugar, com 13%.

Os dados encontrados na pesquisa realizada pela FECOMÉRCIO são até mais animadores do que os encontrados na pesquisa do Ministério da Cultura para indagações relativas a atividades de lazer e diversão, já que nesta o teatro sequer aparece listado de forma independente, como possibilidade, em algumas tabelas.

Todavia, os números e os percentuais apontam, sem sombra de dúvida, para a realidade de que a maioria esmagadora da população nunca foi ao teatro; portanto, respostas como “não gosto” ou “não tenho o hábito” revelam antes desconhecimento do que propriamente expressão de juízo ou prática. A alegação de falta de oferta, como outra justificativa para a não escolha do teatro como possibilidade de lazer, se, por um lado, é totalmente verdadeira para muitas localidades brasileiras, em termos do Estado de São Paulo, mostra-se frágil, uma vez que os dados das pesquisas apontam para o fato de que quase metade dos municípios possui alguma atividade teatral. Se deslocarmos o foco de nosso olhar para a cidade de São Paulo, essa afirmação torna-se então descabida, tanto pela quantidade de espaços, grupos e companhias, como de ofertas, muitas delas, inclusive, gratuitas⁹².

⁹² De 2004 a 2009, participei de um projeto do MEC, em parceria com algumas universidades, que teve por objetivo a criação de Centros de Capacitação de Professores de Educação Infantil e Ensino Fundamental, em todas as áreas do conhecimento presentes nesses níveis educacionais. Esses Centros, dezoito no total, deveriam se desdobrar posteriormente em uma rede nacional de capacitação, com a instalação de outros Centros a partir das matrizes. O agrupamento das áreas para a formação dos Centros foi feita pelo próprio MEC, que curiosamente juntou Artes e Educação Física em um mesmo Centro. Os projetos de três universidades nestas áreas foram escolhidos para dar andamento à proposta: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a PUC de São Paulo. Embora o interesse maior do MEC recaísse na modalidade de Educação à Distância, por meio de videoconferências, o nosso projeto optou por atividades presenciais nesse primeiro momento, tanto para testar a pertinência dos livros que havíamos produzido, como para diagnosticar de perto a população alvo: professores da rede pública. Assim, foram realizados dois blocos de cursos de extensão em Artes e em Educação Física, o primeiro em 2007 e o segundo em 2009, em 52 municípios do estado de São Paulo, boa parte deles de cidades próximas à capital, dois em Minas Gerais e dois no Espírito Santo, todos, porém, com IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) baixo. Embora o nosso fosse um curso teórico sobre conceitos do território das artes, seu foco, ainda, centrava-se na questão do ensinar-aprender arte, o que implica necessariamente conhecer arte. Bem, em 2009, estive em contato com 300 professores, nos 9 cursos que ministrei. Apenas 20% deles haviam ido ao teatro alguma vez na vida, embora todos desenvolvessem atividades teatrais em sala de aula. Os argumentos utilizados para a não ida ao teatro foram exatamente os mesmos encontrados na pesquisa da FECOMÉRCIO. Todavia, esses mesmos professores disseram vir com certa regularidade a São Paulo para compras e, em situação de trabalho, todos haviam levado os alunos pelo menos uma vez ao Parque da Mônica e ao Play Center. Em relação às práticas culturais nos finais de semana, a grande maioria disse assistir TV e ouvir música, seguidos de ida ao Shopping, encontros com a família ou com amigos e idas a barzinhos da cidade. Essa relação reflete quase exatamente os dados encontrados na pesquisa encomendada pelo Ministério da Cultura: ouvir música (49%), ir ao Shopping (20%),

Ainda com respeito à publicação Estatísticas do Século XX, dentre os itens curiosos observa-se, a partir dos anos 70, a presença de um item denominado “despesas com cultura”⁹³ de forma generalizada e, a partir da década de 80, a inclusão na pesquisa de itens como turismo, correios, telégrafos e telecomunicações. Esses novos itens passam a ocupar lugar de destaque no levantamento estatístico, tornando quase invisíveis os dados relativos às questões artísticas e culturais propriamente ditas. Assim, não é de estranhar que, nesta pesquisa encomendada pelo Ministério da Cultura e realizada pelo IBGE em 2005, surpreendentemente a cultura figure como o quarto item de gasto mais importante para o brasileiro, perdendo apenas para o aluguel, a alimentação e o transporte. O resultado poderia ser entendido como altamente positivo, não fossem os itens considerados como sendo culturais. Ao incluir a aquisição de aparelhos de televisão, de computadores e a conta de telefone (justificada pelo acesso à rede mundial de computadores) como itens culturais, quando estes deveriam figurar nas pesquisas de indústria e comércio e de telecomunicações, apresenta-se para o público uma distorção entre consumo e atividades de lazer/formação e entre suporte ou ambiente midiático e conteúdo, este último, sim, podendo ser de cunho cultural e artístico.

Segundo esta pesquisa, enquanto o brasileiro gasta cerca de R\$ 50,00/mês com telefone, o gasto com a compra de ingressos, por exemplo, é de R\$ 0,56/ano, para espetáculos de teatro, dança e concertos⁹⁴.

Esses dados nos levam imediatamente a indagar sobre o que teria acontecido com o público de teatro, mas talvez nos conduzam a uma indagação ainda mais profunda, que diz respeito ao próprio teatro, na medida em que ele parece não ter sido capaz de dialogar ou manter vivo o interesse do público frente

encontro com amigos (26%) e barzinho (11%). A probabilidade de perpetuação deste quadro é grande, se pensarmos que o teatro (igualmente a arte) faz parte das tarefas a serem executadas pelo professor na escola, mas não pertence ao seu universo vivencial.

⁹³ Item similar, chamado “despesas públicas com assistência cultural”, figurou nas estatísticas no primeiro período do governo de Getúlio Vargas, entre 1930 e 1945. A partir de 1956, o item reaparece com o nome de “despesas públicas com o ensino e a cultura”. Em 1972, há uma separação entre cultura e educação, passando o item a se chamar unicamente “despesas com cultura”. Em 1986, o item desaparece. Por outro lado, a pesquisa encomendada pelo Ministério da Cultura possui um capítulo sobre a participação cultural na economia brasileira, um sobre o dispêndio com a cultura e um sobre os financiamentos à atividade cultural.

⁹⁴ Talvez esse valor tenha servido de base para o lançamento do programa Vale-Cultura, que está para ser implantado pelo Governo Federal.

às novas ofertas de lazer e diversão. Obviamente, trata-se de uma questão que envolve diferentes fatores e necessitaria de uma análise bastante acurada. Todavia, pensando unicamente nos números das pesquisas realizadas, há que se reconhecer, no mínimo, que o problema existe e não é pequeno.

Pensando em termos de Brasil, mais especificamente no Estado de São Paulo, território aqui analisado, a situação do decréscimo de público parece bastante preocupante. Os dados corroboram não só a necessidade de desenvolvimento de programas consistentes e de longa duração para a formação de público, como também nos alertam para a distorção de entendimento existente entre arte, cultura e consumo. Os números falam por si e justificam a urgência não só da criação, mas, principalmente, da manutenção de projetos e ações de formação.

Não é à toa que se registra, a partir de meados dos anos 90 e nas regiões de maior produção artística, como São Paulo, um aumento considerável de projetos artísticos que incluem ações de formação, bem como a inclusão, nos Programas e Leis de Incentivo à Cultura, o compromisso de realização de algum tipo de trabalho nesta direção.

Nessa paisagem, dentre as múltiplas experiências, uma delas aponta o Teatro-Esporte como possibilidade não só de formação **de** público, despertando, principalmente, o público jovem para o teatro, como também de formação **do** público de teatro, na medida em que possibilita experiências diversificadas do fazer teatral.

Os jogos de improvisação, em suas diferentes vertentes, permitem um conhecimento geral do fenômeno teatral em sua riqueza e liberdade expressiva, que fornecem múltiplas pistas de investigações cênicas. Mais do que espectadores, os jogos de expressão dramática, talvez, formem apaixonados por teatro. (DESGRANGES, 2003:75)

Em alguns países, a característica formadora do Teatro-Esporte fez também com que os fundamentos do método de improvisação que dão sustentação ao espetáculo fossem utilizados em projetos com fins educacionais e/ou sociais, como em Nova York, EUA, onde, no final dos anos 80, a equipe de Teatro-Esporte local

ficou responsável pelo desenvolvimento de um programa de recuperação de menores infratores.

O próprio Keith Johnstone desenvolveu e ainda desenvolve projetos com professores e alguns com pacientes psiquiátricos. As possibilidades que o ato de jogar apresenta para o indivíduo, seja como forma de expressão, seja como forma estética, ou ainda como forma de compartilhar, vislumbrar o improvável e construir coisas novas e diferentes das habituais, situam o improviso como uma poderosa ferramenta de encontro entre o teatro e o público.

O jogo coloca-se acima do teatro e acima da terapia, como uma experiência fundadora do desenvolvimento do indivíduo em sua relação com o mundo, no âmago do campo cultural. (RYNGAERT: 2009, 41)

Diferentemente do teatro convencional, o Teatro-Esporte oferece a possibilidade de que o público não só participe da proposição do que será criado, como veja nascer diante de si a ação e as figuras que darão corpo à narrativa⁹⁵. O entusiasmo resultante deste fato faz com que o espetáculo torne-se um importante espaço de comunicação e ampliação de experiências e conhecimentos.

Inequivocamente não se trata aqui de teatro pós-moderno ou pós-dramático, ao contrário: talvez seja a saudade das estimulantes histórias e das “grandes narrativas” (Jean-François Lyotard)⁹⁶ um dos motivos para a popularidade do Teatro-Esporte. (STREISAND, 2005: 96)

O fato de o público ter voz e a certeza de que suas ideias serão acolhidas e respeitadas pelos atores, que as materializarão em cenas tornadas visíveis a todos, e cujo resultado, pelo caráter do jogo de improviso, ninguém pode prever, intensifica ainda mais a relação entre público e atores, num jogo ininterrupto entre palco e plateia.

⁹⁵ A depender do jogo o público também participa ativamente no palco.

⁹⁶ Para o filósofo francês, o progresso das ciências foi possível graças ao fim da credulidade e respeito às *grandes narrativas* (da religião, da ciência, da arte) na modernidade. Para ele “a arte moderna cindiu o sujeito, o belo e o gosto; é a arte do capital, que impossibilita a vivência, precipitando o ideal em suas ‘águas geladas.’” (HUISMAN, 2001 :637) Dessa forma, a experiência subjetiva passa a ser fragmentada, deixando de ser uma narrativa.

Trazer o público à coautoria ou mesmo ao protagonismo, libertando sua imaginação e permitindo a expressão de sua espontaneidade, são objetivos perseguidos por Keith Johnstone em seu trabalho e também podem ser encontrados em outros trabalhos teatrais, como o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal.

O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores. Todas estas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a liberação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas de mundo. (BOAL, 1991: 180)

Certo é que o Teatro-Esporte, a exemplo do teatro de Augusto Boal, apresenta-se como uma forma de teatro popular que não tem por objetivo discorrer sobre teorias, mas discutir a experiência humana em suas mais variadas formas de manifestação. O diretor e dramaturgo húngaro George Tabori, no posfácio da tradução alemã do primeiro livro de Keith Johnstone⁹⁷, aponta essa característica:

Depois de estudar a grande arte e nossas pequenas vidas, Johnstone confirma o conflito como o fato central tanto da existência como também do jogo, uma lei natural, indispensável para os dramas da vida privada e pública. Suas questões combinam uma nova existência e um novo teatro. “Poderíamos dizer, claro, que o Teatro-Esporte não é para intelectuais, não é para os grandes, cujos conceitos de direção inspiram as programações dos grandes teatros. Entretanto deveria ser!”⁹⁸ (TABORI *In* JOHNSTONE, 2002)

A consequência da aplicação da estrutura do Teatro-Esporte é, conforme já mencionado, o frequente retorno do público. Primeiro, por incredulidade de que se trata realmente de improviso e, depois, por gosto e vontade de ver como os atores lidam com os desafios lançados pela plateia.

Esta característica nos permite afirmar o Teatro-Esporte como uma possibilidade para formação **de** público para o teatro. Mais do que isso, o fato de o

⁹⁷ O *best seller* da editora inglesa Methuen encontra-se, na tradução alemã da Alexander Verlag, em sua 9ª reimpressão.

⁹⁸ Citação de trecho da crítica escrita por Moritz Rinke, publicada na revista Theater Heute, de outubro de 1996, cf. www.amazon.de.

público retornar faz com que o impacto inicial do imprevisto abra espaço para o querer saber e entender mais sobre o jogo e as diferentes maneiras de se desenvolver ideias no palco. Essa curiosidade vai possibilitando aos poucos a formação **do** público porque, à medida que ele repete a experiência, vai se apropriando do conhecimento do teatro e despertando o desejo de saber mais, o que resultará em ferramentas que lhe possibilitem apreciar a arte teatral, seja pelo entendimento do processo de criação, seja por meio do contato com os diferentes estilos e gêneros, resultando inclusive no desejo de uma prática.

Aqui em São Paulo, nos meus treze anos de trabalho com o método e o espetáculo, tive a oportunidade de aplicar as ideias de Keith Johnstone em diferentes situações, desde aquelas voltadas especificamente ao trabalho do ator, como também em ações ligadas à formação de público e a projetos de formação continuada de professores.

A seguir, descrevo três dessas experiências.

1. Passaporte Cultural

Em 2000, a Secretaria Municipal de Cultura, através do Centro Cultural São Paulo e do Teatro Municipal, criou um projeto especialmente voltado à formação de público chamado Passaporte Cultural, destinado a alunos do ensino fundamental (1º e 2º ciclos) da Rede Municipal de Ensino.

O projeto consistia em, através de uma experiência artística, introduzir as crianças e os adolescentes no universo de cinco linguagens artísticas: artes plásticas, cinema, teatro, dança e música. As quatro primeiras linguagens aconteciam no Centro Cultural São Paulo e a quinta no Teatro Municipal.

As escolas interessadas em participar do projeto inscreviam-se nos roteiros de interesse, havia ônibus para o transporte do público e os alunos recebiam um “passaporte” simulado, que era carimbado a cada “viagem”. Assim, os alunos poderiam fazer cinco diferentes incursões às particularidades de cada uma dessas linguagens do mundo da arte.

Como estrutura, adotou-se um padrão que, no projeto, recebeu o nome genérico de “aula”, embora os profissionais responsáveis por cada área tivessem a liberdade para organizá-la segundo o que julgassem mais pertinente para sua linguagem artística em especial.

As aulas eram divididas em dois momentos: o primeiro continha informações e práticas habituais de cada linguagem, bem como suas particularidades; o segundo, uma demonstração prática.

Ficaram responsáveis pelas áreas:

Música – Maestro Jamil Maluf, do Teatro Municipal;

Dança – Balé da Cidade, do Teatro Municipal;

Artes Plásticas – Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo;

Cinema – Núcleo de Cinema do Centro Cultural São Paulo;

Teatro – Eu, a única contratada pelo projeto.

Na ocasião, eu estava em cartaz no Centro Cultural São Paulo com um espetáculo para jovens⁹⁹ e a então Diretora da Divisão de Artes Cênicas e Música, Maria Aparecida Salto de Camargo Penteado, sabendo que o projeto que eu estava desenvolvendo, desde 1997, continha uma parte especificamente voltada para a formação de público, me convidou para desenvolver o trabalho de teatro.

O Passaporte Cultural, no pouco tempo que durou (oito meses), mostrou-se bastante pertinente e capaz de atingir o público-alvo de uma forma muito especial. Manifestações espontâneas das escolas, seus alunos e professores, acerca da experiência vivida, chegavam ao Centro Cultural com frequência. O sucesso do projeto foi tamanho que não havia como não dar continuidade a ele.

Assim, programou-se para o ano seguinte a continuidade, a ampliação e o aprimoramento do projeto, que, agora, na linguagem do teatro, contemplaria também um trabalho pré e pós-Passaporte, realizado no Centro Cultural com os professores e nas próprias escolas com os alunos.

No início de 2001, porém, com a entrada do novo governo e a mudança na direção do Centro Cultural, o projeto de continuidade do Passaporte Cultural foi, infelizmente, interrompido de forma abrupta. O novo diretor, Carlos Augusto Calil, em substituição às ações de formação, criou o Núcleo de Ação Educativa, que optou pelo desenvolvimento de oficinas de capacitação para professores e por visitas monitoradas, para alunos, a roteiros fixos daquilo que o edifício do Centro Cultural oferece.

⁹⁹ A Estranha vida de Hilletje Jans, do autor holandês Ad de Bont.

O Teatro Municipal, então no mesmo período sob a direção de Lúcia Camargo, por sua vez, quis continuar com a ideia do Passaporte Cultural na área de Música. O maestro Jamil Maluf rebatizou o projeto para Pequeno Dicionário dos Instrumentos e, mais tarde, descentralizou a sua atuação deslocando-o para os teatros de bairro.

Se, por um lado, a ideia da descentralização teve por fundamento facilitar o acesso do público ao projeto, por outro, perdeu-se com ela a possibilidade do público conhecer o Teatro Municipal, pois um dos objetivos era também desmistificar esse Teatro, que, para a maior parte da população da cidade, é desconhecido e tido como um espaço inalcançável.

Curiosamente tomado como teatro de bairro, o Centro Cultural São Paulo foi um dos espaços que abrigou este projeto até o final de 2005. Aliás, novamente com a mudança de Governo (em 2005), passou a ser o único teatro a abrigar o projeto. Até meados de 2007, o Pequeno Dicionário dos Instrumentos aconteceu na Galeria Olido, que, nessa ocasião, fazia parte do organograma do Centro Cultural São Paulo.

O Passaporte Cultural de Teatro

Figura 24

Ao recebermos a incumbência de apresentar o teatro e suas especificidades, nesse projeto, para um público sem ou com uma mínima vivência do que é teatro, o primeiro desafio a ser enfrentado foi a palavra “aula”. Tínhamos a informação de que atenderíamos entre 400 e 600 pessoas por vez, e essa quantidade, à primeira vista, não só assustava por estarmos falando em formação

de público, mas porque trazia como consequência imediata o favorecimento da criação de uma “aula” próxima a um formato de conferência.

No entanto, fugir da sedução de resolver a tarefa pela via mais simples era imperativo para que a experiência da viagem ao mundo do teatro não se encerrasse ali, mas despertasse o interesse dos participantes em saber mais e em ver teatro.

Durante semanas eu me bati com os quesitos do passaporte: transmitir conteúdos e oferecer uma experiência.

De repente, veio à minha lembrança um poema que eu escrevera em 1997, por ocasião da estreia do Teatro-Esporte em São Paulo:

Teatro - Teatro - Teatro

Lá nos primórdios da história,
o homem querendo garantir sua caça
um dia o animal imitou.

Correu,

brincou,

sua pele vestiu,

e achando

que por magia seus desejos se cumpriam,

a criatura reverenciou.

Depois ficou assustado,

parou petrificado,

temendo que um seu semelhante morto,

quem sabe, um inimigo poderoso atormentasse sua existência.

Ideias malucas -

pensamentos conflitantes povoaram sua mente, gritando uma urgência de ser real,

presente,

então, ritos para aplacar sua força criou.

Não imaginaram esses humanos,

esses seres sacerdotes,

que os altares erguidos

às criaturas,

à natureza e suas forças,

haveriam de se tornar um dia - palco

onde

medos, lutas, intrigas,

sonhos, desejos e fantasias

tudo aquilo que a mente cria -

as incontáveis histórias,

o sem número de casos,

talvez nascidos do puro acaso,

- se tornassem matéria-prima -

que, transmutada pela fé e poesia,

criasse vida na pele de um ser chamado ator.

Como é premissa do Teatro-Esporte aceitar o que vem à mente, aceitei em primeiro lugar os princípios do próprio Teatro-Esporte como fio condutor para a construção da “aula” e o poema como conteúdo bruto a ser trabalhado.

A partir dessa mistura nasceu uma “aula-espetáculo”, que na primeira parte dramatizava de forma bem humorada o nascimento do teatro, os diversos tipos de edifícios teatrais, os elementos constituintes de um espetáculo e a evolução deste, e enfatizava a importância do público, uma vez que sem ele não há teatro. Na segunda parte da “aula-espetáculo”, focávamos a atenção no improviso, através de jogos do Teatro-Esporte que lidam com os estilos teatrais e também de alguns outros que pressupõem a participação ou intervenção direta do público na cena.

Três atores do Teatro-Esporte (Rodolfo Vilela, Tadeu de Araújo e Fabiana Ol Kondor), duas teatro-educadoras, então último-anistas da UNESP (Mariana Boff e Aurea Karpor), que haviam feito uma oficina de Formação de Plateia comigo (uma das oficinas que integravam o projeto de residência, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, para a montagem do espetáculo para jovens com o qual estávamos em cartaz no Centro Cultural São Paulo, na Sala Adoniran Barbosa), nossa iluminadora Luciana Castros e eu formamos a equipe do Passaporte Cultural de Teatro.

De início, tínhamos algumas dúvidas quanto à natureza e ao volume de conteúdo que a primeira parte do trabalho continha e também em relação aos poucos elementos cênicos que havíamos escolhido. Tudo era simples demais. Não havia verba para produção e o cachê pequeno não nos permitia usá-lo para outro fim que não fosse o pagamento da equipe.

Todavia, para nossa surpresa, pela reação do público e dos professores, durante as apresentações que dificilmente terminavam no horário, porque todos sempre queriam mais e mais; pela plateia que afluía ao palco espontaneamente, ao término da aula-espetáculo, querendo falar, fazer comentários ou pedir o material impresso (aliás, os bombeiros do Centro Cultural estavam sempre de prontidão para nos salvar), e pelos desenhos, bilhetes e *e-mails* que a equipe do Centro Cultural recebia dias depois, acabamos por perceber que o trabalho tinha força e se comunicava bem com o público.

A equipe do Centro Cultural São Paulo apontava o Passaporte de Teatro, seguido de perto pelo de Música, como a experiência melhor sucedida do projeto e, antes mesmo do final de 2000, fomos convidados a dar continuidade a ele no próximo ano. Como queríamos aprofundar o trabalho, propusemos que a continuidade haveria de prever um trabalho pré e pós-espetáculo (a exemplo do que acontece na Europa), com os alunos em seu local de origem, e também um trabalho específico com os professores, o que foi prontamente aceito pela então Diretora da Divisão de Artes Cênicas.

Todavia, a segunda jornada do Passaporte Cultural sequer teve início.

A prática comum de se assistir ao desmanche de projetos e programas, nesse país, a cada mudança de Governo, deixou para nós uma lacuna que só foi preenchida, em parte, em 2003/2004, quando fomos contemplados com o Programa de Fomento ao Teatro, e para o qual uma das ações previstas, no projeto, era a “aula-espetáculo”. Com ela percorremos dez escolas públicas da Capital, obtendo sempre o mesmo resultado, do ponto de vista do público, e a mesma demanda por mais material e continuidade do trabalho, do ponto de vista dos professores.

Pensar a formação de público, a pedagogia do espectador, é no mínimo um ato de teimosia, se for considerado o fato de que as propostas feitas nessa área (e não são poucas) tendem a uma vida curta porque, apesar de discursos até bem intencionados de nossos governantes, a prática se mostra bastante diversa.

Por outro lado, podemos também poeticamente considerar que, como Sísifo, sempre recomeçaremos, simplesmente porque acreditamos que a formação do público é importante.

De nada adianta fomentar a criação artística e garantir a manutenção de grupos se também não houver um trabalho igualmente sério, dirigido à formação **de** público e **do** público.

2. Hallo aus Berlin

Em 2000, fui convidada pelo Instituto Goethe de São Paulo a preparar um projeto teatral para ser apresentado para alunos do ensino médio da Rede Estadual. O projeto visava estimular a autoconfiança, a espontaneidade e a coragem para vencer o medo de se comunicar em outro idioma, que, neste caso,

era o alemão. Em última instância, o projeto tinha por objetivo levar o jovem a se interessar e a aceitar o desafio de aprender alemão, ampliando seus horizontes culturais e sua capacidade de comunicação.

A ideia do Instituto Goethe, ao propor a criação de um projeto de teatro atrelado ao ensino do idioma alemão, provinha de dois fatores independentes entre si, mas ligados na prática.

De um lado, estava o Instituto Goethe, que lançava naquele momento, via TV Cultura, um novo método de aprendizagem da língua alemã, voltado ao público adolescente, tornando acessível este idioma para uma faixa de público que, de outra forma, dificilmente teria condições de custear tal aprendizado.

De outro lado, estava o acordo de cooperação firmado entre o Consulado Alemão e a Secretaria da Educação do Estado de São Paulo para o ensino da língua alemã nos Centros de Estudos de Línguas da CENP (Coordenadoria de Estudos de Normas Pedagógicas).

Aqui vale esclarecer que os CELs, como são conhecidos esses polos que ensinam um segundo idioma estrangeiro para alunos da Rede Estadual de Ensino, foram criados pelo Decreto 27.270, de 10 de agosto de 1987, para o ensino do espanhol, como um dos coadjuvantes do acordo internacional de integração dos países da América Latina. No ano seguinte, a Resolução SE nº 193 tornou o ensino do espanhol preferencial e abriu espaço, em resposta à pesquisa realizada com os alunos, a outros idiomas: Francês, Italiano, Japonês e Alemão.

Sempre em parceria com os Consulados e através dos respectivos institutos responsáveis pelo ensino dos diferentes idiomas, os professores dos CELs recebem treinamento técnico, que inclui o uso da mesma metodologia aplicada nesses institutos, e os alunos algum tipo de certificação ao final do curso, que tem 240 horas de duração. No caso do Instituto Goethe, o aluno aprovado recebe o certificado do primeiro nível do Alemão.

Em 2000, quando fui chamada pelo Diretor do Centro de Cooperação Pedagógica do Instituto Goethe, Carl-Jochem Dill, para desenvolver esse projeto de teatro, havia 24 CELs espalhados no Estado de São Paulo, sendo 12 na capital. Atualmente, segundo dados fornecidos por Valéria Tarantello de Georgel¹⁰⁰, Técnica da CENP, são 77 polos: 17 na capital, 12 na Grande São Paulo e 48 no

¹⁰⁰ Entrevista realizada em 11 de julho de 2008.

interior. Destes, 20 ensinam a língua Alemã. No primeiro semestre de 2008, para o Alemão, havia 1.228 alunos matriculados na Coordenadoria de Ensino da Região Metropolitana (COGSP) e 874 na Coordenadoria de Ensino do Interior (CEI). Segundo a Técnica da CENP, o número de polos atendidos não é maior por falta de professores habilitados no idioma.

O ImproShow Hallo aus Berlin

Figura 25

Hallo aus Berlin era o título do método de ensino do alemão e também do programa, que tinha o formato de documentário, composto de capítulos apresentados por adolescentes alemães, de diferentes origens e culturas, todos moradores de Berlim, que falavam sobre sua vida, seus hábitos, gostos, preocupações e sonhos. O foco do programa não estava no ensino da gramática da língua propriamente dita, mas em estimular o desejo de se comunicar em outro idioma.

¹⁰¹ Da esquerda para a direita Rodolfo Vilela, Fabiana Ol Kondor, Ademir Emboava, Sylvana Funchal e Tadeu de Araújo.

Ao ser chamada para desenvolver este projeto de teatro, de saída eu já sabia que na origem do convite estava o Teatro-Esporte, que é bastante conhecido na Alemanha; o método de improvisação criado por Keith Johnstone é adotado por muitas escolas de formação de atores e, naquele momento, o Instituto Goethe trazia para São Paulo o grupo *Fast Food Theatre*, de Munique, para uma série de shows de improviso, dentre os quais um com a minha equipe.

Para viabilizar o espetáculo, cumprir a tarefa e, principalmente, manter o teatro em primeiro plano, a ideia foi partir daquilo que tanto o método de improvisação criado por Keith Johnstone quanto o espetáculo Teatro-Esporte têm em sua base, ou seja, lidar com a espontaneidade para criar um pequeno espetáculo que agregasse alguns vocábulos da língua alemã. Nascia o ImproShow Hallo aus Berlin, um espetáculo de improviso com apenas uma equipe e sem pontuação, cuja estrutura viríamos a utilizar posteriormente em diversos outros projetos.

Do Teatro-Esporte mantivemos os jogos, a contagem de cinco até um para dar início às cenas (o que, neste caso, era feito em alemão) e a solicitação de títulos da plateia antes do início do espetáculo. Cinco atores do Teatro-Esporte, o diretor musical e músico do espetáculo, Pedro Paulo Bogossian, e eu formamos a equipe de trabalho.

A escolha dos jogos foi importante para o objetivo do projeto. Ativemo-nos àqueles que possuem relação direta com o tema “comunicação”. A seguir, enumero os jogos realizados e algumas solicitações feitas pelo público presente nas diferentes apresentações:

1. Cena das três tarefas: Um jogador sai do palco. O público (ou juiz) decide, para um segundo jogador, uma profissão e dois defeitos físicos ou tiques nervosos. O primeiro jogador retorna. A cena começa. O jogador que saiu fala a língua materna do país onde o espetáculo está sendo realizado, no nosso caso, o português, e precisa descobrir, ao longo da cena, as três tarefas dadas ao segundo jogador, que fala em algaravia (*grammelot*). Em uma das apresentações, as três tarefas foram: *pizzaiollo*, coçar a orelha esquerda e gagueira (difícil de ser percebida neste jogo).

2. **Tradução:** Um jogador é um especialista estrangeiro sobre um tema escolhido pelo público e o outro jogador traduz a fala do especialista para o idioma local. A língua¹⁰² do especialista estrangeiro também é decidida pelo público. Em geral, mas não obrigatoriamente, combinam-se ações do cotidiano e animais para a composição do tema. Por exemplo, ensinar girafas a escovar os dentes. O corpo do especialista é o produtor da matriz do texto do jogo e seu gestual assume, portanto, um papel fundamental. A interpretação das ações físicas, feita pelo tradutor, será responsável pela produção do texto final da cena. Entre um e outro há o público que, diante das propostas do especialista, realiza a operação de construção de um sentido para o gesto, ou seja, também funciona como tradutor. Para que o jogo funcione bem, é preciso que o especialista faça uso de movimentos largos, precisos e não óbvios, para que o público tenha a oportunidade de significar a ação do especialista e se surpreender com a tradução do tradutor. Vale lembrar que ações óbvias aqui dispensariam qualquer tradução e, que, portanto, precisam e devem ser evitadas. Não é preciso dizer que o idioma escolhido foi o alemão.

3. **Nove linhas:** O jogo requer a participação de três jogadores. Cada um receberá do público (ou juiz) três diferentes frases curtas. Essas serão as únicas possibilidades verbais da cena. Os jogadores deverão explorar as intenções da fala e a criação de sentidos para elas, adequando-as ao contexto da cena, que via-de-regra nada tem a ver com as frases. Um dos títulos foi: Perdidos em Berlim. E as frases curtas foram:

Jogador 1: (1) A cárie aumentou. (2) A resposta estava certa. (3) Tamanho não é documento.

Jogador 2: *Ich liebe dich* (eu te amo). (2) Eu já sabia. (3) Espera aí que está difícil.

Jogador 3: Língua não tem osso. (2) Acharam a perda. (3) O relógio despertou.

4. **Cena muda:** Como o próprio nome diz, trata-se de uma cena não verbal. Aqui se acrescenta o ritmo do cinema mudo. O músico, portanto, tem um papel determinante na cena, impondo o ritmo, criando climas e pontuando os achados dos atores. Um título para o jogo foi: *Deutsche Familie* (família alemã).

¹⁰² O treinamento dos atores de Teatro-Esporte inclui o estudo da musicalidade de diferentes idiomas.

5. **Cena de uma palavra por vez:** Neste jogo, cada ator poderá dizer apenas uma palavra por vez. A palavra deverá ser a expressão de uma ideia e não fragmento de frase. Novamente, aqui a ação física assume papel relevante. Ela deverá prover a cena de texto. Um título sorteado foi: Passar frio no meio de um monte de gente loira.

6. **Palavras escondidas:** Este jogo, em geral, é usado no final do espetáculo (ver explicação p. 94). É maravilhoso ver a aflição do público torcendo para que os jogadores acertem. Muitas vezes, os atores tangenciam a palavra correta, mas não percebem o que leva a plateia ao desespero. Às vezes, a cena se alonga sem que eles descubram as palavras e o público é chamado a dar dicas, como na cena do peruero (p. 98). Uma das profissões escolhidas, nas apresentações do ImproShow Hallo aus Berlin, foi a de dentista¹⁰³ e as palavras foram: máscara, amálgama e dentadura.

Para o início e o final do espetáculo, Pedro Paulo Bogossian compôs uma canção e o espetáculo manteve a seguinte estrutura:

1. Distribuição de programas e recolhimento dos títulos.
2. Pedro Paulo, ao piano, dá início ao espetáculo.
3. Música de Abertura:

Todos- Halo aus Berlin!
 Pra você e pra mim.
 É uma viagem,
 descobrir Berlin.

Fabiana- Eu não falo alemão.
 Sylvana- Quer saber, eu também não.
 Rodolfo- Tão pouco eu, e então?

Todos : Só há uma solução:
 improvisação.
 É uma paixão,
 jogar e arriscar
 e ver no que vai dar.

Basta um sorriso - um olhar
 para se comunicar.
 É tão fácil começar.

¹⁰³ Dentista é a profissão mais solicitada pelo público.

Hallo aus Berlin
 Hallo aus Berlin
 Hallo!

4. Cenas: aproximadamente quarenta minutos de duração.

5. Música final:

Minhas senhoras - Meine Damen,
 Meus senhores - Meine Herren,
 Crianças – Kindern,
 E pequenos animais domésticos - und kleine Haustiere.

Foi uma tarde (manhã ou noite) agradável.
 Aqui nos despedimos.
 Até a próxima vez ...

Vera chama Pedro Paulo.
 Rodolfo se antecipa - Hallo aus Berlin!
 Vera - Nein! - (para Pedro Paulo) - Bitte!
 Pedro Paulo - Aufwiedersehen Berlin.

Todos- Aufwiedersehen Berlin
 pra você e pra mim
 bis zum nächsten Mal
 Tja! Tchau Berlin.

Basta um sorriso - um olhar
 para se comunicar.
 É tão fácil começar.
 Tente, agora é sua vez.

Improvisação
 é uma solução;
 ouse, arrisque, acredite,
 sem medo de errar.

Até logo, até mais ver
 Tchüss Berlin
 Aufwiedersehen.
 Quando a gente se encontrar,
 vai ter muito pra trocar

Hallo aus Berlin
 Hallo aus Berlin
 Tchüss!

O espetáculo foi apresentado quatro vezes no teatro do Instituto Goethe, durante a Feira anual de intercâmbio promovida pelo DAAD (Deutscher

Akademischer Austausch Dienst), em seis CELs do município de São Paulo e duas vezes no ICBA (Instituto Cultural Brasil-Alemanha), em Salvador.

Dentre as escolas por onde o ImproShow Hallo aus Berlin passou, destaco a da Cohab II e III José Bonifácio¹⁰⁴, de Itaquera, por termos tido a oportunidade de retornar a ela mais duas vezes e verificar o efeito da intervenção realizada. Isto ocorreu quase um ano e meio depois, apresentando a peça A Estranha vida de Hilletje Jans, do holandês Ad de Bont, pela Caravana Paulista de Teatro e, no final de 2003, com o Teatro-Esporte: um olhar sobre a cidade e sua gente, pelo Programa de Fomento ao Teatro, do Município de São Paulo.

Sabíamos, por informações do próprio Instituto Goethe na época, que a apresentação do ImproShow Hallo aus Berlin nesta escola, que ainda não possuía o alemão como um dos idiomas oferecidos, gerara uma procura significativa. Havia alunos para a formação de quatro classes. Como dificilmente tem-se a oportunidade de verificar, com a distância do tempo, se o entusiasmo inicial é mantido ou não, os retornos à escola mencionada foram extremamente enriquecedores.

Como plateia, os alunos desta escola haviam chamado muito a nossa atenção quando da primeira apresentação. Tudo o que se pode esperar em termos de atenção, respeito, participação e conteúdo estava ali, vivo diante de nós.

Ao retornar pela segunda vez, com uma montagem normal de teatro, ou seja, um espetáculo com texto, personagens, cenário, etc., num primeiro momento temi que a experiência anterior do improviso gerasse uma expectativa de relação palco-plateia com a possibilidade de se ver frustrada por este novo espetáculo. Fomos surpreendidos, logo na chegada ao colégio. A recepção foi espantosa. Os alunos sabiam o nome completo dos atores que haviam feito o ImproShow Hallo aus Berlin. Tratavam-nos como velhos companheiros e perguntavam pelos ausentes neste outro espetáculo. Fui cercada por um grupo de alunos para tirar dúvidas de alemão. Sim, eles haviam assistido ao programa transmitido pela TV Cultura e estavam estudando alemão por conta própria, porque naquele ano (2002) não haviam sido abertas classes desse idioma, por falta de professores.

Tudo isso me inquietava ainda mais com respeito à aceitação desse novo espetáculo. Começamos os preparativos e, para meu espanto, mais de 100 alunos

¹⁰⁴ E.E. Francisco de Assis Pires.

acompanharam silenciosos, imóveis em suas cadeiras, durante mais de uma hora, toda a montagem do cenário e a preparação dos atores. Ao término da preparação, o sinal da escola soou e os demais alunos, trazendo suas próprias cadeiras, montaram em poucos minutos a plateia. Eram mais de 350 alunos e, mais uma vez, um público que chamou a atenção. Emocionou. Para os atores de A estranha vida de Hilletje Jans, essa foi a melhor apresentação de toda a história¹⁰⁵ do espetáculo.

Em 2003, quando ganhamos o Programa de Fomento ao Teatro com o projeto itinerante Teatro-Esporte: um olhar sobre a cidade e sua gente, não havia como não incluir essa escola em nosso roteiro.

O dia marcado para nossa apresentação revelou-se como um dia carregado de fortes emoções para os alunos. Na hora em que nos preparávamos para dar início ao espetáculo, a escola recebeu o comunicado da Secretaria de Educação de que havia sido decretado o fim dos CEFAMs¹⁰⁶ (Centro Específico de Formação e Aperfeiçoamento do Magistério). Soubemos, nesse momento, que aquela não era apenas uma escola de ensino médio que abrigava um dos CELs da capital. Lá funcionava também um CEFAM. Um aluno pediu para fazer o anúncio e, com a voz embargada e muita revolta, deu o aviso para os colegas. Um estado de perplexidade e indignação instalou-se na plateia.

Como fazer uma apresentação de Teatro-Esporte depois de tal notícia? Como levar a comédia (embora não seja o objetivo primeiro, mas o que normalmente ocorre nas apresentações) onde acaba de se instaurar o drama? Que influência o fato teria no espetáculo? Mais uma vez, o público, esse público, apontou o caminho. Não, eles não se dispunham a suspender a apresentação. Ao contrário, o teatro naquele momento cumpria uma função ancestral, oriunda de sua própria origem: expurgar o sentimento evocado pela má notícia e dar-lhes força para seguir adiante. E assim foi. Uma apresentação que exalava uma energia

¹⁰⁵ O espetáculo que estreou, em agosto de 2000, no Centro Cultural São Paulo, para uma temporada de cinco semanas, acabou prolongando sua permanência até dezembro. Foi indicado em seis categorias para o Prêmio Panamco da Coca-Cola e também foi contemplado por outros dois projetos: a Caravana Paulista de Teatro, da Secretaria de Estado da Cultura, e pelo Projeto Jovem Protagonista, da FDE (Fundação para o Desenvolvimento da Educação). A tímida produção, sem patrocínio, que só estreou graças ao empenho da equipe e ao apoio do Projeto Residência, do DFC (Departamento de Formação Cultural), da Secretaria de Estado da Cultura, teve uma carreira de quase dois anos e meio.

¹⁰⁶ Espalhados pelo Estado de São Paulo, os CEFAMs foram criados em substituição aos cursos Normais e de Magistério. Funcionavam em período integral e os alunos recebiam uma ajuda de custo de um salário mínimo. A última turma do CEFAM formou-se em 2005.

ritual. Curiosamente, e diferente do que eu esperava, no cesto dos desejos não havia muitas solicitações diretas de cenas sobre o fim do CEFAM ou que envolvessem o Governador e seu Secretário de Educação. Havia algumas, claro, mas poucas. A grande maioria tratava de questões pertencentes a esferas bem mais amplas, ligadas (é certo) à realidade imediata daquele público morador, em sua grande maioria, do complexo da COHAB de Itaquera, e revelava o desejo de, enquanto povo, se ver incluído no território sócio-cultural maior: a cidade de São Paulo.

3. **Projeto Centopeia**

Em comemoração aos cinco anos de Teatro-Esporte, preparamos, em 2002, um projeto intitulado O homem é o caos, que envolvia a realização de uma série de oficinas que iam de treinamento e reciclagem para o elenco a oficinas para atores e não atores, além de apresentações do espetáculo Teatro-Esporte.

Em parceria com o então DFC (Departamento de Formação Cultural), da Secretaria de Estado da Cultura, desenvolvemos este projeto na Oficina Cultural Amácio Mazzaropi. Era imperativo para nós, em termos de treinamento, retomar questões tratadas e trabalhadas quando do primeiro treinamento, realizado no decorrer de 1996. Assim, resolvi reunir profissionais que já haviam trabalhado na preparação do elenco, com profissionais que trabalhariam com o elenco pela primeira vez, cuja contribuição se fazia necessária e traria enriquecimento para o trabalho dos atores.

Foram programadas oito oficinas:

1. Do texto à Improvisação: Uma Desconstrução da Linguagem da *Poiesis*, com Nilda Maria Toniolo;
2. Corpo, com Jorge Luiz Balbyns;
3. A descoberta do corpo e do espaço na mímica moderna, com Luís Louis;
4. Mímica na improvisação, com Eduardo Coutinho;
5. Canto para o ator, com Pedro Paulo Bogossian;
6. Canto e história da música, com Pedro Paulo Bogossian;
7. Improvisação teatral, comigo;
8. Improvisação e seus subsídios históricos, também comigo.

Neste mesmo ano (2002), o SESC Consolação preparava um projeto para as férias de julho, chamado Projeto Centopeia, e os coordenadores nos convidaram para dar início às comemorações de aniversário do Teatro-Esporte com uma programação especial.

Figura 26

Como de costume, as programações do SESC envolvem a realização de atividades de múltiplas naturezas e para um público bastante diversificado. Optamos pela criação de um Improshow de aniversário. Desde a estreia do Teatro-Esporte, em 1997, havíamos nos apresentado em diversas Unidades do SESC, tanto em São Paulo como no interior, e sabíamos que, para esse tipo de programação, que reunia no mesmo espaço muitas atividades distintas, todas acontecendo ao mesmo tempo, o melhor seria trabalhar com uma versão sintética.

ImproShow do Projeto Centopeia

Figura 27

Foram programadas seis apresentações, duas à noite e quatro à tarde.

Com uma faixa de 100 a 200 pessoas por apresentação, o curioso desse projeto foi a presença constante do público infantil.

Nunca havíamos nos apresentado para esse público. O Passaporte Cultural, embora projetado para crianças, não possuía a estrutura nem o mesmo objetivo do ImproShow.

Esperávamos, é claro, que houvesse algumas crianças, acompanhadas de seus pais, nas apresentações vespertinas, mas não podíamos supor que esse número fosse tão grande, muito menos que elas se revelassem o público fiel e constante, como aconteceu.

O Teatro-Esporte não é um espetáculo pensado para crianças. Ele exige capacidade de abstração e trabalha muito com figuras de linguagens (há também toda uma série de jogos específicos, que lidam com conceitos gramaticais) que a criança não consegue acompanhar, seja por seu estágio maturacional, seja por falta de conhecimento escolar. Além disso, por trabalhar com a espontaneidade, o espetáculo Teatro-Esporte não pode controlar o que vem à mente das pessoas ao fazerem sugestões para a cena, o que pode gerar o surgimento de temas, digamos, não muito apropriados para o público infantil. E, embora o elenco seja treinado a lidar com esse tipo de solicitação, não há a menor garantia de que ele possa obter controle absoluto, também porque a criação de cenas parte da espontaneidade do ator.

Um grupo de cerca de 40 crianças assistiu a todas as apresentações, inclusive as noturnas, e mais parecia fazer parte de nossa equipe do que parte do público. Este grupo ajudava as pessoas a escreverem os títulos (na verdade, influenciava a criação destes), sabia as músicas do espetáculo de cor e, invariavelmente, as iniciava antes do elenco. Em uma das cenas, cujo título foi “O enterro de Branca de Neve”, boa parcela deste grupo irrompeu no palco de repente e participou da cena. As crianças pareciam ensaiadas. Ajoelhadas em volta do corpo de Branca de Neve e com as mãos postas, como para uma reza, falavam em coro um texto criado por elas naquele momento.

Não é preciso dizer que boa parte dos títulos dessa pequena temporada foi totalmente dominada pelo universo infantil dos contos de fada. Os adultos, maioria

na plateia, aceitaram e embarcaram na proposta das crianças, quase como uma licença para ser criança de novo. Assim é que títulos como:

- A emoção de ser criança. Feliz e contente da vida.
- Brincando com a geração dos anos 80.
- Brincando com o público mais velho – imitar as gerações – criança ao adulto.

surgiram no cesto dos desejos como propostas para as cenas.

Nas apresentações do Projeto Centopeia foi marcante também a presença do público da chamada Terceira Idade.

Experiência recorrente em nossa carreira com o Teatro-Esporte, em apresentações do SESC em que outras atividades acontecem ao mesmo tempo, e que com o ImproShow se repetiu, é observar como o silêncio no entorno do espetáculo pouco a pouco vai se instalando e os olhares do público presente no local voltam-se para o palco.

A escolha dessas três experiências para tratar da questão da formação de plateia permite vislumbrar alguns aspectos interessantes não só do ponto de vista da origem do público, seu nível sócio-cultural e faixa etária, mas também dos diferentes espaços de representação e da relação palco-plateia, a partir dos princípios que regem o Teatro-Esporte.

No primeiro caso, temos uma plateia formada por professores e crianças, levadas por eles ao espaço do teatro; no segundo, diferentes públicos (espontâneo e escolar), dentre os quais jovens futuros professores, com parte das apresentações realizadas em teatro e parte no ambiente escolar, normalmente no pátio da escola; no terceiro caso, temos um público espontâneo misto, porém com forte influência do público infantil, e o espetáculo sendo realizado em um tablado armado em uma quadra poliesportiva.

Essa mostra diversificada aponta, entretanto, para um mesmo resultado: o encontro entre palco e plateia de forma viva, em que as múltiplas experiências vividas no espetáculo podem despertar ou reavivar o interesse pelo teatro.

As experiências aqui relatadas são apenas exemplos dentre as inúmeras existentes e de acordo com as mais diversas orientações teóricas. As ideias de Keith Johnstone, entendidas como uma dessas orientações, trazem implicitamente

a pedagogia do espectador como fato central de suas criações, e suas aplicações apontam caminhos para a formação **de** público e **do** público.

Capítulo 9

O Teatro-Esporte, seus jogos e versões

Para um trabalho que chega aos seus 50 anos, considerando-se o tempo em que ele ainda era chamado de Theatre Machine, como uma fonte de influência inequívoca em termos mundiais, a estrutura do espetáculo Teatro-Esporte, como queria seu criador, revela-se, de fato, como um espetáculo de forte comunicação com o público.

Em que essa comunicação deriva ou pode derivar, em termos de experiência teatral para os atores e o público, depende em grande parte dos objetivos das diferentes companhias que aplicam a metodologia de improvisação de Keith Johnstone e usam a estrutura do seu Teatro-Esporte.

O Teatro-Esporte nasceu como aula aberta de teatro e esse é o seu bem maior: o exercício do teatro, com seus acertos e erros, diante dos olhos do público, exatamente como acontece no esporte, em que há o preparo técnico mas não há como prever o resultado, muito menos garantir o sucesso da partida. É um espetáculo engendrado pelo desconhecido, que expõe deliberadamente essa natureza, reafirmando e valorizando esse caráter presente em qualquer criação, e dela tira proveito.

Todavia, quando pensamos nesse trabalho em termos de espetáculo, certos cuidados precisam tomados, para não descaracterizá-lo. A transformação do espetáculo em *show business*, por exemplo, já foi e continua sendo alvo de muitos artigos de Keith Johnstone em suas New Letters¹⁰⁷ e sua crítica a esse tipo de comportamento é bastante severa.

Quando o objetivo de um trabalho com o improviso desloca-se para a moldura onde ele se encerra, há um enorme risco de que o desejo de agradar o público e de que tudo dê certo acabe colocando-se à frente do próprio improviso. A possibilidade de fracasso, natural do jogo, quando colocada na perspectiva do *show business*, como pondera Keith Johnstone, tende a ser minimizada porque entendida como risco ao bom andamento do espetáculo ou à imagem do ator. Isso

¹⁰⁷ Os dois últimos livros publicados (Impro for storytellers e Theaterspiele) também possuem capítulos específicos sobre esse assunto.

tem levado algumas companhias a construir previamente esquemas de cenas, facilmente adaptáveis a diferentes situações, bem como, equivocadamente, tem favorecido o uso de expedientes como *gags*, palavrões, apelos de conteúdo sexual, etc., de modo a garantir respostas imediatas da plateia (assunto este já discutido nesta tese).

A tendência a escamotear os possíveis riscos de fracasso torna-se ainda maior quando há compromissos alheios ao improviso envolvidos, como no caso em que o espetáculo sai da esfera do teatro para a televisão¹⁰⁸, porque precisará responder positivamente e, em primeiro lugar, aos patrocinadores, com bons níveis de audiência. Tanto num caso como no outro não só há a perspectiva de desvirtuamento dos objetivos originais do trabalho, como, e ainda pior, uma grande possibilidade de se enganar o público, que acredita estar assistindo a um espetáculo de improviso.

Em termos de Brasil, embora existam no momento apenas duas companhias oficiais, licenciadas pelo International Theatersports Institute¹⁰⁹, basta uma rápida olhada no roteiro cultural dos principais centros de produção teatral para verificar a quantidade enorme de espetáculos de improviso em cartaz, alguns deles nítidas cópias do original. A atual febre brasileira, se por um lado mostra-se positiva no sentido de confirmar a importância deste modelo de improvisação como possibilidade espetacular, por outro, não deixa de preocupar, na medida em que muitos espetáculos, a despeito da questão ética envolvida, se constroem unicamente diante da perspectiva do ganho rápido e não pelo que os fundamentos têm a oferecer para os atores e para o público. A consequência direta é a

¹⁰⁸ No início dos anos 80, o espetáculo chamou a atenção de emissoras de televisão na Europa, América do Norte e Oceania. Eu mesma conheci o espetáculo nesta época, por intermédio de um programa da televisão sueca. Na Nova Zelândia, como na ocasião houvesse 53 times de Teatro-Esporte, as finais de campeonato tinham transmissão pela TV. Entretanto, em todos esses programas sempre houve uma supervisão direta do autor, em sua concepção, para evitar que a característica original do espetáculo se perdesse em função de outros interesses. O mais famoso dos programas de improviso atualmente é o Whose Line Is It Anyway?, criado em 1984 por Dan Peterson e Mark Leveson, originalmente como um show de rádio da BBC e que, após várias adaptações e tentativas fracassadas nos anos 90 e começo de 2000, na Inglaterra e Estados Unidos, finalmente conseguiu, em 2005, chegar ao formato que, no Brasil, pode ser visto pelo canal a cabo Sony. Atualmente existem muitos programas de televisão inspirados neste programa, espalhados pelo mundo. Boa parte dos princípios que o norteiam, bem como muitos jogos utilizados no referido programa são do Teatro-Esporte.

¹⁰⁹ O Teatro do Nada, no Rio de Janeiro, e a nossa, da Associação Pró-Projeto Cultural Brasileiro, em São Paulo.

banalização do trabalho e a superficialidade no tratamento de seu objeto primeiro: o improviso.

a) Os jogos

A partida de teatro entre dois times de atores improvisadores, arbitrada por pelo menos um juiz, a partir dos pedidos ou desafios do público, do time adversário e/ou juiz (es), e desenvolvida por meio de jogos que servem de estímulo para a criação de cenas, trabalha diferentes competências do ator e, igualmente, apresenta diferentes facetas do teatro para o público.

Os jogos, em sua maioria criações decorrentes do próprio exercício do método, seja pelo próprio autor, seja por seus praticantes, não deixam de acolher também outros, alguns dos quais surgidos em um passado remoto, em sua origem talvez ligados a ritos, e que chegaram até nós como brincadeiras infantis (ver p. 122). Jogos como “marionete”, “objetos inanimados”, “onomatopeia”, “palestra-braço” (ver p. 207) podem bem servir de exemplos dessa transformação.

Jogos Verbais e Não Verbais

Uma primeira classificação desses jogos pode ser feita ao separarmos os verbais dos não verbais. No primeiro grupo encontraremos desde aqueles que lidam com questões ligadas ao uso da língua e suas figuras sintáticas e semânticas (como Cenas de “aliteração”, “eco”, “onomatopeia”, “hipérbole” e “metáfora”), até aqueles que passam pela literatura (como a “cena de rimas”) e, por fim, aqueles relacionados diretamente com os estilos e gêneros teatrais, literários e musicais, como a cena da “máquina de escrever”, em que é escolhido um título para um livro e um gênero ou estilo literário. Há um autor que datilografa o texto e, à medida que personagens se fazem necessários, aponta os atores que devem imediatamente entrar em cena. Estes devem seguir as indicações do autor quanto à composição dos personagens e só poderão falar, portanto, contribuir para a construção do texto, quando o autor disse “dois pontos”.

Uma outra gama de jogos verbais utiliza-se de prática comum da *Commedia dell'Arte*, como o *gibberish*, em inglês, *grammelot*, em francês, ou *algaravia*, em português, termo este menos utilizado. Ao criar uma língua por meio de sons ou

palavras ininteligíveis por sua articulação, mas não por sua intenção, o ator vê-se obrigado a trabalhar a expressividade do corpo, de modo a tornar o “texto” compreensível. Aqui encontraremos jogos como “Tradução” e “Três tarefas”, para citar dois já comentados nesta tese (ver p. 194).

Nos jogos não verbais, encontraremos também uma variada gama de possibilidades, que vão da mímica pura, presente em jogos como “Morte acidental” e “Cena muda”, àqueles que pressupõem o uso de técnicas específicas, como “Cena de Laban”¹¹⁰, que explora as fronteiras entre teatro e dança.

A grande maioria dos jogos, porém, mistura aspectos verbais e não verbais, muitas vezes combinados a gêneros e estilos. Dentre esses jogos encontramos, por exemplo: “Cena shakespeariana”, “Palco dividido em verbal e não verbal”, “Boris” (o torturador de 25 metros de altura, cuja tortura é criada pelo próprio torturado), “Cena de uma palavra por vez” (ver p. 196) ou “Cena do dublê” (em que o ator pede um dublê para situações que ele considere perigosas).

Ainda dentro desta categoria encontraremos os jogos de restrição, ou seja, aqueles em que ou os atores encontram-se impedidos de algo, como em “Cena sem o pronome eu”, “Cena de perguntas” ou “Cena sem perguntas”, “Cena com números” (em que cada ator recebe um número e este deverá se fazer presente em cada uma de suas falas de forma decrescente, representando também a quantidade de falas possíveis na cena), ou jogos que possuem apenas determinados elementos para se trabalhar, como em “Cena das nove linhas” (na qual cada ator recebe três frases do público e essas serão a única possibilidade verbal; ver p. 195), “Cena do alfabeto” (em que os atores precisam iniciar suas falas seguindo o alfabeto de A a Z); ou ainda jogos em que os atores podem falar, mas não agir (e vice-versa) segundo sua vontade, como em “ele disse/ela disse”, “Cena da marionete”, “Sincronização” (em que o ator pode agir, mas precisa sincronizar a fala que vem de outro ator), “Palestra braço” (em que o ator pode

¹¹⁰ Rudolf Laban, criador da Dança-Teatro, é considerado como um dos maiores teóricos da Dança do século XX. Por intermédio de seus estudos e escritos, publicados em 1920, na Alemanha, a Dança foi elevada à condição de arte independente. Laban é responsável pela primeira sistematização da análise do movimento. Para Laban (1978:56), os movimentos podem ser divididos em: (1) passos, (2) gestos dos braços e das mãos e (3) expressões faciais. Com base nessa divisão, é possível reorganizar esses elementos levando em consideração questões próprias do movimento tomado em seu todo, observando o trabalho com os impulsos que nos levam a agir, a postura e as atitudes, e os deslocamentos que envolvem o caminhar e o andar.

falar, mas seus braços serão feitos por outro ator), ou ainda “Objetos inanimados” (em que o ator, transformado em objeto, fica totalmente à mercê da ação e fala de seu(s) companheiro(s) de cena).

Jogos Temporais

Uma segunda classificação dos jogos pode ser feita em função da questão temporal, abrigando desde jogos que possuem tempo determinado de realização, como “Cena de um minuto”, “Assassinato em um minuto” e “Cena das três perspectivas”, como aqueles que implicam transformações temporais, presentes em jogos como “Salto temporal” para trás ou para frente, ou “Cena de trás para frente” (jogo que considero o mais difícil de ser realizado, porque a cena começa pelo final), ou jogos que trabalham com um momento determinado, como o jogo “Porque hoje é terça-feira” (em que tudo o que é proposto e desenvolvido na cena justifica-se pelo fato de o dia de hoje ser terça-feira).

Jogos Específicos do Método

A terceira classificação dos jogos estaria diretamente ligada aos fundamentos do método. Embora, por se tratar do método e, portanto, sua aplicação deva estar presente na construção de todas as cenas, há jogos que tratam diretamente dos fundamentos, como “Luta por status” baixo ou alto, “Inversão de status” durante a cena, “Cena do chapéu” (também um jogo de status: a tarefa de um ator será conseguir tirar o chapéu da cabeça do outro ator sem, no entanto, simplesmente tentar arrancá-lo, o que acarretaria perda de pontos). Este jogo combina de maneira bem equilibrada os conceitos de aceitação e de status.

Há também os jogos “Sim e...” (um jogo que trabalha o princípio da aceitação) e “Contaminação” (em que cada ator recebe um sentimento do público ou do juiz e deverá desenvolvê-lo, transformando-o, por contaminação, à entrada de cada um dos demais participantes do jogo). “Piano bar”, é um jogo que trabalha a modificação dos sentimentos por meio da construção de lembranças decorrentes de estímulos musicais, e “Cena do nada”, como o próprio nome indica, é um jogo em que o ator não recebe nenhum estímulo externo.

Jogos com a participação do público

Uma última classificação reúne os jogos que pressupõem a participação direta do público na cena, como “Palavras suplementares” (em que alguém do público acrescenta ao sinal do ator uma palavra, que será imediatamente incorporada ao texto da cena), ou “Cena do voluntário” (em que alguém da plateia sobe ao palco para criar a cena diretamente junto com o time).

Figura 28

Considero importante ressaltar que no Teatro-Esporte a participação do público é sempre espontânea. Em nenhum momento alguém pode ou deve se sentir constrangido ou ameaçado ante a perspectiva de ser escolhido para subir ao palco. Sua participação é sempre voluntária e se o Mestre de Cerimônias perceber que tem diante de si uma plateia não disposta, os jogos que necessitam da participação direta do público devem, para o bem do espetáculo, ser substituídos por outros.

Atualmente, existem quase 300 jogos¹¹¹, muitos deles combinações de um ou mais jogos, por vezes com o acréscimo de gênero ou estilo teatral e musical, principalmente. Alguns jogos são mais utilizados durante o treinamento do que no

¹¹¹ A lista de jogos pode ser encontrada nos livros Impro for Storytellers e Theaterspiele.

espetáculo, embora não haja nenhuma regra restritiva a esse respeito. Keith Johnstone não aprecia muito os jogos gramaticais, o que não quer dizer que não os utilize.

b) As versões

Assim como alguns jogos nasceram da prática das diferentes companhias que possuem o Teatro-Esporte em seu repertório, também surgiram algumas versões do espetáculo.

Existem cinco versões oficiais do espetáculo:

1. **Teatro-Esporte Regular**. A partida consiste em cenas livres, jogos específicos e desafios, estes últimos em número de três. O juiz alerta para o risco de falência da cena (cartão amarelo) e, se o time não conseguir reverter a situação rapidamente, é aplicado o cartão vermelho, que resulta em expulsão. Há também penalidades que valem para os atores e para o público. Segurar o jogo, demorar para entrar em cena, desvirtuamento dos objetivos do jogo, obscenidades, desobediência às regras ou ao juiz podem levar público ou atores a ficarem dois minutos fora de seu espaço habitual. O ator vai para a plateia e não participa da próxima rodada de seu time, e se a infração tiver sido cometida por alguém do público, esta pessoa virá para o palco. Algumas companhias, incluindo o Loose Moose Theatre, colocam um saco de papel na cabeça do infrator. Todas as cenas são julgadas por um ou mais juízes convidados.

2. **Partida Revisada**. Criada por sugestão de Jim Carrey, na qual o time vencedor de um dos desafios fica impossibilitado de jogar outros dois, de forma a fazer com que o time perdedor tenha chance de conseguir alguns pontos. Essa estratégia pode ser usada se o juiz ou Mestre de Cerimônias perceberem que o moral do time perdedor esteja comprometendo sua atuação.

3. **Partida de Desafios**. Os times se desafiam mutuamente. Não há cena livre nem contagem de tempo.

4. **Partida de Desafios dos Juízes**. Normalmente usada para iniciantes. Só os juízes lançam desafios para as cenas.

5. **Partida Dinamarquesa**. O público decide quem é o vencedor, por meio de gritos, palmas ou placas indicativas das cores dos times. Há um apresentador que coordena a partida, ouvindo a plateia, explicando as regras dos jogos e

distribuindo as penalidades. Durante os jogos, ele faz anotações que serão utilizadas para lembrar a plateia das faltas cometidas ou de contribuições dignas de bônus.

A partida dinamarquesa é a mais popular, porém não é recomendada para campeonatos porque o público, além de torcer, normalmente dá os gols para o time da casa. No caso de campeonatos, a presença de juízes, profissionais de teatro, é fundamental.

Keith Johnstone não aprecia o modelo dinamarquês de votação porque o considera frágil e tendencioso, preferindo a pontuação dos juízes desde o início da partida. Todavia, em minha experiência, eu tenho visto plateias, por vezes, muito mais seguras, coerentes e rígidas em seu julgamento do que certos juízes convidados.

A grande maioria das companhias adota um modelo¹¹² misto entre a Partida Regular e a Partida Dinamarquesa (que é o nosso caso). No primeiro tempo, cenas livres e cenas de desafio são julgadas pela plateia e, no segundo tempo, jogos específicos são julgados pelo(s) juiz(es). O intervalo da partida pode ser marcado por apostas na loteria do segundo tempo. Nesse caso, o ganhador sobe ao palco para encerrar junto com os times a apresentação e, normalmente, recebe algum brinde. Na Dinamarca, o prêmio é o próprio rateio da loteria, embora as apostas sejam em valor simbólico.

Se há as versões oficiais, também há versões não oficiais.

Dentre as inúmeras versões não oficiais do espetáculo, talvez uma das mais conhecidas seja o ComedySportz, fundado em Milwaukee, EUA, em 1985, por Dick Chudnow. O espetáculo possui registro próprio e uma Liga que reúne algumas companhias, principalmente nos Estados Unidos. Sua estrutura é a mesma do Teatro-Esporte de Keith Johnstone, mas, diferente de outras companhias, esta não esconde esse fato e se anuncia claramente como uma versão. Para o seu corpo de penalidades, o espetáculo possui o curioso cabeçalho “*sanções do ComedySportz aplicadas em benefício do público*”. As sanções incluem o saco de papel, sujar a boca do infrator ou colocá-lo em um assento especial. Sua aplicação ocorre em cenas chatas, uso de obscenidades, *gags* e trocadilhos ruins. As penalidades

¹¹² No início de 2010, o International Theatresports Institute iniciou uma pesquisa entre os licenciados, para mapear o tipo de espetáculo que estão realizando e suas especificidades.

podem ser minimizadas se quem as cometeu souber formular um bom pedido de desculpas.

Ao iniciar a escritura deste capítulo, que antecipadamente eu considerava como o mais difícil e delicado porque, como praticante do Teatro-Esporte há 23 anos, acompanhei parte de sua história, muitas vezes como testemunha (aqui e na Europa), vendo e/ou sentindo na pele as consequências das distorções das ideias e do mau uso do espetáculo, considereei a hipótese de compartilhar com Keith Johnstone minhas preocupações e dúvidas.

Por se tratar de história muito recente, sobre a qual ainda há poucas publicações¹¹³, ou, ainda, porque a paisagem em que essas questões se encerram contém aspectos nem sempre considerados como relevantes quando o assunto é a obra e/ou o autor, enviei a Keith Johnstone um longo *e-mail* com questões e ponderações. Assim, a partir deste ponto, trechos da resposta enviada em 22/01/2010, participarão da escritura do texto, como contribuição do autor a esta tese.

Quando, na década de 70, Keith Johnstone conseguiu, finalmente, tornar concreta a ligação entre o teatro e o esporte em um espetáculo de pura improvisação, em seguida, ele e seus alunos, membros da primeira equipe, começaram a ministrar oficinas e a realizar apresentações do trabalho pelo mundo. As pessoas que frequentaram essas oficinas começaram a oferecer *workshops*, e os participantes desses, por sua vez, trataram de promover os seus próprios e alguns registraram o espetáculo em suas cidades/países, com poucas alterações, sob outras denominações, exigindo *royalties* para as apresentações e formando ligas, as quais supunham filiação paga.

No início dos anos 80, com a grande expansão do Teatro-Esporte no mundo, Keith Johnstone começou a se preocupar ante a possibilidade de alguém resolver também registrar o nome, forçando todos os usuários, inclusive ele próprio, a pagar *royalties*. Por esta razão, em 1983, o Teatro-Esporte tornou-se uma patente, gerenciada inicialmente pelo Loose Moose Theatre e, a partir de 1998, pelo International Theatresports Institute.

¹¹³ Além dos livros de Keith Johnstone que abordam trechos da história, na verdade existe apenas um livro publicado em 1999, especificamente sobre o nascimento e os primeiros anos do Teatro-Esporte: Something like a drug: an unauthorized oral history of Theatresports, de Clem Martini e Kathleen Foreman, ambos, professores da Universidade de Calgary. Ele foi membro da primeira equipe do Teatro-Esporte. No momento, uma das preocupações do novo Conselho Administrativo do ITI é a organização da história do espetáculo, nos diferentes países onde ele existe.

Todavia, Keith Johnstone nunca se conformou com a necessidade de formalização e, desde 1998, planejava transferir os direitos autorais e a patente do Teatro-Esporte, cujos aportes jamais utilizou para fins pessoais, para o International Theatresports Institute, que é uma organização sem fins lucrativos¹¹⁴. Entretanto, era também seu desejo que o Instituto fosse gerenciado pelos licenciados, em um sistema democrático de representação. O momento chegou e, desde 01 de janeiro de 2010, o International Theatresports Institute passou a ser administrado por um conselho formado por sete representantes (um para cada continente, excetuando Europa e América do Norte, que possuem dois), do qual eu faço parte, respondendo pela América do Sul¹¹⁵.

Desde o nascimento do Theatre Machine, a trajetória da evolução do espetáculo até o Teatro-Esporte, como o conhecemos hoje, foi marcada pelo constante compartilhar de ideias com os diretamente envolvidos (alunos e colegas), assim como por *workshops* e turnês por diversos países (ver p. 39).

Figura 29

[...] eu diria que William Gaskill¹¹⁶ foi tão responsável por isso quanto eu fui. Nenhum de nós poderia imaginar naquela época que uma das coisas mais importantes a emergir do Royal Court fosse uma teoria para o teatro de improviso. [...] O Theatre Machine começou com jogadores do Studio [Royal Court] que eu levei, em 1967, para a Expo 67, de Montreal, a convite do governo canadense. (Informação pessoal)¹¹⁷

¹¹⁴ O International Theatresports Institute funciona por intermédio de serviço voluntário e todos os recursos advindos do pagamento de direitos autorais são utilizados em despesas de manutenção do próprio Instituto, como provedor de internet, correio, telefone, publicações, informes impressos para os licenciados e custos de manutenção da marca.

¹¹⁵ Em termos de América do Sul não existem muitas companhias oficiais de Teatro-Esporte. Elas se concentram, no momento, no Chile e no Brasil (Teatro do Nada, no Rio de Janeiro, e a nossa, em São Paulo, como já dito). Entretanto, de forma não oficial, o espetáculo está presente na maioria dos países sul-americanos.

¹¹⁶ Parceiro de Keith Johnstone no Royal Court Theatre.

¹¹⁷ Trecho de *e-mail* de Keith Johnstone, recebido em 22 de janeiro de 2010.

É preciso lembrar que os anos 60 e 70 do século XX são marcados por profundas transformações no cenário teatral e a improvisação, em sua forma espetacular, vê-se de volta à cena, em diferentes experimentos, alguns dos quais envolvendo a relação entre o teatro e o esporte. Todavia, trata-se de experimentos que se apresentam claramente delimitados por seus objetivos, bases teóricas e formatos, como é o caso do Olympic Theatre¹¹⁸ (ou Improv Olympix ou Olympics), de David Shepherd¹¹⁹, implantado nas escolas de ensino médio canadenses nos anos 70.

Entretanto, entre as idas e vindas para o Canadá no período compreendido entre 1971 e 1975, acompanhadas de *workshops* em diversas Universidades, não é difícil imaginar que as ideias de Keith Johnstone tivessem se propagado nesse

¹¹⁸ Em 1973, David Shepherd teve a ideia de criar o que chamou inicialmente de “*Performance Sports*”, que se destinava a promover torneios de improviso entre grupos afins, como advogados, rabinos, terapeutas, adolescentes, 3ª idade. Imbuído dessa ideia, desenvolveu um projeto intra-escolas de uma mesma localidade. *Por volta da mesma época, independentemente – nós não sabíamos dos esforços um do outro – no Canadá, Keith Johnstone estava desenvolvendo seu “improv” na abordagem que levou ao TheatreSports.* (SHEPHERD In BLATNER, 2007: XVII) O projeto de Shepherd, chamado Improv Olympix, foi apresentado ao governo canadense e implantado, na época, em 300 escolas do ensino médio.

¹¹⁹ David Shepherd (1924), filho único de uma família tradicional de Nova York, graduou-se em Harvard e fez Pós-Graduação em Literatura Comparada, na Columbia University. No prefácio do livro Interactive & Improvisational Drama: Varieties of Applied Theatre and Performance (2007), escrito em 2006 e publicado na íntegra sob o título Reflections on Improvisation, ele diz: *O que me levou a deixar Nova York e ir para Chicago foi desespero e desgosto: eu estava desgostoso com a banalidade e esterilidade da Broadway. Senti que Chicago teria vigor e clareza para apoiar um teatro popular. E eu estava certo.* (SHEPHERD e BLATNER, 2006) O objetivo de Shepherd era criar um cabaré com bons textos, canções simples, pantomima, monólogos e caracterizações de pessoas da comunidade. Durante dois anos ele empreendeu esforços e dispôs de seus recursos financeiros para conquistar a confiança dos atores locais e tornar seu sonho realidade. Todavia, os textos que encomendava aos dramaturgos, segundo suas próprias palavras, “*jaziam mortos nos invólucros.*” Ele queria criar um teatro novo que revitalizasse o teatro americano, mas sentia-se sem pistas de como fazê-lo. Três diferentes modelos foram tentados até que surgiu a ideia: ‘*Improvisar*’, disse o meu parceiro, Paul Sills. ‘*Minha mãe vai treinar a companhia.*’ (SHEPHERD In BLATNER, 2007:XVII) Fiel à palavra dada pelo filho, Viola Spolin treinou 40 candidatos, para deles selecionar os 6 atores. “*Ela compartilhou algumas de suas ideias e jogos e começamos a fazer uma mistura de peças e de improvisação.*” Esse trabalho permitiu a abertura do The Compass Players, em 1953, que por sua vez foi o embrião do The Playwright's Theatre Club, que evoluiu para o Second City e que, em 1973, propiciou o nascimento do ImprovOlympics. The Compass Players, formado por egressos da Universidade de Chicago, combinava *sketches* cômicas desenvolvidas a partir do improviso ou improvisadas ao vivo a partir de sugestões do público, em um formato acessível, que pudesse agradar. O sucesso foi imediato, logo os atores pediram aumento e em pouco tempo David Shepherd viu-se com uma dívida enorme em impostos não recolhidos. ‘*Qualquer coisa para manter as portas abertas*’, eu dizia a mim mesmo. *Hoje eu vejo que eu poderia ter me desligado e criado um segundo COMPASS, com atores que tivessem rendimentos extra palco. E eu poderia ter começado oficinas que fizessem os participantes coletivamente gerarem um superávit. [...] Eu fundei diversos outros programas de Compass Theatre entre 1957-1965, em diferentes cidades; o Second City continuava e se multiplicava em outros grupos nos anos 60 e 70.* (SHEPHERD e BLATNER, 2006) Paul Sills, em seu livro Story Theatre (2000), aponta David Shepherd como produtor e diretor do primeiro teatro de improvisação americano: The Compass. Em 2005, David Shepherd recebeu o Lifetime Achievement Award do Chicago Improv Festival e do Canadian Improv Games.

novo espaço, influenciando trabalhos individuais e grupos, entre eles o Match de Improvisação, de Robert Gravel e Yvon Leduc.

A partir de 1975, já residente no Canadá, junto com os alunos da Universidade de Calgary (principalmente) e de outras universidades (ver p. 40-41), Keith Johnstone deu início à transformação do Theatre Machine, que finalmente conduziria ao Teatro-Esporte, e a primeira versão, o Secret Improshow, começou a ser apresentada na Universidade. Todavia, não foi com objetivo comercial e espetacular que ele realizou este trabalho inicialmente. Sua preocupação estava focada no aprendizado do ator e em despertar o interesse dos jovens pelo teatro, tal qual havia feito no Royal Court Theatre.

Nós fizemos muitas versões do Teatro-Esporte nos anos 60, no Royal Court Theatre. Fazíamos competições entre grupos de improvisadores, mas era apenas uma maneira de tornar as aulas mais interessantes. (Informação pessoal)¹²⁰

Em 1977, porém, com a estreia do Match de Improvisação, em Montreal (Província de Quebec), Keith Johnstone seria levado a tirar seu Secret Improshow dos porões da Universidade de Calgary, dar-lhe o acabamento de espetáculo e tornar seu trabalho conhecido do grande público.

O Olympic Theatre, o jogo francês [como Keith Johnstone se refere ao Match de Improvisação] e o Teatro-Esporte, todos se tornaram públicos em 1977. Eu acho que aconteceu no Canadá porque o público era louco por esporte (não por cultura). Eu tenho certeza de que foi a publicidade gerada pelo jogo francês que levou David Shepherd e eu a tornarmos públicos nossos trabalhos, que já existiam. (Informação pessoal)¹²¹

Para os praticantes do Teatro-Esporte, a divulgação da Ligue Nationale d'Improvisation, em meados dos anos 80, foi interpretada inicialmente como um movimento que visava congregar as diferentes equipes dos países que já possuíam o espetáculo em seu repertório e como uma forma de regulamentar os campeonatos internacionais, já que, por ser o Teatro-Esporte um espetáculo que pode abraçar as regras do esporte mais difundido em cada país, os jogos entre times de diferentes localidades demandavam a criação de regras comuns a cada

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Trecho de e-mail de Keith Johnstone, recebido em 22 de janeiro de 2010.

campeonato. Assim, existiam as regras escandinavas, as regras australianas e neozelandesas e as regras canadenses. Mesmo na Alemanha, quando, em 1990, foi realizada a primeira partida entre Tübingen e Dresden, regras para esse mini campeonato inter-cidades tiveram de ser estabelecidas¹²². Todavia, diferente do que imaginávamos, a Liga de Improvisação propunha, enquanto espetáculo autônomo, o Match de Improvisação, para o que seus fundadores buscaram uma expansão, licenciando grupos de teatro na Europa, principalmente amadores, em seu início. Como essa expansão europeia teve por polo disseminador a França¹²³, os países de língua latina foram os mais fortemente atingidos. Na época, ainda não existiam traduções do primeiro livro de Keith Johnstone em línguas neo-latinas¹²⁴ e o formato do espetáculo e as ideias correlatas se propagaram como sendo de autoria de Robert Gravel. Feita a confusão, aumentada ainda pelo fato de os dois espetáculos serem canadenses, muitos praticantes do Match de Improvisação passaram a ver com desconfiança as interpelações das equipes de Teatro-Esporte, entendendo que se tratava de uma ação dos profissionais contra os amadores.

Mas, afinal, que diferenças existem entre os dois espetáculos a ponto de serem considerados ambos originais?

Em seu livro Impro - réflexions et analyses (1987), escrito em parceria com Jean-Marc Lavergne, Robert Gravel¹²⁵ apresenta seus pensamentos acerca da improvisação e da criação da Ligue Nationale d'Improvisation (LNI). Nas 159 páginas, divididas em duas partes e dois anexos, o livro apresenta, na primeira, uma reflexão sobre o improviso; na segunda, textos de um ato e cenas criadas em diferentes temporadas de seu espetáculo¹²⁶, com a respectiva pontuação dos times envolvidos, e, nos anexos, os regulamentos e os signos de arbitragem do Match de Improvisação.

Chama a atenção o fato de o livro de Gravel e Lavergne não apresentar uma única referência bibliográfica, muito embora as informações sobre Robert Gravel o considerem como um estudioso no campo da improvisação. O capítulo de uma

¹²² Aqui em São Paulo, isso também ocorreu, em 2000, quando jogamos, no Instituto Goethe, nossa primeira partida internacional com o Fast Food Theater, de Munique.

¹²³ O espetáculo chega à França em 1981.

¹²⁴ A primeira tradução em espanhol ocorreu em 1990.

¹²⁵ Ator e diretor formado pelo Conservatoire d'Art Dramatique, de Montreal. Foi professor de improvisação teatral, de 1977 a 1982, na École Nationale de Théâtre, inaugurada em 1962 por Michel Saint-Denis. Faleceu em 1996.

¹²⁶ Entre as cenas presentes no capítulo, encontra-se uma de nove minutos, criada por Robert Lepage na temporada de 1986.

página e meia intitulado “Meu método” traz, em seu início, a interessante premissa de que *aprender a improvisar significa antes de tudo aprender a escrever*¹²⁷. Para tal, aponta como necessário o conhecimento dos mecanismos da “escritura dramatúrgica”. Entretanto, o que se constitui como corpo do capítulo apresenta-se como estratégia para conduzir o aluno ao improviso: do trabalho individual à criação coletiva. Os mecanismos para a criação de uma cena ou peça de teatro, conforme aponta Robert Gravel, partem do nada, de um sentimento, uma sensação, uma imagem mental ou de um tema proposto, e nos são dados a conhecer no capítulo subsequente, “Mecanismos da Impro”, e que segue conforme apresentado no livro:

A) Para improvisar sozinho:

1. relaxamento
2. escutar a si mesmo
3. escolher um ponto de partida (caso não haja um tema proposto)
4. jogar (isto é: encarnar a imagem mental)
5. escutar
6. escolher um motor¹²⁸
7. jogar

¹²⁷ Segue minha tradução integral do capítulo: “*Escrever espontaneamente, sozinho ou com outros, diante do público (condição sine qua non), peças de teatro de duração variável, tem por principal interesse precisamente o fato de que aquilo que se escreve, interpreta e se coloca na cena é feito diante de nossos olhos. Para dominar particularmente esta “escritura dramática”, é necessário conhecer seus mecanismos.*”

Pelo fato de ensinar improvisação acabei criando, pelo menos momentaneamente, um método simples de levar os alunos a amar o drama e se sentirem à vontade de modo a, eventualmente, se tornarem hábeis. Ele se resume assim: depois de criar por meio de vários exercícios introdutórios de improvisação a confiança, o relaxamento e o prazer de estar junto (professor e alunos), eu avanço com a teoria, certamente discutível, mas, sobretudo, de caráter prático: é mais fácil improvisar sozinho do que em grupo, sozinhos dominamos plenamente a improvisação.

Uma vez que a teoria é analisada e discutida, eu proponho que cada indivíduo improvise sozinho, até que todos compreendam bem os mecanismos de improvisação solo e se sintam confortáveis em improvisar sozinhos. Quando o resultado é alcançado, é hora de introduzir a “parceria” e nós entramos na fase de improvisar a dois. E assim sucessivamente, até que os mecanismos de improvisação a dois sejam bem compreendidos e que todos se sintam confortáveis improvisando em duplas. Quando isso é alcançado, passamos à improvisação a três, com o mesmo desejo de compreender os mecanismos, depois, a partir de um certo ponto, o grupo inteiro pode participar, em princípio, de todas as improvisações.

É um método que pode ser resumido assim, à imagem, digamos, de pessoas que pulam numa piscina para fazer um balé aquático: e Um, e Dois, e Três ... e Pulando! ... Todo mundo! ... Por fim a piscina está cheia de nadadores que se deslocam em harmonia.

De um ponto de vista pedagógico, esta aprendizagem deve ser feita em uma atmosfera de relaxamento e prazer, que não é de modo algum incompatível com a aquisição progressiva de uma concentração e de uma disciplina relativa a todas as experiências. Todo aspecto terapêutico é excluído desta abordagem. Uma escola de teatro não é um hospital.” (GRAVEL e LAVERGNE, 1987:18-20)

¹²⁸ Robert Gravel (1987:21) define o *motor* como sendo a ideia que impele a ação e a improvisação a avançar dentro de uma lógica, da proposição inicial ao seu desenrolar.

8. escutar
9. escolher um motor
10. jogar
11. ... (GRAVEL e LAVERGNE, 1987:24)

B) Para improvisar com o outro:

Antes de apresentar os mecanismos que conduzem à escritura dramatúrgica em dupla, Robert Gravel chama a atenção para três princípios fundamentais que regem a improvisação:

1. Dizer “sim”, sem o que nenhuma ação é possível.
2. Ter “escuta total”, ou seja, não desperdiçar ou abandonar nada que venha a ser proposto.
3. Ter “visão periférica”, ou seja, estar atento a todo gesto ou movimentação.

Respeitando os princípios propostos, os mecanismos que regem a construção dramatúrgica de duplas serão:

1. relaxamento
2. proposição de “A”
3. jogo de “A” (encarnação de sua imagem mental)
4. decisão de “B” em entrar no jogo de “A”
5. jogo de “A+B”
6. “escuta total” + “visão periférica”
7. escolher um motor
8. vontade do “sim”
9. jogo de “A+B”
10. “escuta total” + “visão periférica”
11. escolher um motor
12. vontade do “sim”
13. ... (*Ibid*: 30)

C) Para improvisar em três ou em grupo, os mesmos princípios propostos para as improvisações em duplas devem ser seguidos.

A ideia de transformação desse trabalho em espetáculo e, mais precisamente, em uma partida de teatro, teria sido decorrente, conforme aponta o autor, da própria *evolução da improvisação teatral em geral e do desejo de criar um jogo teatral verdadeiro*. (*Ibidem*: 33). A utilização do hóquei, como esporte a ser utilizado como balizador do espetáculo, e que fez sua estreia oficial em Montreal,

em 1977, segundo consta nos arquivos da própria Ligue Nationale d'Improvisation, teria ocorrido quando Robert Gravel e Yvon Leduc, cofundador da LNI, assistiam pela televisão, em um bar, a uma partida do referido esporte.

O livro traz ainda, na abertura da primeira parte, curiosamente, a citação de um aforismo do Tao Te Ching.

*Les tâches difficiles
Doivent débiter facilement.
Les tâches grandioses
Doivent débiter petitement.*¹²⁹

Com essas poucas informações, torna-se bastante difícil sustentar que a similaridade com as proposições de Keith Johnstone e o Teatro-Esporte, conforme os praticantes do Match de Improvisação normalmente argumentam, seja fruto apenas de mera coincidência, porque no fim tudo seria improvisado.

A confirmação de que as bases do Match de Improvisação encontram-se na verdade no Teatro-Esporte viria por duas fontes distintas. A primeira, pelas enciclopédias de arte e de improvisação que consideram aquele espetáculo uma versão francófona do Teatro-Esporte que surgiu no lado francês do Canadá e de lá se expandiu primeiramente para a França e os países de língua francesa, como Bélgica, Luxemburgo, o Cantão francês da Suíça e, via França, para outros países de língua latina.

Cito o verbete da publicação eletrônica da Enciclopédia Canadense de Arte, do Institut Historica Dominion, de Toronto, pela confiabilidade da fonte¹³⁰ e por ser uma enciclopédia da porção francesa do Canadá, local de nascimento da Ligue Nationale d'Improvisation (LNI), no qual ela é descrita como sendo

[...] um grupo de improvisação de Theatresports elaborado em Montreal nos anos 70, cujas regras imitam aquelas de hóquei, e cujos "matches" são travados em um ringue de patinação. Duas equipes de atores-improvisadores se enfrentam em três tempos e um árbitro assegura o respeito às regras e a aplicação de punição. O assunto, estilo, número de jogadores e tempo de cada improvisação são escolhidos aleatoriamente. O público

¹²⁹ As tarefas difíceis/devem começar de modo simples/As tarefas grandiosas/devem começar de modo pequeno.

¹³⁰ O Historica-Dominion Institute foi criado em 2009 pela fusão de dois centros de pesquisa histórica canadense: a Historica Foundation of Canada (1999) e o Dominion Institute (1997), ambas organizações responsáveis pela pesquisa e difusão da memória do Canadá.

vota erguendo o braço para indicar o vencedor de cada confronto e a equipe que acumular mais pontos ganha a partida.

A segunda fonte é a tese de doutorado de Mariana de Lima e Muniz¹³¹, defendida na Universidade de Alcalá, Espanha, em 2004, intitulada La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador. A pesquisadora, que é praticante do Match de Improvisação e participou da Liga Madrilenha, em sua tese se propõe a discutir o formato proposto por Robert Gravel e Yvon Leduc, suas origens, jogos e bases teóricas, bem como a traçar um panorama das vertentes improvisacionais na contemporaneidade.

Logo nas páginas iniciais, a tese já traz a informação de que *a criação do Match de Improvisação se baseou, principalmente, nas teorias de Keith Johnstone publicadas na década de 50 na Inglaterra*. (MUNIZ, 2004:20). A razão para tal, a despeito de outras vertentes teóricas também utilizadas no trabalho, em especial, segundo seu texto, as ideias de Jacques Lecoq¹³², seria decorrente do fato de que

[...] no que se refere à improvisação como espetáculo, a escolha de Johnstone se justifica por sua influência na prática do impro-espetáculo atual, além de fornecer importantes definições sobre conceitos básicos da improvisação como a escuta, o rebote¹³³ e a espontaneidade, entre outros. (MUNIZ, 2004: 263)

A tese de Mariana de Lima e Muniz, que traz uma pesquisa detalhada sobre a improvisação, principalmente, no século XX e seus diferentes campos de aplicação, não deixa, no entanto, de espelhar e reproduzir a confusão existente desde o início entre o Teatro-Esporte e o Match de Improvisação, em que alguns procedimentos de partida (como maior ou menor participação do público na sugestão de temas ou decisão de pontos) e alguns jogos e pensamentos do Teatro-Esporte são atribuídos ao Match de Improvisação.

¹³¹ Professora do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹³² Um dos principais representantes do movimento de Teatro Físico, Jacques Lecoq desenvolveu importantes trabalhos com máscara, mímica e *clown*. Por ter por formação primeira a educação física, é dela que retira o gestual próprio e o aplica em dinâmicas teatrais. Lecoq disse: *Eu vim para o teatro pelo mundo dos esportes*. (LECOQ apud MALDONADO, 2005:50)

¹³³ O rebote, segundo a pesquisadora, diz respeito ao conceito de aceitação da primeira ideia de Keith Johnstone. *O conceito de rebote segue a mesma linha do que Johnstone chama de “primeiros pensamentos” e “associações imediatas”*. (*Ibidem*: 277)

Utilizado frequentemente como demarcador da diferença entre os dois espetáculos, encontra-se o caráter mais leve do espetáculo Teatro-Esporte, em comparação ao Match de Improvisação, e também o fato de o aspecto competitivo do segundo ser mais verdadeiro.

O Theatresports e o ComedySportz são espetáculos essencialmente cômicos, como a maioria dos espetáculos improvisados atuais. Diferente do Match de Improvisação que possui uma base teórica própria desenvolvida por Robert Gravel e Ivone Leduq (*sic*), estes formatos se centram mais especificamente nas teorias de Johnstone. (*Ibidem*: 223)

Um outro argumento bastante utilizado para marcar a diferença entre o Teatro-Esporte e o Match de Improvisação, também presente na tese de Mariana de Lima e Muniz, refere-se ao maior rigor utilizado na arbitragem da partida do Match de Improvisação.

Como em qualquer esporte, o Match possui um regulamento internacional e um corpo arbitral que se encarrega de fazer com que o regulamento seja respeitado. Há uma série de penalizações para as equipes ou para um jogador individual que podem reverter em pontos para o adversário. Este regulamento, assim como as primeiras partidas e campeonatos mundiais de improvisação foram criados pela Liga Nacional do Canadá, que detém os direitos deste formato de improvisação e que cuida de sua difusão internacional. (*Ibidem*: 329)

A confusão é um fato, assim como a existência dos dois modelos de forma independente. Ressalte-se, porém, que a grande maioria dos argumentos diferenciadores, bem como a descrição dos elementos que constituem o treino para o Match de Improvisação e suas bases são apresentadas por seus praticantes e não pelo autor Robert Gravel, em seu livro. Nele, além do já exposto de forma resumida, encontram-se, nos anexos, os regulamentos oficiais que regem a Liga de Improvisação e seus sinais de arbitragem.

Segundo o regulamento, o espetáculo é definido como

[...] um jogo que consiste no enfrentamento de duas equipes compostas de seis jogadores (3 mulheres e 3 homens) e um Mestre de Cerimônias. Um árbitro e seus dois assistentes

cuidam do desenvolvimento do jogo e do cumprimento do regulamento. (GRAVEL e LAVERGNE, 1987:149)

A partida é jogada em 3 tempos de 30 minutos cada, com 10 minutos de intervalo entre eles e as improvisações podem ser de duas naturezas: **improvisação comparada** e **improvisação mista**. Na primeira, os dois times, cada qual a seu turno, improvisam um mesmo tema e, na segunda, misturam-se jogadores das duas equipes para a realização dos temas. O juiz sorteia um cartão previamente preparado, que contém a natureza do jogo, o título da improvisação, o número de jogadores que deverão desenvolver a cena, a categoria da improvisação (ou estilo/tipo de jogo) e, finalmente, sua duração. Feita a leitura da tarefa, o time tem de 20 a 30 segundos para combinar sua ação. Ao final de cada rodada, o público é convidado a votar no vencedor, levantando a placa indicativa com a cor do time de sua escolha.

Em que pesem as diferenças (e elas existem do ponto de vista da particularidade de aplicação, como pode ser visto acima), não há como negar a forte influência do Teatro-Esporte na concepção do Match de Improvisação. Chama ainda a atenção, em relação a esse espetáculo, o fato de seus praticantes não mencionarem o Olympic Theatre, de David Shepherd, como fonte de influência, uma vez ter sido ele implantado nas escolas canadenses nos anos 70, principalmente em sua porção francesa.

Se o Teatro-Esporte literalmente atravessou oceanos, correu o mundo, conquistou apaixonados de várias correntes teatrais e tornou-se também parte integrante de muitos currículos escolares, seu crescimento e difusão originaram, todavia, problemas de difícil solução. Da apropriação indevida da obra ao mau uso de seus princípios metodológicos, o Teatro-Esporte é hoje, inclusive, motivo de bastante tristeza para seu criador.

Os apelos sedutores de sucesso, fortemente incentivados na sociedade contemporânea, aliados à facilidade de acesso à informação, seja via televisão, ou, mais recentemente, via internet, fazem com que muitas pessoas busquem soluções rápidas e que tragam retornos imediatos.

Não é difícil imaginar que, aula após aula tiradas do programa de televisão Whose Line is it Anyway, o sucesso dos alunos

seja medido exclusivamente pelo volume de risos que recebem por suas tiradas inteligentes, clichês e finais de cenas vigorosos que produzem. As palavras originais e a intenção do THEATRESPORTS de Keith Johnstone ou foram esquecidas ou foram essencialmente mal interpretadas. Defendo o trabalho Johnstone como uma importante contribuição para os atores, para o teatro e para a educação, como Viola Spolin, Uta Hagen, Bolton Gavin ou Dorothy Heathcote. O problema reside na disseminação de suas ideias - publicações e investigações limitadas, e uma superabundância de livros de teatro que fornecem aos professores receitas de ensino do "THEATRESPORTS-como-jogos", com pouca ou nenhuma justificativa ou enquadramento metodológico - que é a antítese das ideias originais e da escrita de Keith Johnstone no campo da improvisação, e do cuidado que ele tomou para compartilhar, ensinar e explorar as teorias do seu THEATRESPORTS com o teatro, os estudantes, os profissionais, os pesquisadores e o público mundo afora. (YOUNG e CURTIS *In* BLATNER, 2007: 291)

Quando se desconsidera a teoria que fundamenta um trabalho, em função dos resultados imediatos da aplicação de suas técnicas, corre-se o risco de esvaziamento.

[o homem] Busca o novo só para saltar dele para um outro novo [...] Neste não demorar-se junto [...], a avidez por novidades caracteriza-se pela dissipação. Não importa se, pelo deslumbramento, é levado à incompreensão, pois não faz caso de compreender mesmo e quer apenas 'ficar por dentro'. (HEIDEGGER, 1974:191)

Vistos por esta perspectiva, a avidez por novidade e o vislumbre de sucesso imediato parecem ter, no caso do Teatro-Esporte, ajudado a alimentar a confusão existente entre o pensamento que norteia o preenchimento da estrutura original do espetáculo e os diferentes modos de dar vida a ela, expressos na maneira como as companhias, de acordo com suas culturas, habilidades e interesses, realizam o espetáculo e a própria improvisação, livre por natureza. Some-se a isso o fato de que muitos dos praticantes terem se formado em oficinas dadas por pessoas que também fizeram oficinas, portanto, vivenciaram, mas não estudaram os textos que fundamentam o trabalho. Formados em parte por essa *educação superficial* (ver citação abaixo), é fácil compreender a mistura de metodologias e as distorções, realidade comum de se observar em muitos núcleos.

[educação superficial] Essa forma de “trivialização sgnica” presta-se sempre aos processos de desvalor que corroem a autonomia em conhecimento de uma sociedade e que levam toda uma gerao a no esperar muito de um futuro que se torna vago e esmaecido em suas cores, enquanto possibilidade. E por decorrncia, perdemos tambm o hbito do trabalho e do estudo intensos: afinal, o sucesso financeiro, que o critrio de valor atualmente mais apregoado, pode ser atingido por pessoas bem menos preparadas e por tticas condenveis, do ponto de vista tico. H a crise de ideias e a crise de valores. (VIEIRA, 2006: 21).

H tambm que se reconhecer o fato de que talvez a confuso tenha sido favorecida, em parte, pelo prprio Loose Moose Theatre e, posteriormente, pelo International Theatresports Institute (ITI). O extremo rigor na concesso de licenas de uso do formato do espetculo e o contrato de direitos autorais, que no permite a seus licenciados o direito de representar o Instituto ou, em seu nome, licenciar equipes, afastaram, ao longo dos anos, alguns interessados ou praticantes que esperavam poder agir com maior liberdade em seus territrios. Este procedimento do ITI, compreensvel, por um lado, pelo temor ao desvirtuamento das ideias de Keith Johnstone e, por outro lado, porque motivado por tristes experincias, aliado ao fato do autor ser crdulo na tica humana, pode ter aberto, no entanto, uma brecha para usos indevidos, que, diga-se de passagem, est sendo muito aproveitada na atualidade. Isso amplia ainda mais a confuso, porque no raro so os prprios egressos do Teatro-Esporte que, transformados em treinadores de times de improviso (e neles se inclui tambm os de Match de Improvisao), criaram suas “ligas particulares”, cobrando, por vezes, altas taxas de uso do formato ou de associao a essas ligas.

O grande valor do Teatro-Esporte que de repente equipes estavam sendo organizadas por amadores do mundo inteiro, para que pudessem se desafiar umas s outras. (Em poucos anos os russos estavam jogando com os suecos em Helsinki.) At o aparecimento do Teatro-Esporte se voc quisesse ser um improvisador, voc precisava fazer um teste na companhia de improvisao de Chicago. Era tal qual se engajar em uma companhia normal. (Informao pessoal)¹³⁴

¹³⁴ Trecho de e-mail de Keith Johnstone, recebido em 22 de janeiro de 2010.

Há que se registrar a diferença entre a satisfação pelas descobertas, o que elas podem propiciar, o desejo de dividi-las com os demais e a triste constatação de que a obra é também um produto, em nossa sociedade, pronto para ser consumido. Entre o artista, a obra e o mercado nem sempre o diálogo se estabelece de forma ética e cordial.

Basta uma rápida visita aos inúmeros *sites* de companhias de improviso espalhadas pelo mundo para perceber a confusão presente nesses trabalhos, tanto do ponto de vista de seus espetáculos como de oferta de oficinas. O que se vê, em geral, é ou uma mistura de procedimentos, originários de diferentes orientações teóricas, ou a simples aplicação de nova denominação aos modelos já existentes. Ressalte-se que boa parte desses trabalhos apresenta-se como original e o Teatro-Esporte, nesse sentido, revela-se como “fonte de inspiração” predileta dessas companhias.

Se o uso incorreto das ideias e propostas de Keith Johnstone afigura-se como realidade da qual não é possível fugir ou mesmo minimizar suas consequências, não menos verdade é o fato de que, como humanos, estaremos sempre fazendo escolhas e que essas poderão ser tanto melhores quanto maior for nossa capacidade de escuta, como discute Heidegger em seu poético texto O caminho do campo.

[...] tudo o que é verdadeiro e autêntico somente chega à maturidade se o homem for simultaneamente as duas coisas: disponível ao apelo do mais alto céu e abrigado pela proteção da terra que oculta e produz. O caminho recolhe aquilo que tem seu ser em torno dele; e dá a cada um dos que o percorrem aquilo que é seu. [...] O simples guarda o enigma do que permanece e do que é grande. Visita os homens inesperadamente, mas carece de longo tempo para crescer e amadurecer. [...] o apelo pelo caminho do campo fala apenas enquanto os homens nascidos no ar que o cercam forem capazes de ouvi-lo. São servos de sua origem, não escravos do artifício. Em vão o homem através de planejamento procura instaurar uma ordenação no globo terrestre, se não for disponível ao apelo do caminho do campo. O perigo ameaça, e o homem de hoje torna-se surdo à sua linguagem. Em seus ouvidos retumba o fragor das máquinas que chega a tomar pela voz de Deus. Assim o homem se dispersa e se torna errante. Aos desatentos o Simples parece uniforme. A uniformidade entendia. Os entediados só vêem monotonia a seu redor. O simples desvaneceu-se. Sua força silenciosa esgotou-se. [...] O apelo do caminho do Campo acorda um sentido que ama a liberdade e, no lugar oportuno, suplantará as aflições numa

última serenidade. Esta se opõe à desordem de só trabalhar, uma desordem que, buscada por si mesma, favorece o nada negativo. [...] Tudo fala da renúncia que conduz ao Mesmo. A renúncia não tira. A renúncia dá. Dá a força inesgotável do Simples. O apelo nos faz habitar de novo uma origem distante, onde a terra natal nos é devolvida. (HEIDEGGER, 1949: 68-71)

A paixão que o improviso desperta em alguns atores e o desejo de criar constituem, sem dúvida, a razão primeira para a existência de uma variedade de maneiras de dar-lhes materialidade, denotando uma evolução, que se mostra, em princípio, não só natural, mas fonte de enriquecimento das formas espetaculares do improviso.

Todavia, a busca de soluções cênicas que materializem os desejos de seus proponentes e a não assunção explícita dos caminhos trilhados, seja por paixão, fé ou até mesmo por desconhecimento, trazem consequências, que, longe de pautarem discussões e aprofundamentos sobre o tema, são prontamente aproveitadas por aqueles que enxergam na confusão um terreno fértil, em que tudo vale, principalmente quando os assuntos em pauta são o trabalho e a possibilidade de ganho dele decorrente. Felizmente, essa não é a regra.

1....1996: Bairro da Lapa [Estação Especial da Lapa], São Paulo.

Chego meio tímido no galpão onde um grupo de atores entra em contato pela primeira vez com o método de improvisação de Keith Johnstone e dezenas de jogos teatrais que nos seriam orientados por Vera Achatkin.

Os ensaios seguem intensos e a cada dia que passa o grupo se encanta mais com o universo de possibilidades na criação das cenas.

2,1... Depois de longo período de encontros e vivência do método, a estreia é marcada no Teatro da Consolação: Dois times, um mestre de cerimônias, uma juíza, um músico e uma plateia calorosa que vai ao delírio com o improviso imediato. Ainda tímido, arrisco uma cena cá, outra acolá e o nervosismo da estreia se transforma em euforia. Como é bom improvisar!

3,2,1... O Sucesso da primeira temporada abre caminhos para outras em teatros como TBC, Cultura Inglesa, Lapa, SESC e regionais. As cenas, sempre diferentes umas das outras, vão ganhando qualidade, atores ainda mais acostumados com os jogos. Arrisco mais e me divirto com isso. O acerto e o erro lado a lado. Mas e daí?

A riqueza de um ator está em se entregar à cena, sem medo do que pode acontecer. Improvisação é isso.

4,3,2,1... Entre viagens pelo interior de São Paulo, com o espetáculo, uma que me marcou bastante foi na cidade onde nasci.

Apresentávamo-nos no SESC São José dos Campos e surge da plateia uma sugestão para o improviso - *um velório*.

Foi uma cena incrível, na qual participei com muita alegria. No fim do espetáculo recebi a notícia do falecimento de minha avó: dessa vez o velório seria real e triste. Mas tive a certeza de que ela se despediu de mim na tal cena, pois sabia que ela preferiria me ver sorrindo.

5,4,3,2,1... 2010! Treze anos se passaram! Entre viagens e espetáculos, o Teatro Esporte no programa de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo. Nesta oportunidade merecida, tive a honra de participar como ator, cinegrafista e editor da temporada em que estávamos no programa de Fomento.

Incrível! Levar o método para a população mais carente da cidade, ministrar oficinas para os jovens que nunca tiveram contato com o teatro, além de capturar as imagens do projeto e editar os vídeos.

Teatro-Esporte, um enriquecimento pessoal e profissional, de corpo e alma, que foi uma verdadeira lição na minha vida, desde a adolescência.

Fica aqui um pequeno registro e a vontade de continuar jogando pela vida toda, pois, afinal, improvisar é criar.¹³⁵

Finalizar este capítulo com esse depoimento, escrito a partir da contagem que dá início à criação de cenas no espetáculo Teatro-Esporte, traz em si o convite para jogar. A contagem (5,4,3,2,1) anuncia a próxima cena. O que dela resultará, por ainda não ter sido criado, permanecerá aqui como incógnita.

Hoje, talvez, muito mais do que no início desses 50 anos de jornada (do método e do espetáculo), quando tudo era novidade e cada descoberta era motivo de comemoração, entendo como extremamente relevante que se volte os olhos para o caminho - os fundamentos e para as possibilidades artísticas e pedagógicas que as ideias de Keith Johnstone contêm: um trabalho gestado longamente em benefício do ser do ator, do público e suas criações.

¹³⁵ Depoimento de Rodolfo Vilela, ator do Teatro-Esporte, enviado por e-mail em 18/02/2010.

Conclusão

Do estranhamento provocado em mim pelo Teatro-Esporte há 23 anos atrás, quando, pela primeira vez, na Dinamarca, eu tive contato com o espetáculo, à adoção dos pensamentos de Keith de Johnstone em meu trabalho, uma longa jornada plena de questionamentos, surpresas e dúvidas resultou em descobertas que me permitiram a um só tempo estabelecer uma profunda relação entre minhas duas formações (psicologia e teatro) e compreender o processo de criação teatral, justamente pela via com a qual menos me identificava até então no teatro: o improviso.

Por que nos preocupamos com arte? Para cruzar fronteiras, vencer limitações, preencher nosso vazio – para nos realizar. Não se trata de uma condição, mas de um processo através do qual o que é obscuro em nós torna-se paulatinamente claro. (GROTOWSKI, 1976:8)

Se um passo leva ao próximo, condição necessária para que se construa um caminho, igualmente é verdadeiro o fato de essa experiência passar a fazer parte da nossa existência e, em maior ou menor grau, direcionar as próximas escolhas de vida. No Teatro-Esporte não é diferente. Parte-se da primeira ideia, esse quase nada, e passo a passo cria-se uma cena e um sentido que não existiam antes e não se repetirão depois.

Participar desse processo de criação, que acontece no encontro entre o imaginário do público e o dos atores, para dar forma a um espetáculo formado por muitas cenas distintas, fragmentos de um todo maior – o próprio teatro -, cujo sentido só será encontrado (talvez) após a conclusão, se é, em geral, motivo de ansiedade para o ator porque lançado deliberadamente no desconhecido, sem anteparo ou qualquer esconderijo, também é motivo de muita satisfação. Vencer os medos, arriscar-se a acreditar em si próprio e no outro, como condição primeira para a criação teatral, e confrontar-se com os desafios propostos, se resultam em fortalecimento pessoal para o ator, na mesma proporção, também despertam o desejo de saber mais, como descrito em tantos depoimentos de alunos e atores presentes nesta tese.

Da mesma forma, para o público, o ato de presenciar o processo de criação, com todos os seus acertos e erros, longe de se constituir em objeto de crítica à qualidade do ator, pode ser plenamente entendido na dimensão do humano, trazendo para ele também, público, o reconhecimento de sua condição de falibilidade.

Onde quer que haja alguém para contar uma história e alguém para ver e ouvir essa história ser contada, abre-se espaço para o surgimento do teatro. Efêmero por natureza, mas cujos efeitos podem ser duradouros, o teatro, essa construção mágica, que se cria e recria a cada apresentação com os participantes do evento, e apenas para e com eles, prescinde de tudo, menos do ator e do público.

Esse binômio indissociável, que marca a especificidade dessa linguagem artística e cujas origens remontam aos ritos ancestrais de nascimento e morte, possui uma força notável, que vai da transformação imediata do ambiente onde se instaura a relação palco-plateia, abrindo espaço para que o fato teatral aconteça, aos efeitos resultantes.

Dentre as inúmeras formulações, teorias e experiências cênicas, pautadas ou não por textos dramáticos, escritos previamente ou resultantes de processos colaborativos, as ideias de Keith Johnstone e seu Teatro-Esporte aparecem como uma das possibilidades teatrais.

No caso do Teatro-Esporte, a narrativa a ser contada (ou melhor, as narrativas, já que se trata de um espetáculo formado por diversas cenas independentes) não foi preparada, mas o mote para que venha(m) a existir é o desejo do público, de um lado e, de outro, a crença do ator de que todo desejo, impulsionado em sua origem pelo poder do verbo, é algo passível de ser realizado, de ser transformado em ato. Por outro lado, a realização do desejo, ainda que na esfera ficcional, traz para o público confiança no seu próprio poder de criação. O espetáculo afigura-se, então, como um convite à experimentação; as voláteis ideias, por mais absurdas ou ridículas que possam parecer a princípio, ao ganharem corpo, revelam-se como possibilidades de ser e podem abrigar toda sorte de formas e conteúdos.

A dimensão do aprender constante, presente tanto no espetáculo como (e, talvez, principalmente) no trabalho do ator, faz com que esse trabalho e a

metodologia que o sustenta possam ser entendidos como uma escola de teatro para o ator, porque cada cena, cada desafio, exigirá também a utilização de habilidades e conhecimentos específicos para que os desejos possam ser realizados.

Que desejos? Tantos quantos nossa imaginação permitir. Idades e culturas diferentes apontarão temas e preocupações diferentes. Do universo dos contos de fada, do Projeto Centopeia, às ideias de natureza jocosa, do ImproShow Hallo aus Berlin, ou de cunho sociológico, do Teatro-Esporte: Um olhar sobre a cidade e sua gente, ou ainda o próprio teatro, como no Passaporte Cultural, certo é que o vazio do espaço de representação do Teatro-Esporte permite que desfilem por ele situações, corriqueiras ou não, da vida real, com suas preocupações presentes e emergenciais, desde temas atuais, que afetam um determinado grupo sócio-cultural ou etário, até aqueles de natureza mais ampla e profunda, que evocam lembranças não vividas, acumuladas e guardadas na memória da experiência humana em sua longa jornada ao longo da história.

O vazio e o nada do Teatro-Esporte assemelham-se e muito com o vazio do amanhecer de cada novo dia de nossa existência. Mesmo que tenhamos uma agenda a ser cumprida, o que, no caso do espetáculo, seria traduzido pelo conhecimento dos jogos a serem realizados, pouco ou nada sabemos de sua concretização. Cada passo, gesto ou movimento realizado, cada encontro e desencontro, cada olhar dado e recebido, cada sentimento provocado e sentido, será o guia da construção de nosso dia, formado por pequenas cenas, fragmentos de um todo maior - a vida -, e cujo sentido criamos e recriamos ao longo de nossa existência. Talvez por essa razão o Teatro-Esporte dialogue com o público de uma forma tão especial. Talvez por isso o público retorne, tal qual o grupo de crianças do Projeto Centopeia, que assistiu a todas as apresentações. E, talvez, por isso também, o Teatro-Esporte revele-se como uma opção na formação **de** e **do** público de teatro.

Ao finalizar este trabalho sobre o método de improvisação de Keith Johnstone, a sua tradução artística mais conhecida – o Teatro-Esporte – e as implicações de sua utilização e aplicação para o ator e o público, tenho consciência de que há muito mais para ser dito, mas também serenidade por não ter me esquivado de enfrentar os problemas existentes.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Verena. O riso e o risível. 2. ed. Riso de Janeiro: Zahar, 2002.

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. São Paulo: Martin Claret, 2001.

_____. Poética. Tradução: Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

ASLAN, O. O ator no século XX. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AUGRAS, Monique. O ser da compreensão. Petrópolis: Vozes, 1978.

AZEVEDO, Sonia Machado de. O papel do corpo no corpo do ator. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. O direito de sonhar. São Paulo: DIFEL, 1985.

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BATAILLE, Georges. A experiência interior. São Paulo: Editora Ática, 1992.

_____. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1978.

BEDORE, Bob. Improv games for children and adults. Alameda: Hunter House, 2004.

BERGSON, Henri. O Riso. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BICHSEL, Peter. Kindergeschichten. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.

BITTAR, Eduardo C.B. Filosofia Aristotélica. Barueri: Manole, 2003.

BOAL, Augusto. O teatro do oprimido e outras leituras poéticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. Jogos para atores e não-atores. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. O teatro como arte marcial. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BOLESLAVSKI, Richard. A arte do ator. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- BOLZ, Norbert. Brecht und der Sport Diskussion. *In*: KLEINSCHMIDT, Sebastian, HÖRNIGK, Therese (org.). Brecht und der Sport – Brecht Dialog 2005. Berlin: Theater der Zeit, 2006.
- BONFITTO, Matteo. O ator compositor. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine, SCHERER, Jacques. Estética teatral – textos de Platão a Brecht. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BORNHEIM, Gerd. Brecht – a estética do teatro. São Paulo: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, Peter. A porta aberta. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.
- _____. O teatro e seu espaço. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- BRUNA, Jaime. A poética clássica. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1981.
- BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator – da técnica à representação. São Paulo: Unicamp, 2001.
- CASSIRER, Ernst. Linguagem e mito. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CHACRA, Sandra. Natureza e sentido da improvisação teatral. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- COURTNEY, Richard. Jogo, teatro e pensamento. São Paulo: Perspectiva/SEC/SP, 1980.
- CRITELLI, Dulce Mara. Para recuperar a educação: uma aproximação à ontologia heideggeriana. *In*: HEIDEGGER, Martin. Todos nós...ninguém. São Paulo: Moraes, 1981.
- _____. Educação e dominação cultural: tentativa de reflexão ontológica. São Paulo: Cortez, 1980.
- DESGRANGES, Flávio. A pedagogia do espectador. São Paulo: Hucitec, 2003.
- DOTY, Gredna A. Inside the Royal Court Theatre, 1956-1981: Artists talk. Londres: Paperback, 1990.
- DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DUVIGNAUD, Jean. Sociologia do comediante. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- ECO, Umberto. Tratado geral da semiótica. 4. ed. São Paulo: Perspectiva: 2003.
- ELIADE, Mircea. Mito e realidade. 6. ed. São Paulo: Perspectiva: 2007.

- _____. O sagrado e o profano. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FO, Dario. Manual mínimo do ator. 3. ed. São Paulo: SENAC, 2004.
- FREUD, Sigmund. Obras completas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- FROST, Anthony & YARROW, Ralph. Improvisation in drama. NY: St. Martin Press, 1989.
- GASSNER, John. Mestres do teatro I. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974.
- GOMBRICH, E. H. Meditações sobre um cavaleiro de pau. São Paulo: EDUSP, 1999.
- _____. A história da arte. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GRAVEL, Robert; LAVERGNE, Jan-Marc. Impro – Réflexions et analyses. Ottawa: Leméac, 1987.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. 2. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1976.
- GUINSBURG, Jacó. Da cena em cena. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HAAR, Michel. A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras de arte. Rio de Janeiro: Difel, 2000.
- HECHT, Werner. Philosophie des Sports Diskussion. In: KLEINSCHMIDT, Sebastian, HÖRNIGK, Therese (org.). Brecht und der Sport – Brecht Dialog 2005. Berlin: Theater der Zeit, 2006.
- HEGEL, G. W. F. Cursos de estética III. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp 2002.
- _____. Cursos de estética I. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. Todos nós...ninguém. Tradução e comentário de Dulce Mara Critelli, apresentação e introdução de Sólón Spanoudis. São Paulo: Moraes, 1981.
- _____. Ser e tempo. Petrópolis: Vozes, 1989.
- _____. El ser y el tiempo. Tradução de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- _____. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1992.
- _____. Sobre o problema do ser - O caminho do campo. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969.

- HORN, D.T. Comedy improvisation - exercises and techniques for young actors. Colorado: Meriwether, 1991.
- HUIZINGA, Johan. Homo Ludens. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HUME, David. Tratado da natureza humana. São Paulo: Unesp, 2000.
- JANUZELLI, Antônio L. A aprendizagem do ator. São Paulo: Ática, 1986.
- JOHNSTONE, Keith. News Letter. Calgary. Keith Johnstone Inc., 2007.
- _____. Theaterspiele – Spontaneität, Improvisation und Theatersport. Tradução para o Alemão de Berlin: Alexander Verlag, 2006.
- _____. Impro for storytellers. NY: Routledge, 1999.
- _____. Don't be prepared. Calgary: Loose Moose Theatre, 1993.
- _____. News five. Calgary: Loose Moose Theatre, 1993.
- _____. News four. Calgary: Loose Moose Theatre, 1992.
- _____. News three. Calgary: Loose Moose Theatre, 1990.
- _____. The rules of theatresports. Calgary: Loose Moose Theatre, 1990.
- _____. The book of the Moose. Calgary: Loose Moose Theatre, 1990.
- _____. News one. Calgary: Loose Moose Theatre, 1987.
- _____. Impro - improvisation and the theatre. 3. ed. London: Methuen, 1983.
- JUNG, Carl Gustav. Memórias, sonhos e reflexões. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- KELEMAN, Stanley. Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell. São Paulo: Summus, 2001.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. Jogos teatrais. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. Um vôo brechtiano. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. São Paulo: Summus, 1978.
- MACHADO, Regina. Acordais – Fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias. São Paulo: D.C.L., 2004.

- MARTINI, Clem e FOREMAN, Kathleen. Something like a drug: the unauthorized oral history of Theatresports. Calgary: UC Calgary, 1999.
- MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. São Paulo: UNESP, 2003.
- MORENO, Jacob Levy. Psicodrama. São Paulo: Cultrix, 1983.
- PALLOTTINI, Renata. O que é dramaturgia. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PERLS, FREDERICK S. Gestalt-terapia explicada. São Paulo: Summus, 1977.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.
- RATTO, GIANNI. Antitratado de cenografia. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2001.
- RIZZO, Eraldo Pêra. Ator e estranhamento – Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet. São Paulo: SENAC, 2001.
- ROBERTS, Philip. The Royal Court Theatre and the Modern Stage. Cambridge: University Press, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. A arte do ator. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Jogar Representar. São Paulo: Cosac Naif, 2009.
- _____. Introdução à análise do teatro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SANTAELLA, Lúcia. Arte e cultura: equívocos do elitismo. São Paulo: Cortez/UNIMEP, 1982.
- SANTOS, Marcos Ferreira. Crepusculário. 2. ed. São Paulo: Zouk, 2005.
- _____. Arte, imaginário e pessoa: perspectivas antropológicas em pesquisa. In: TEIXEIRA & PORTO (coord.). Imagens da Cultura: um outro olhar. São Paulo: Plêiade, 1999.
- SILLS, Paul. Paul Sills' Story Theater: Four Shows. Nova York: Applause Books, 2000.
- SKINNER, Quentin. Hobbes e a teoria clássica do riso. São Leopoldo: UNISINOS, 2002.
- STANISLAVSKI, C. A construção da personagem. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- _____. A preparação do ator. 5. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1982.
- _____. A criação de um papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

STREISAND, Marianne. Brecht und der Theatersport. *In*: KLEINSCHMIDT, Sebastian, HÖRNIGK, Therese (org.). Brecht und der Sport – Brecht Dialog 2005. Berlin: Theater der Zeit, 2006.

SWEENEY, John. Innovation. Minneapolis: Aerialist Press, 2004.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. Teoria do conhecimento e arte. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

WARDLE, Irving. The Theatres of George Devine. Londres: Jonathan Cape, 1978.

WIRTH, Jeff. Acting, Improvisation, and Interacting for Audience Participatory Theatre. 2. ed. Oregon: Fall Creek Press, 1995.

YOUNG, David L. e CURTIS, Anne M. TheatreSports and Competitive Dramatic Improvisation *In*: BLATNER, Adam. Interactive & Improvisational Drama: Varieties of Applied Theatre and Performance. Lincoln: iUniverse, 2007.

Dicionários

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CINTRA, Geraldo de Ulhoa, CRETELA JR., José. Dicionário Latino-Português. São Paulo: Anchieta, 1944.

HUISMAN, Denis. Dicionário dos filósofos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. Vocabulário da psicanálise. 5. ed. Santos: Martins Fontes, 1979.

KOOGAN A. (Ed.). Delta Larousse. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1963.

MORA, J. Ferrater. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Loyola, 2001.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Dissertações e Teses

ACHATKIN, Vera C. O Teatro-Esporte de Keith Johnstone e o ator: da ideia à ação - a improvisação como instrumento de transformação para além do palco. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2005.

FUSER, Rachel A. B. O fio do novelo: um estudo sobre a pré-atuação do ator. Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2000.

GAZONI, Fernando Maciel. A Poética de Aristóteles: tradução e comentários. Dissertação de mestrado. São Paulo: Filosofia-USP: 2006. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2006_mes/Fernando_Gazoni_A_Poetica_de_Aristoteles.pdf, Acesso em 16/10/2009.

MALDONADO, Luís Eduardo César. A comunicação do corpo na mímica e no teatro físico. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 2005.

MUNIZ, Mariana Lima e. La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador. Tese de Doutorado. Alcalá de Henares: Universidade de Alcalá, 2004.

OLIVEIRA DIAS, Elsa. Ser e tempo em Augusto Matraga: veredas de hora e vez. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 1984.

Artigos em Revistas

BROOK, Peter. Entrevista. Revista E. nº 135. São Paulo: SESC, julho de 2008.

FREITAS, Eduardo Luiz Viveiros de. Dossiê Brecht – Teatro, estética e política. Revista cultura crítica. nº 01. São Paulo, Apropuc, 2005.

JOHNSTONE, Keith. Theatresports. Die Deutsche Bühne. Colônia, novembro de 1989, p. 54-58, entrevista concedida a Cony Frühauf.

PESSANHA, J. G. Ser e Tempo - uma pedagogia da perfuração.. Revista Brasileira de Literatura. nº 44. São Paulo: Lemos Editorial, 2001.

RINKE, Moritz. Kriemhild stürmt über den linken Nibelungenflügel - Theater und Fußball endlich eins! Berlin: Theater Heute, junho de 1995, p. 59.

VENDRAMINI, José Eduardo. A *commedia dell'arte* e sua reoperacionalização. In: Trans/Form/Ação. nº 24. São Paulo: UNESP, 2001.

Documentos eletrônicos

COLPO, Marcos Oreste. A Cura (Sorge) e a Virtude da Prudentia - a Queda (Verfallen) do Dasein e o Pecado da Acídia. Revista Notandum, Ano VII - N. 11. São Paulo: Mandruvá, 2004. Disponível em: <http://www.hottopos.com/notand11/colpo.htm>. Acesso em 10/04/2009.

COPEAU, Jacques. Apelos. In: Registres I – Appels. 1913. Paris: Gallimard, 1974. Tradução José Ronaldo Faleiro. In: GODINHO, Mariana de Andrade. O espírito de Jacques Copeau. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero1/cenicas.htm. Acesso em 25/10/2009.

FECOMERCIO RJ e Ipsos Public Affairs. Pesquisa: Perfil do consumo de cultura do brasileiro. Rio de Janeiro: FECOMERCIO, 2008. Disponível em: <http://www.fecomercio-rj.org.br/publique/media/Cultura.ppt>. Acesso em 28/10/2009.

FERIGATE, Anderson Azevedo. Uma percepção estético-dramática da política em Hannah Arendt. Revista Ética & Filosofia Política (Volume 9, Número 1, junho/2006). Disponível em: http://www.eticaefilosofia.ufjf.br/9_2_anderson.html. Acesso em 16/10/2009.

HISTORICA DOMINION. Disponível em: <http://www.historica-dominion.ca/en>. Acesso em 27/12/2009.

IBGE. Estatísticas do século XX. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_xls/temas.shtm. Acesso em 26/10/2009.

INTERNATIONAL THEATRESPORTS INSTITUTE. Disponível em: www.iti.org.ca. Acesso em 03/01/2010.

KEITH JOHNSTONE. www.keithjohnstone.org.ca. Acesso em: 10/06/2009.

LIGUE NATIONALE D'IMPROVISATION. Disponível em: www.lni.ca. Acesso em 15/10/2008.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Cultura em números - Anuário de estatísticas culturais. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/10/cultura_em_numeros_2009_final.pdf. Acesso em 28/10/2009.

MUNIZ, Lauro César. O ouro verdadeiro. Palestra proferida na Associação dos Roteiristas, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://www.artv.art.br/informateca/escritos/estudos/ouro_lauro.htm. Acesso em 17/10/2009.

PARTSH-BERGSOHN, Isa. A Dança-Teatro de Rudolf Laban a Pina Bausch. *In: Dance Theatre Journal*, vol. 6, no. 02, outono de 1988, pp. 37 a 39, Trad. Ciane Fernandes, disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-01/trabalhos/pagina/03.htm>. Acesso em 09/01/2010.

PIAGET, Jean. *L'Education Artistique et la Psychologie de L'Enfant*. Paris: UNESCO, 1954, Trad. Gisele de Cássia Fleck. <http://www6.ufrgs.br/psicoeduc/piaget/educacao-artistica/>. Acesso em 10 de fevereiro de 2008.

SHEPHERD, David. *ImprovOlimpex*. Disponível em: <http://www.groupcreativityproject.com/history.html>. Acesso em 13/02/2010.

SHEPHERD, David; BLATNER, Adam. *Reflections on Improvisation*. Disponível em: <http://www.interactiveimprov.com/forewordwb.html>. Acesso em 13/02/2010.

TABORI, George. Konflikt. *In: JOHNSTONE, Keith. Impro – Improvisation und Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2002. Disponível em: http://www.alexander-verlag.com/paymate/Improvisation+und+Theater_AID74.html e www.amazon.de. Acesso em 10/03/2007.

TSÉ, Lao. *Tao Te Ching* (Escritos do Curso e da Virtude). Tradução Mário Bruno Sproviero. São Paulo: USP/Mandruvá, 2005. Disponível em: http://www.hottopos.com/tao/dao_de_jing01.htm. Acesso em 01/12/2008.