



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
Departamento de Artes Cênicas

CÍNTIA CHAGAS PORTELLA

E se eu falasse do improviso no filme-teatro
O Ouro o Ladrão e sua Família?

Brasília
2016

CINTIA CHAGAS PORTELLA

E se eu falasse do improviso no filme-teatro

O Ouro o Ladrão e sua Família?

Trabalho de conclusão de curso Artes Cênicas
apresentado a banca examinadora da Universidade de
Brasília como requisito para a obtenção do título de
Bacharel em Interpretação Teatral sob a orientação da
professora Dra. Sulian Vieira Pacheco.

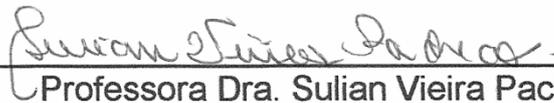
Brasília
2016

CINTIA CHAGAS PORTELLA

**E SE EU FALASSE DO IMPROVISO NO FILME-TEATRO O OURO, O
LADRÃO E SUA FAMÍLIA?**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, apresentado à UnB/Universidade de Brasília/ Instituto de Artes /CEN, como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Interpretação Teatral – Artes Cênicas, com nota final igual a 55, sob a orientação da professora Doutora Sulian Vieira Pacheco.

Brasília, 11 de julho de 2016.



Professora Dra. Sulian Vieira Pacheco
Orientadora



Professora Dra. Alice Stefânia Curi
Membro da Banca



Professor Dr. César Lignelli
Membro da Banca

Primeiramente, fora Temer.

AGRADEÇO

À minha família e amigos pelo apoio constante.

À minha orientadora Sulian Vieira pela paciência, parceria, carinho e dedicação.

Aos membros da banca examinadora pela disponibilidade de participar e trazer suas contribuições pessoais para esta escrita.

Aos meus colegas de diplomação pela criatividade e inteireza no processo.

À Lorena Pires e ao CACEN pelo empenho em me ver graduada.

A todos os professores que colaboraram para a aquisição de conhecimento e experiências durante a minha graduação.

Ao grupo E Agora? Cia de Improviso por terem despertado meu interesse nessa linguagem qual dedico minha pesquisa.

Aos improvisadores, encenadores, professores, autores e atores que me modificaram com seus trabalhos e ensinamentos.

E a todos que se sentirem responsáveis pela realização desse trabalho, meus mais sinceros agradecimentos.

RESUMO

Essa monografia tem como objetivo refletir sobre a presença da improvisação na criação do filme-teatro *O Ouro, o Ladrão e Sua Família*, resultado das disciplinas Diplomação em Interpretação Teatral 1 e 2 do Curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília em 1/2016. Para fomentar a reflexão utilizam-se principalmente as autoras Mariana Muniz e Sandra Chacra além das colaborações conceituais de outros autores que permitem identificar diferenças entre os conceitos de Teatro de Improviso e improvisação teatral. Um breve percurso histórico nos permite reconhecer algumas nuances da improvisação no teatro ocidental remetendo-nos à reflexão sobre aspectos de sua presença no cinema. A descrição e análise do processo de criação do filme-teatro em questão permite ilustrar as variáveis improvisacionais em sua criação. Ao final, creio ser possível ter embasamento para reflexões mais verticalizadas sobre as nuances do improviso no teatro e cinema possibilitando uma percepção diferenciada do processo de criação do filme-teatro *O Ouro, o Ladrão e Sua Família* a partir da perspectiva improvisacional.

PALAVRAS CHAVE: Improviso. Improvisação. Filme-teatro. Formação de atores.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: O aniversário do vovô Ronnie. <i>Foto: Bruno Corte Real</i>	29
Figura 2: A Fumante. <i>Foto: Arthur Romão</i>	30
Figura 3: A fumante penteando a sobrancelha. <i>Foto: Bruno Corte Real</i>	32

SUMÁRIO

RESUMO	6
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	7
INTRODUÇÃO	9
Capítulo 1: E se nós improvisássemos... ..	13
1.1. Teatro de Improviso ou improvisação teatral?	13
1.2 Nuances da improvisação no teatro	16
1.3 A presença da improvisação no cinema	21
Capítulo 2: E se nós improvisássemos durante o processo?	24
2.1 O improviso na criação do personagem e roteiro	28
2.2 O improviso frente à câmera	33
CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40
ANEXO I	42

INTRODUÇÃO

E se criássemos algo totalmente novo para nós?

- Não, construir uma dramaturgia coletivamente é muito difícil, nunca dá certo! É mais indicada a escolha de uma dramaturgia pronta com um texto já estabelecido e então concentrar as energias na montagem de tal! - Dizia o coral das vozes da experiência acadêmica. Experimentação, uma boa palavra para designar o resultado da situação que estávamos prestes a viver.

As disciplinas referentes às atividades de diplomação no curso de Interpretação Teatral do departamento de Artes Cênicas totalizam três semestres, segundo o Currículo do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da Universidade de Brasília. A meu ver, a diplomação seria um momento de experimentação, de colocar em prática as várias técnicas e linguagens com as quais tivemos contato nessa trajetória de quatro anos na universidade. O momento era propício para nos arriscarmos sem culpa. Ora, nós, como estudantes universitários e, portanto, protegidos das possíveis críticas derramadas em artistas profissionais, podemos dar um vexame ou outro! Trata-se de um momento que considero adequado para inovar sem medo, visando, no final das contas, que, em nossa vida artística profissional, tenhamos o hábito de inovar.

E creio que inovamos. Momento de experimentação viria a definir o processo que vivemos durante as disciplinas finais da graduação em Artes Cênicas. Fomos a primeira turma de diplomação do departamento de Artes Cênicas a ter como resultado final de graduação um filme. É do processo de realização dele que tratarei no decorrer deste trabalho, pelo viés da improvisação teatral que apresentarei adiante.

No primeiro semestre desse processo cursamos a disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, MPAC, ministrada pela professora Rita de Almeida Castro, cujo objetivo, além de conhecer diferentes formas de pesquisa e normas para a escrita acadêmica, é desenvolver um projeto para a produção de uma experiência estética a ser realizada nas disciplinas de Diplomação em Interpretação Teatral 1 e 2, além de possíveis perspectivas de análise desse processo para a escrita da monografia.

Durante esta primeira etapa na disciplina MPAC, nossa turma optou por trabalhar com a criação dramaturgical e não pela utilização de uma obra teatral previamente escrita. Portanto, precisávamos chegar a um tema. Depois de muitos experimentos, pesquisas e

conversas em busca de um assunto que despertasse o interesse de todos, decidimos nortearmo-nos pelo tema ‘família’ e, a partir deste tema central, abordar suas relações com outros tópicos como loucura, velhice, segredos, doença de Alzheimer, moralidade, hipocrisia, dependência química, infância, depressão, etc. Decidido o tema e possíveis vertentes para abordagem, nos encontramos com a professora que nos acompanharia nos dois semestres seguintes.

A professora em questão era Leo Sykes Libânio, também diretora do grupo Udi Grudi em Brasília onde dirigiu outras peças teatrais e curtas-metragens. Concordamos com sua sugestão de criarmos a dramaturgia de uma peça teatral a partir de nossas propostas que seriam roteirizadas por ela. A professora também solicitou à turma que desenvolvesse um treinamento coletivo para que estivéssemos mais instrumentalizados no momento de criação e para estabelecer homogeneidade entre as habilidades dos dez estudantes. E assim seguimos para a etapa seguinte.

Na segunda etapa do processo de diplomação, correspondente a disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral 1, é esperado que concebamos uma montagem teatral a ser analisada por uma banca composta por dois professores cujo objetivo é sinalizar mudanças que podem ser feitas para melhorar o resultado do trabalho em outra disciplina. E, durante essas duas últimas etapas, Diplomação em Interpretação Teatral 1 e 2, devido a diversos fatores que serão abordados no decorrer deste trabalho, decidimos por fazer um filme. Lá fomos nós com toda a coragem, que nos faltava, criar um filme a partir de uma formação acadêmica majoritariamente teatral.

Durante minha trajetória como atriz, tive a oportunidade de participar de diversos momentos de criação coletiva, por trabalhar com Teatro de Improviso e por ter vivenciado outros processos que se valiam da improvisação teatral durante a concepção de um espetáculo. Mas é por conta do meu trabalho em Teatro de Improviso que surge meu interesse em analisar o processo de diplomação em Interpretação Teatral sob uma perspectiva improvisacional. Para deixar um pouco mais claro o meu lugar de fala nesse trabalho, vou contar um pouco sobre mim.

Meu primeiro contato com o teatro foi em 2010 em uma oficina de teatro em Brasília da *No Ato Produções* em aulas ministradas por Luana Proença. Devido sua pesquisa em improviso, em partes por sua dissertação *Impro visa Ação* que traz uma proposta de treinamento para o Teatro de Improviso, a improvisação foi constantemente utilizada como caminho para a construção de cenas de espetáculos dos quais fiz parte sob a direção de

Proença. Durante uma dessas oficinas, no ano de 2011, tive um breve contato com o Teatro Esporte de Keith Johnstone, o fundador do sistema *Impro* que mencionarei mais adiante. Isto ocorreu naquela época por meio do professor Edson Duavy, ator e diretor brasileiro com mais de dez anos trabalhando com Teatro de Improviso. Algum tempo depois, em 2014, o mesmo diretor, formaria um grupo de improviso chamado *E Agora?* do qual fiz parte de junho de 2014 a maio de 2016.

O *E Agora?* é um grupo formado, inicialmente, por sete atores que trabalhavam com duas estruturas de improviso: um formato mais curto com jogos de improviso, estilo *Match*, que explicarei mais adiante no trabalho, e o espetáculo *Variável*, um espetáculo de formato longo que consiste em criar uma peça totalmente improvisada onde se contam duas histórias diferentes, com a duração de cerca de uma hora e meia cuja plateia, juntamente com os atores, decide para que direção as histórias vão. Foi com esse grupo que aprendi as bases técnicas de improviso e aflorou em mim uma nova percepção das atividades desenvolvidas no decorrer da minha graduação.

Durante os anos que estudei na Universidade de Brasília tive dificuldade em reconhecer a presença do improviso nas disciplinas cursadas. Só depois de começar a entender a linguagem improvisacional mais a fundo, pude reconhecer que o improviso e os jogos teatrais eram constantemente utilizados, muitas vezes com diferentes nomenclaturas. Os exercícios cuja orientação era o de explorar possibilidades, criar relação com os colegas e com os objetos, por exemplo, eram exercícios de improvisação. Mas o improviso enquanto o resultado estético em si, não era abordado.

Assim, da perspectiva de alguém, para quem a modalidade de Teatro de Improviso estava se tornando um grande interesse de estudo e investigação, vários questionamentos surgiram. Perguntava-me por que o Teatro de Improviso parecia não ser incentivado no meio acadêmico? O improviso, frequentemente, era relacionado a um trabalho preparado de última hora ou a um caminho de exploração no qual as ações deveriam ser fixadas. Ele era um caminho. Mas por que não o via como sendo uma linha de pesquisa explicitada considerando a intensa presença de jogos e exercícios de improviso com os quais tínhamos contato em diversas disciplinas?

O meu interesse em entender o improviso como uma modalidade teatral e não apenas como um caminho para a construção de espetáculos ou como um recurso pedagógico, permaneceu latente ao longo do curso de Artes Cênicas. Como o treinamento específico em improviso pode afetar a criação dramaturgica e atoral? Essa questão me motivou a propor

como objetivo dessa monografia analisar a presença de nuances do improviso no processo de criação do filme *O ouro, o ladrão e sua família* e como o treinamento específico em improviso pode colaborar para a criação atoral.

Minha perspectiva será a de uma improvisadora, uma atriz que recebe um treinamento de improviso. Focarei minha escrita na concepção e no resultado da produção do filme-teatro, sem me aprofundar na atmosfera sonora e em sua apresentação no teatro, uma vez que participei parcialmente desta etapa, não chegando a participar da performance de exibição.

Buscarei diálogo entre autores que destacam o processo improvisacional no teatro, em especial Sandra Chacra e Mariana Muniz. A conversa se dará também com os escritos acerca de improvisação presentes em Patrice Pavis destacando também o lugar da improvisação em outros encenadores, como Constantin Stanislavski e Antonin Artaud. Além de ressaltar a presença da improvisação no cinema tendo como base os autores Virginia Wexman e Rodrigo Fisher.

O primeiro capítulo possibilitará uma breve perspectiva de nuances do improviso no teatro e no cinema. Relacionando-os e refletindo sobre as possibilidades de leitura do papel da improvisação nessas linguagens. Além de fomentar uma reflexão sobre os conceitos de Teatro de Improviso e improvisação teatral.

No segundo capítulo, de forma mais coloquial, irei analisar a presença do improviso na construção do roteiro e criação de personagens, dissertar sobre o momento de criação no *set*¹ e relacionar o improviso com a disponibilidade para se adaptar e criar diante das limitações impostas.

E se nós dedicássemos um tempo para pensar sobre o improviso?

¹ Local de filmagem.

Capítulo 1: E se nós improvisássemos...

Para desenvolver breves apontamentos sobre o vasto campo do improviso e da improvisação teatral no teatro atualmente e na história, se fez necessário compreender antes como tais noções têm sido consideradas por alguns autores que podem influenciar as nossas ideias sobre o tema. Busco compreender diferentes literaturas que existem sobre improviso e como elas podem potencializar a inserção dos aspectos do trabalho improvisacional nas práticas teatrais e no ensino do teatro.

Diante disso, apresentarei conceituações que possam nos ajudar diferenciar a improvisação teatral do Teatro de Improviso.

1.1. Teatro de Improviso ou improvisação teatral?

Em contato com parte da literatura sobre improvisação teatral atualmente, pude constatar que, geralmente, não se contempla o Teatro de Improviso. Contudo, vários autores divergem e se encontram nas definições de improviso ou improvisação teatral que nos propomos a estudar. Para começar uma reflexão sobre os pontos de contato e de divergência desses discursos apresento a autora Sandra Chacra, que define a improvisação teatral como o:

[...] resultado de um processo voluntário e premeditado de criação, onde a espontaneidade e o intuitivo também exercem um papel de importância. A esse processo podemos chamar de improvisação, como algo inesperado ou inacabado, que vai surgindo no decorrer da criação artística, aquilo que se manifesta durante os ensaios para chegar à criação acabada. [...] Quando nos deparamos com o resultado final, o processo não aparece e o improviso deixa então, aparentemente, de existir, pois ficou submerso (CHACRA, 2010, p.14).

A definição de Chacra é o ponto de partida em minha compreensão acerca da improvisação teatral. Basicamente por ter uma definição de improvisação que considero recorrente em processos de criação e por tratar a improvisação como parte de um processo teatral, reconhecendo sua presença na obra acabada, mesmo quando de não aparente.

Outro autor que estabelece referências para a definição de improvisação no teatro é Patrice Pavis em *Dicionário de Teatro*:

Técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e “inventado” no calor da ação. Há muitos graus na improvisação: a invenção de um texto a partir de um canevas

conhecido e muito preciso (assim, na Commedia Dell'Arte), o jogo dramático a partir de um tema ou de uma senha, a invenção gestual e verbal sem modelo na expressão corporal, desconstrução verbal e a pesquisa de uma nova "linguagem física" (PAVIS, 2008, p 205 – parênteses e aspas do autor).

Tanto na definição de Pavis quanto na de Chacra, a improvisação é um meio para chegar a um fim, é parte importante para uma pesquisa dentro das propostas de cena. Como, por exemplo, desconstruir o texto para transformá-lo em ações físicas por meio de experimentos, criar novas propostas a partir de um texto ou tema e transformar as palavras de um texto em ações buscando novas formas de expressá-las. É parte constituinte de um processo de criação teatral. Pavis também destaca a improvisação como uma técnica do ator muito presente na Commedia Dell'Arte. Para o autor, o conceito de improvisação seria diferente do conceito de improviso:

O improviso é uma peça improvisada (a al'improvviso), pelo menos que se dá como tal, isto é, que simula a improvisação a propósito de uma criação teatral, como o músico improvisa sobre determinado tema. Os atores agem como se tivessem que inventar uma história e representar personagens, como se realmente estivessem improvisando (PAVIS, 2008, p.206 – parênteses do autor).

A improvisação, segundo Pavis, constitui parte de um processo no teatro, já o improviso seria uma simulação de improvisação. É possível que ele esteja se referindo a um Teatro de Improviso ao utilizar o termo *improvviso*. Visto que a palavra improviso compartilha o significado de improvisação, são sinônimos. Se observarmos a definição do dicionário *Michaelis*,

im·pro·vi·so

adj. :Que se improvisou; que se realiza de maneira repentina e inesperada; improvisto, repentino.

*Sm:*1 Algo que é dito ou feito sem nenhuma preparação ou ensaio;

2 *MÚS* Qualquer tipo de modificação momentânea feita pelo intérprete numa composição musical, no momento de sua execução.²

Pergunto-me se, mesmo com diversas referências de Teatro de Improviso, visto que na época que organizou o seu livro *Dicionário de teatro*, com primeira edição em meados de 1980, foi uma escolha do autor não destacar toda a abrangência do termo. Acredito que, ao dizer que os atores agiam *como se* estivessem improvisando, o autor não colaborou para

² <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=improvviso>> Acessado em 04/07/2016.

diminuir a imprecisão na utilização do termo Teatro de Improviso no ensino do teatro e no meio teatral de um modo geral.

Outra definição de improvisação relevante para esse estudo é a de Viola Spolin:

Jogar um jogo; predispor-se a solucionar um problema sem qualquer preconceito quanto à maneira de solucioná-lo; permitir que tudo no ambiente (animado ou inanimado) trabalhe para você na solução do problema; não é a cena, é o caminho para a cena; uma função predominante do intuitivo; entrar no jogo traz para pessoas de qualquer tipo a oportunidade de aprender teatro; é “tocar de ouvido”; é processo, em oposição a resultado; nada de invenção ou de originalidade ou de idealização; uma forma, quando entendida, possível para qualquer grupo de qualquer idade; colocar um objeto em movimento entre os jogadores como um jogo; solução de problemas em conjunto; a habilidade para permitir que o problema da atuação emergja da cena; um momento nas vidas das pessoas sem que seja necessário um enredo ou estória para a comunicação; uma forma de arte; transformação; produz detalhes e relações com um todo orgânico; processo vivo (SPOLIN, 2003, p.341 - parênteses da autora).

Acredito que quando Viola Spolin utilize a palavra *problema* ela está se referindo a um problema de cena, um conflito. O que torna mais fácil a compreensão do conceito. Ainda sobre sua definição, entendo quando a autora menciona que a “improvisação não é uma cena e sim um caminho” ou ao dizer que é “oposição ao resultado”, por entender a improvisação em um contexto de criação, porém, para mim é inevitável discordar.

Acredito que a improvisação pode ser uma cena que venha a ser fixada posteriormente, não configurando algo oposto ao resultado e sim constituinte de tal. Ao se tratar da improvisação no Teatro de Improviso, configura no resultado em si. Contudo, creio que a definição de improvisação de Spolin reflete a sua principal área de atuação: o ensino do teatro e, por isso, seu foco constante seja em ressaltá-lo com um processo além da ideia de se aprender algo fazendo, aprender a jogar jogando o jogo.

Diante das diversas definições do termo, me utilizarei da definição de Portillo e Casado em *Abecedário del Teatro*, apresentada por Muniz:

a)Atuação que não se atém a um texto decorado. É uma técnica comumente empregada como exercício de aprendizagem para o ator e como um passo inicial na montagem de uma obra. [...] b) recurso do ator quando esquece momentaneamente seu papel (MUNIZ, 2015, p.21) .

Pode-se entender pela já estabelecida definição de improvisação teatral, que ela pode fazer parte de um processo que ao final, poderá não ser Teatro de Improviso. Ao definir Teatro de Improviso, entende-se que é uma linguagem que se utiliza totalmente da improvisação, do improviso, ao apresentar um espetáculo. Uma história é contada de forma totalmente improvisada. Um teatro que se utiliza de tal linguagem para construir um espetáculo na hora, podendo fazer uso de tudo que engloba as definições de improvisação teatral.

A liberdade de criação que o Teatro de improviso está relacionada às técnicas das quais nos utilizamos para criar histórias, jogar um jogo, trocar com os companheiros de cena e com a plateia. Da mesma forma, quando a improvisação é utilizada para a construção de um espetáculo não-improvisado, as técnicas presentes no Teatro de Improviso podem ser utilizadas. Por acreditar que o improviso é inerente ao fazer teatral.

1.2 Nuances da improvisação no teatro

Escolhi a autora Mariana Muniz³ como base para grande parte do estudo histórico do improviso. Por sua linha de pesquisa ter como foco a improvisação como linguagem, diante de centenas de anos da história do teatro, acredito que suas escolhas para identificar o percurso histórico do improviso serão mais interessantes para este trabalho (MUNIZ, 2015, pp. 69-178).

De acordo com a análise histórica presente no livro *Improvisação como Espetáculo* de Mariana Muniz, a Commedia Dell'Arte, que teve seu auge na Itália a partir do século XVII, foi um marco para a história da linguagem do improviso e para a ideia de treinamento de ator. Os atores da Commedia Dell'Arte possuíam um treinamento técnico suficiente para apresentar uma peça *al'improviso*, ou seja, uma peça improvisada. Acredito que a Commedia Dell'Arte possibilitou à comédia e ao improviso um *status* mais elevado dentro do teatro por conta de seu grande apelo popular.. Creio também que isso pode explicar, de certa forma, a grande relação que se faz entre improviso e comédia, apesar de poderem ser completamente desconectados um do outro.

A partir do século XX, agora de acordo com Sandra Chacra, com o treinamento de ator ganhando destaque no estudo do teatro, diversos encenadores utilizavam o improviso dentro de suas pesquisas e como parte de seus trabalhos. Constantin Stanislavski, por

³ Professora da graduação em teatro e pós-graduação em artes da EBA/UFMG com foco de pesquisa em improvisação e teatro do gesto.

exemplo, por desenvolver um trabalho fortemente focado no trabalho de ator, buscava uma representação mais sincera e verdadeira dos personagens e utilizava a improvisação como uma forma do ator conectar-se a seu papel por uma expressão mais espontânea e flexível por meio do uso de sua memória emotiva. Um de seus discípulos, Maxim Gorki sugere a Stanislavski a criação de um “teatro de improvisação” visando renovar o teatro de Moscou bem como tornar o teatro mais acessível à população. A ideia principal de Gorki era a de treinar jovens atores para improvisarem a partir de um esboço, como se fosse um enredo, e criar um espetáculo a partir disso (CHACRA, 2010, p. 32). Inclusive, em uma carta de Gorki a Stanislavski datada de 1912, Gorki sugere a criação de um núcleo de improviso:

Na carta, Gorki iniciou o assunto fazendo algumas considerações sobre o que entendia como o comportamento geral dos artistas diante da obra de arte. Considerava que, apesar de todas as pessoas serem capazes de elaborar impressões pessoais sobre o mundo, na hora em que se apresentava a necessidade de representação, acabavam por recorrer a formas pré-estabelecidas, utilizando visões e formas distantes de si mesmas. Propunha, portanto, que se levasse os atores a uma busca de sua própria expressão, de sua atitude subjetiva sobre a vida, para em seguida materializar essa atitude em formas e palavras pessoais. O que Gorki desejava é que a partir da proposta de uma situação dramática concreta, os atores, improvisando, pudessem fazer surgir os personagens e o desdobramento de uma obra dramática que por fim alcançaria a forma literária. Dessa maneira, os atores seriam também criadores da obra dramática. Gorki fez recomendações sobre os cuidados que deveriam ser tomados para que os atores não incorressem naquilo que já havia considerado como uma forma distante de si mesmos e tampouco que tentassem criar um papel que os favorecesse pessoalmente. Essa ideia teria encantado Stanislavski e foram tomadas medidas para sua efetivação. Mas o projeto, depois de alguns ensaios de Improvisação, acabou por ser abandonado em função, provavelmente, da necessidade de outros ensaios com vistas aos espetáculos com textos conhecidos (MARQUES, J.; CORNISH, P. apud BORBA, P. , p. 186).

Outro encenador a se utilizar do improviso em suas criações, segundo Sandra Chacra, foi Antonin Artaud. Este, que também tinha entre os seus objetivos o de tornar o teatro uma “linguagem da improvisação”, atuando no aqui e agora, buscava um teatro que não se sujeitasse ao texto. Artaud chega a pensar num teatro cuja peça seria composta em cena, criar a partir do calor da ação. O que viria a acontecer mais tarde com movimentos onde o improviso ganhou um espaço maior no cenário teatral (CHACRA, 2010, p. 33).

Ainda no início do século XX, de acordo com Mariana Muniz, a *Nova Comedia Improvisada* de Jacques Copeau concentrada na busca da simplicidade, da surpresa e do encantamento por parte da plateia condensou o espetáculo teatral em dois elementos: o ator e

o público. A *Nova Comédia Improvisada* consistia, em linhas gerais, em recriar os tipos da Commedia Dell'Arte, contemporaneizando-os e possibilitando uma comédia totalmente realizada ao improviso. Segundo Muniz, o autor reafirma que a capacidade de improvisar provém da capacidade dos atores de se organizarem para criar dentro de uma estrutura cênico-dramatúrgica mais ou menos rígida, partindo sempre da escuta, da coesão e do companheirismo entre um grupo de atores que arrisca a lançar-se no vazio (MUNIZ, 2015, p. 85).

Entre os anos de 1921 e 1923, J.L. Moreno cria o Teatro Vienês da Espontaneidade, que mais tarde daria origem ao Psicodrama, revolucionando o teatro através da eliminação do dramaturgo e do texto previamente escrito. A participação do público na busca de um teatro sem espectadores e com a implementação de um espaço aberto e vazio, criou um espetáculo em que tudo era improvisado. Por meio da improvisação, Moreno buscava implicar o ator e o público na ação e no momento, sem textos previamente escritos, a fim de chegar a catarse do espectador (MUNIZ, 2015, pp. 70-76).

O brasileiro Augusto Boal com o Teatro do Oprimido que surge durante a ditadura militar brasileira (1964 – 1985), buscava uma reação transformadora da sociedade. Segundo Muniz, o trabalho com improvisação teria como objetivo a aproximação de atores e espectadores, diminuindo a distância de quem assiste e quem faz pois todos poderiam tornar-se atores naquele momento. Seu objetivo era transformar os espectadores, vistos como passivos no contexto teatral, em atores, sujeitos transformadores das ações dramáticas. No teatro do oprimido, a improvisação serviria como espelho do contexto político e social dos atores e espectadores do fazer teatral (MUNIZ, 2015, pp. 89-103).

Em meados da década de 1970, Jonathan Fox e Jo Salas criam o *Playback Theater*, o sucessor mais direto do teatro da espontaneidade de J.L. Moreno. Mariana Muniz menciona que eles criaram um improviso que desenvolvia uma ponte entre os participantes. Alguém contava uma história e os outros teriam a chance de revivê-la a sua maneira. Com Viola Spolin, inicia-se uma pesquisa sobre os Jogos Teatrais. Ainda que seu destaque seja maior na contribuição na linha educacional, seus estudos foram essenciais para a difusão do improviso no século XX. A relação entre jogo dramático e improviso se faz muito presente até os dias de hoje. Principalmente através de seu filho, Paul Sills, que viria a fundar o *The Second City*, um dos mais importantes grupos teatrais dos Estados Unidos (MUNIZ, 2015, p. 142).

Outra linha de pesquisa dentro do Teatro de Improviso é o *Match*. Marina Muniz explica que *Match de Improvisação*, desenvolvido por Robert Gravel e Yvon Leduc em 1976,

consiste em uma competição de cenas improvisadas. Dois times de improvisadores se enfrentam com pequenos improvisos e cabe a plateia escolher qual o time vencedor. O *Match* de improviso se ganhou no Brasil em 2001 com o *Jogando no Quintal*, um grupo de palhaços improvisadores⁴. E por último, Keith Johnstone, o fundador do sistema *Impro*, um dos autores mais reconhecidos no contexto do Teatro de Improviso.

Keith Johnston desenvolveu um sistema de treinamento próprio para improviso com seu livro *Impro: improvisação e o teatro*⁵. Dentre os diversos fundamentos da improvisação que ele aborda, estão a *Aceitação*, que consiste em dizer sim às propostas do seu colega de cena, o *Status* que qualifica a energia dos personagens em cena e que vai se modificando durante as cenas, como uma gangorra, a *Quebra de Rotina* onde se desenvolve uma ação dramática e logo uma ação dramática que a modifica e surge outra ação que será modificada e assim segue, dentre outros. Os fundamentos que Johnstone aborda mais detalhadamente em *Impro: improvisação e o teatro*, visam a construção de uma cena improvisada que desperte interesse e também visam uma flexibilização do ator, ampliando sua capacidade criativa e disponibilidade em cena. Na busca de uma cena improvisada de qualidade, cria-se um treinamento para potencializar a capacidade de improvisação para atores em geral e não apenas improvisadores.

A improvisação em si não é um sistema de treinamento. Ela é um dos resultados do treinamento. [...] é o enriquecimento, a reestruturação e a integração de todas essas respostas do cotidiano para uso da forma artística, que faz o treinamento do ator para improvisação de cenas e para o teatro formal (SPOLIN, 1998, p. 38).

Em diversos processos de montagem que participei, a improvisação estava constantemente presente. Seja no momento de montar uma cena ou a estrutura de um espetáculo. Muitas vezes, pela estética presente na improvisação de uma cena, o espetáculo pode tomar outro rumo se o encenador encontrar no resultado de uma improvisação, o que vislumbrava para a obra.

Ao decorrer de minha graduação, a improvisação se fez presente durante o treinamento de ator em algumas disciplinas. Havia alguns momentos de improviso durante algumas aulas, porém, o comando – *Improvise!* não era dado explicitamente. Era solicitado que explorássemos as possibilidades do nosso corpo, ouvíssemos nossas necessidades e nos

⁴ <http://teatropedia.com/wiki/Jogando_no_Quintal> Acessado em 06/07/16.

⁵ *Impro: Improvisation and the Theatre*, Faber and Faber, England, 1979.

permitíssemos arriscar. Contudo, basicamente as premissas do improviso como criação eram estimuladas: a escuta e viver o aqui e agora.

A falta da constância do termo “improviso” durante a minha formação não fez com que a improvisação não estivesse presente. Improvisar era também um meio para a criação de cenas e partituras corporais com o intuito de serem fixadas. Acredito que permitir-se criar a cada dia coisas novas, mesmo não sendo utilizadas, treina o seu cérebro para os momentos de criação no teatro. Mesmo que você não trabalhe com Teatro de Improviso, a capacidade de estar sempre pronto para improvisar possibilita novas leituras de um texto, novas propostas de movimentação em cena, ações, etc. E isso foi um das coisas que o treinamento de improviso me ensinou: sempre buscar novas possibilidades.

Keith Sawyer em seu estudo sobre o improviso e o processo criativo intitulado *Improvisation and Creative Process* fala sobre o treinamento de Picasso durante a criação de suas obras. Ela relata que Pablo Picasso quando em seu estúdio, costumava fazer experimentos com as cores. Em uma tela branca, começava a pintar e o ato de observar as imagens que ele havia gerado, o levava para outra imagem mesmo que a anterior fosse descartada. Muitas vezes, depois de cerca de cinco horas de trabalho, Picasso não ficava satisfeito com o trabalho e descartava o quadro feito. Pode parecer uma perda de tempo mas a cada quadro não utilizado que ele pintava ele tinha novas ideias que poderiam ser usadas em um novo quadro. Isso fazia parte de seu processo criativo (SAWYER, 2000).

Descobrir caminhos para utilizar as ideias ou descartá-las para novas conexões mentais serem criadas, nisso também consiste a importância da improvisação no treinamento do ator para o teatro. Ao longo da história do teatro, pode-se observar a presença da improvisação teatral. Algumas vezes buscando um fim em si mesma, e, em muitas outras, submersa em outras técnicas teatrais. O improviso é inerente ao ser humano por não termos controle sobre o que nos acontece, é no calor da ação que respondemos a eventos que ocorrem conosco. O que o torna presente constantemente na história do teatro visto que é uma arte desenvolvida por pessoas.

1.3 A presença da improvisação no cinema

O improviso no cinema, nos últimos tempos, tem sido comumente utilizado para trazer mais naturalidade para os diálogos e ações. Assim como no teatro, no cinema o improviso está presente de diversas maneiras, mesmo que de modos menos explícitos. No cinema mudo, forma da qual nos utilizamos nesse processo, o maior representante do improviso em cena foi Charles Chaplin. Em seus filmes, o improviso se fazia constante na montagem das cenas. Ele afirmava:

Frequentemente, leio nos jornais ou em artigos de revistas que tive razões muito sérias para fazer isto ou aquilo. Acreditem-me, as coisas são muito mais simples. Eu mais que qualquer outro, confio no meu instinto. Jamais preparo projetos complicados, e muito menos situações complicadas. Não resolvo nada por antecipação e cada coisa é decidida no momento preciso. Então, e só então, limito-me a ver o que há de bom e o que há de ruim (CHAPLIN apud LOBASSI, 2011, n.p.).

Chaplin deixava-se contaminar pelo o que as cenas demandavam, no momento em que achasse necessário. Vivía o aqui-e-agora, permitindo-se criar as cenas no calor da ação. Pode-se dizer que ele dispunha de habilidades das quais fazia o uso durante suas performances, mas o frescor do improviso estava ali presente. Criando coisas novas e permitindo-se criar a partir do que lhe era dado.

Apesar do uso extensivo da improvisação no cinema é difícil documentá-lo de forma precisa, por não ser possível definir, com precisão, quando e porque ele aconteceu. Virginia Wright Wexman em seu artigo *The Rethoric of Cinematic Improvisation*, afirma que o efeito do improviso é mais fácil de identificar do que suas causas. Segundo a autora, este pode ser o motivo do improviso não gerar tanto interesse para análise dos críticos de cinema em geral. Não ter precisão no mapeamento das razões do ator para improvisar ou da troca entre atores, diretores e escritores na construção de filmes, dificulta o interesse de pesquisa. A autora também discorre sobre as diferentes formas de se improvisar no *set* e o quanto a presença do diretor nesse processo é importante.

Segundo Wexman, a sensibilidade do diretor em reconhecer se uma cena improvisada é interessante para o resultado final é essencial. Cabe ao diretor identificar se a improvisação no *set* serviu apenas para o treinamento dos atores ou se realmente o improviso trouxe qualidade para a cena, tornando-a mais interessante para os espectadores. Diferentemente do teatro, o público não está presente para dar um retorno do que o agrada ou não. Por isso é de crucial importância a percepção do diretor para entender como o improviso

pode intensificar as cenas e utilizar o improviso como uma forma de dar vivacidade às atuações (WEXMAN, 1980, p. 29-32).

Um exemplo onde o improviso se fazia constante na visão do diretor é o cinema de John Cassavetes. Rodrigo Fisher, em sua tese que analisa a poética entre o cinema e o teatro, faz menção ao diretor e ator estadunidense Cassavetes, conhecido como “o pai do cinema independente” e por seus experimentos frente à câmera. Cassavetes acreditava que o cinema “era um lugar não apenas de criar uma ficção, mas um espaço de correr riscos, de falhar, de autoconhecer-se[...]” (FISHER, 2015, p. 79). E tal comportamento se estendia a todos no *set*, não apenas aos atores. Paulo Santos Lima menciona que em seus filmes, Cassavetes recomendava aos câmeras que se movimentassem de forma mais livre, como se a câmera estivesse presente como mais um personagem, “não é uma câmera que observa mas sim uma câmera que está” (LIMA, s.d.).

Claramente presente no cinema de Cassavetes, o improviso desempenhava um papel importante também na construção dramática de suas produções.

Ao considerar o trabalho do ator como a alma de seu cinema, Cassavetes permitiu, e até mesmo insistiu, que seus atores interferissem na criação do filme, possibilitando que outras camadas narrativas e afetivas se efetivassem. Para tanto, fazia uso principalmente da improvisação como método. É importante destacar que esse método o levava, inclusive, a reescrever seus roteiros depois da improvisação criada pelos atores. A ênfase no improviso permitia ainda que a realidade dos atores viesse ao encontro da ficção das personagens (FISHER, 2015, p. 87).

A liberdade de criação para os atores possibilitada por Cassavetes permitia utilizar a improvisação como um método para a criação de cenas, o que se aproxima de diversos processos de criação coletiva no teatro. Talvez, de certa forma, se relacione com o Teatro de Improviso ao registrar o que era criado no momento de sua concepção. Porém, com o paradoxo de fixar, através do registro cinematográfico, a vivacidade e movimento presente no improviso.

Também durante as disciplinas de Diplomação em Interpretação Teatral 1 e 2, esse processo de improvisação esteve bastante presente. Criávamos e improvisamos situação que mesmo que, não fossem utilizadas propiciaram novas conexões para a criação do roteiro. Diferentemente do ator no teatro, no cinema “o ator que improvisa não obtém o retorno do público [no ato]. Ele delinea sua voz, seus gestos e suas expressões como um improviso musical, sem retorno.” (OLIVEIRA, s.d., colchetes meus).

O improviso é uma prática que permite ao ator criar livremente, é um caminho para o ator. Pode ser definido como uma modalidade teatral com o Teatro de Improviso mas sem limitar a improvisação apenas a essa modalidade. Cabe ressaltar que “A improvisação é uma prática de grupo da qual é inútil generalizar as propriedades; ela só adquire todo o seu sentido num determinado contexto. O objetivo que lhe é atribuído é uma consequência direta da ideologia daqueles que a adotam” (RYANGAERT, 2008, p. 168) Compreendo que no teatro ou no cinema a improvisação interfere de forma mais contundente nas propostas e no resultado em relação à plateia e, pouco importa se esta sendo ou não realizada pela primeira vez.

Apesar de tão presente ao longo da história do teatro no ocidente, é possível identificar a instabilidade que o termo improviso e improvisação parecem comportar nos discursos que podem direcionar a formação de atores e professores de teatro hoje. A improvisação teatral está presente no Teatro de Improviso, no teatro não-improvisado e no cinema também. Em diferentes nuances e intensidades durante etapas de um trabalho. Está presente em treinamentos de ator, em outras linguagens teatrais e no cotidiano das pessoas, se analisarmos o termo de forma mais abrangente. Alguns encenadores fizeram uso do improviso, outros desenvolveram técnicas para melhor utilizá-lo. Inclusive durante minha graduação, de modo geral e em nosso processo de Diplomação em Interpretação Teatral, o improviso foi constantemente utilizado.

No Capítulo a seguir, com o foco no processo de Diplomação em Interpretação Teatral como um todo, explicarei com mais detalhes como o improviso foi utilizado na criação do filme que fora apresentado.

Capítulo 2: E se nós improvisássemos durante o processo?

Ah, o processo! Ah, o processo! Aquele momento daqueles dias intermináveis de repetições e criações às quais, ao final do processo, não estarão latentes no trabalho. Ao final da pesquisa perceberemos o quão necessário é o material “descartado” da obra final e o quanto toda a energia investida foi importante para encontrarmos caminhos. Agora imaginem uma turma, em processo de criação, que acreditava que iria fazer uma peça que dialogasse com as outras mídias, descobrir em meados da disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral I que o resultado de seu trabalho estava se encaminhando para um filme, literalmente. No decorrer do capítulo os motivos ficarão mais claros. Mas voltemos ao começo.

Foi na disciplina de MPAC, primeira etapa do processo de diplomação, que a turma começou a desenvolver um treinamento para que os alunos-atores estivessem mais preparados para desempenhar os papéis com maior técnica e qualidade no semestre seguinte. Em busca de um grupo mais homogêneo através do treinamento, a cada semana, uma dupla de estudantes propunha um treinamento. Nesse momento foi interessante para conhecermos mais sobre nossos colegas e suas necessidades e habilidades. Cada aluno trazia uma bagagem individual resultante de trabalhos fora da universidade e também, habilidades em comum por termos cursado as mesmas disciplinas durante a graduação em Interpretação Teatral. Conforme os treinos eram executados, ficavam perceptíveis as nossas diferenças: alguns alunos tinham mais interesse em um treinamento de ator mais acrobático, outros traziam mais referências do balé, teatro infantil e, eu me encontrava com mais referências nos exercícios de palhaçaria e improviso.

Depois de conversar sobre as propostas de treinamento em duplas que havíamos apresentado durante as aulas, o objetivo principal era o de compor uma hora de exercícios que desenvolveriam habilidades cinéticas e vocais. O treinamento montado consistia em, primeiramente, limpar o ambiente com panos e água para nos concentrarmos, um exercício descrito no livro *O Ator invisível*, de Yoshi Oida. Não lembro ao certo de quem veio essa sugestão, mas foi bem aceita pela maioria da turma. Depois fazíamos uma variação da saudação ao sol⁶, vinda da disciplina Interpretação e Montagem, ministrada por Alice Stefânia em 1/2015, que a grande maioria da turma havia cursado no semestre anterior. Em seguida

⁶ A saudação ao sol (Surya Namaskar) corresponde a 12 posições de Yoga. Na variação que praticávamos, acrescentávamos algumas torções e posições para o fortalecimento abdominal. Modelo de saudação ao sol disponível em <<http://www.artofliving.org/br-pt/yoga/posturas-de-yoga/surya-namaskar-saudacao-ao-sol>>

pulávamos corda, executávamos caminhadas de enraizamento⁷ e que buscavam tonificar a parte inferior do corpo de forma que o abdome fosse ativado e fortificado, exercício também proveniente da disciplina Interpretação e Montagem. De forma geral, executávamos exercícios para ativar todas as partes do corpo, desde os dedos dos pés até o topo da cabeça, além de exercícios de contato visual para desenvolver conexão entre a turma. Após o momento mais cinético e postural, trabalhávamos o âmbito vocal como exercícios para o controle da respiração e aquecimento vocal. Finalizamos o treinamento ao cantarmos uma música juntos.

No início do semestre seguinte ao de MPAC, durante a disciplina Diplomação em Interpretação Teatral 1, executávamos o nosso treinamento com algumas variações conforme as indicações da Léo e, depois, a nossa diretora propunha alguns exercícios de criação. Porém, chegou certo momento durante o processo que percebemos, com a ajuda da Léo e da assistente de direção, e de Lorena Pires, uma estudante de licenciatura em Artes Cênicas e Bacharel em Interpretação teatral que por desenvolver uma pesquisa em dramaturgia se interessou em acompanhar um processo cuja dramaturgia seria criada coletivamente, que o treinamento não estava voltado para as habilidades necessárias ao trabalho que estávamos querendo desenvolver. Então optamos por diminuir o treinamento para trinta minutos condensando os exercícios que estávamos e assim direcionarmos mais pontualmente o trabalho aos nossos objetivos.

Além do treinamento que criamos juntos, um dos exercícios propostos pela Léo foi muito presente no início do processo: o trabalho a partir de “estátuas”. Nesse exercício buscávamos, de forma individual, posições estáticas para o corpo. Era indicado aos alunos pensarem nas oposições e nos detalhes do corpo. Por exemplo, se as mãos estão viradas para dentro, os pés se posicionam de forma mais aberta, se a cabeça está projetada para frente, os ombros estão para trás. Buscávamos oposições que trouxessem um corpo com uma plasticidade não comum a nós. O corpo deveria estar ativo e com um formato definido. Então, ao encontramos formas que acordávamos serem interessantes pela quantidade e qualidade de oposições do corpo, fixávamos três estátuas e criávamos uma transição de uma para a outra. Durante as aulas, desenvolvemos um conjunto de estátuas a serem utilizadas na sequência do exercício.

⁷ Caminhadas inspiradas no *Butô* onde buscávamos firmar o pé no chão para obter uma melhor base e controle do corpo.

Nas aulas seguintes as de criação de estátuas, criamos diálogos sem fala apenas com as transições de uma estatueta para a outra. Um aluno executa uma forma estática, o outro percebe esta imagem e responde com outra estatueta dentre as três que havia selecionado e, então, o primeiro aluno que propôs a estátua responde a proposta do outro com outra estátua e assim sucessivamente. Os alunos poderiam usar sempre a mesma estátua ou cada vez responder com uma das outras duas anteriormente selecionadas. Muitas vezes a escolha da dinâmica de transição entre as estátuas, mudava completamente o diálogo que se estabelecia.

O objetivo desse exercício de estátuas era trabalhar a escuta, percebendo o espaço, o outro e a si, e a criação de diálogos puramente físicos, tendo consciência de cada detalhe e de cada oposição do corpo além de gerar imagens para a escrita do roteiro. Era importante perceber cada parte do corpo e tentar reproduzir as estátuas de forma precisa, da mesma maneira que havíamos feito antes. Confesso que me sentia limitada, queria propor outras formas para a estátua depois de perceber algumas partes do corpo que poderiam ser modificadas uma vez que era necessário decorar cada detalhe da estatueta e reproduzi-la nos dias seguintes. Hoje, depois de ver o resultado do filme, entendo a importância desse trabalho. Por se tratar de um filme mudo, a consciência de cada parte do corpo e a comunicação exclusivamente a partir de formas físicas se faz essencial.

Nos ensaios seguintes mantivemos o treinamento inicial com as suas variações e intensificamos o trabalho de estátuas, agora criando cenas e trazendo outras imagens a partir de improvisos coletivos. Porém, grande parte do trabalho de diálogos físicos foi esquecido no momento em que nós, os alunos, começamos a propor situações para alimentar as criações coletivas. As situações para tal criação se deram a partir da proposta da Léo de cada aluno sugerir um espaço para criarmos as cenas do roteiro e, dentro desse espaço, improvisarmos acerca de um dos temas trabalhados em MPAC: loucura, velhice, segredos, doença de Alzheimer, moralidade, hipocrisia, dependência química, infância, depressão, etc. Sempre os relacionando ao tema central: Família.

Por exemplo, um aluno sugeria o espaço “Sala de estar” e trabalhava o tema “moralidade” através de propostas de ações e relações entre os outros alunos. A diretora assistia aos improvisos feitos e criava cenas para o roteiro a partir delas. Seguíamos improvisando a partir de estímulos exteriores: a atmosfera física e sonora que era proposta, as indicações verbais do que seria o objetivo do exercício proposto pelo aluno, objetos, sensações, etc. Muitas vezes caíamos no clichê dos assuntos sem irmos além. O principal

guia, como se tratava de uma família, era o de improvisar tendo que demonstrar sentimentos e criar relações entre os integrantes dessa família.

Era perceptível que os improvisos que surgiam eram todos muito “mentais”, contrastando com a ênfase nas ações físicas e na consciência corporal que exercitávamos durante o treinamento. Ou seja, muitas vezes os alunos sentiam, mas não exteriorizavam o sentimento fisicamente, o que os levavam a realizar diálogos descritivos e literais: um improviso de *talking heads*, em tradução literal um improviso só de “cabeças falantes”.⁸

Pude perceber que quando o improviso é muito livre, criávamos menos imagens úteis para o roteiro. Era importante para os alunos responsáveis por guiar as experimentações, darem instruções concretas, recheadas de ações, afinal, o improviso era para a direção observar e criar a partir daquilo. Era um improviso com o objetivo de gerar material para criação de uma dramaturgia. Criar uma dramaturgia a partir do improviso:

Eliminando a peça de teatro como ponto de partida para a criação do espetáculo, novos textos são produzidos pelo fenômeno da “criação coletiva”, cujos fundamentos estão essencialmente calcados na improvisação. O texto não é inicialmente escrito, mas sim dito (jogado), sendo que o processo de escritura intervém depois ou durante esse processo, oriundo de um trabalho coletivo. Trata-se de uma nova prática escritural baseada na improvisação. Neste caso, os trabalhos artísticos se iniciam através de improvisos realizados por um conjunto de atores, cujo objetivo do grupo é criar uma “peça teatral” (CHACRA, 2010, p. 36 - aspas da autora).

Improvisar buscando criar materiais para um roteiro carrega certa tendência em seguir uma linha, em buscar acertar algo. De certa forma, esse modelo muito útil para o roteiro não me trazia certa liberdade de criação. Pois, se a cada criação me sentir podada, as seguintes podem vir com menos materiais. Quanto mais o tempo ia passando, mais ficava claro que os improvisos seriam essenciais para a criação do espetáculo ou filme, pois, durante parte do processo, não sabíamos se faríamos apenas um filme ou um espetáculo com algumas cenas filmadas. Apenas depois de uma reunião no meio do semestre da disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral 1, quando o roteiro estava na metade, devido a uma inquietação coletiva por não estarmos trabalhando com a encenação teatral, tivemos uma reunião na qual ficou claro que produziríamos um filme e o sonorizaríamos, de uma forma mais técnica do que teatral, ao vivo.

⁸ *Talking heads* é uma expressão muito utilizada em aulas de Teatro de Improviso para designar improvisos que se resumem a conversas descritivas com poucas ou quase nenhuma ação física.

A concentração era essencial nesse tipo de processo, pois, além de improvisar, precisávamos registrar, na memória ou através da escrita, o que havíamos feito a fim de repeti-lo depois. Percebi a importância de estar sempre 100% atenta para improvisar de forma geral e mais atenta ainda para improvisar fugindo das referências comuns a mim e sempre disponíveis na mente, um busca em sair da resposta automática. Improvisar a partir de ações e não de ideias. Fugir do óbvio, do clichê sem perder o entendimento do espectador. Algo que era constantemente falado durante das aulas de câmera, era necessidade de eixar ser visto, deixar o público sentir o que o ator está sentindo. Ser entendido pelo espectador. É verdade, não falei sobre as aulas de câmera.

Toda segunda feira durante a disciplina Diplomação em Interpretação Teatral 1, tínhamos contato com o que iríamos trabalhar durante a produção do filme: a câmera. Nas aulas de atuação para câmera era importante trabalhar a escuta e perceber a câmera. Improvisar para as lentes que tudo captam. Ela pode ver nos teus olhos que você está criando as ações naquele momento, é importante estar por inteiro para que seus olhos não entreguem o que pensa como ator e sim o que pensa o personagem. No trabalho improvisacional, como se cria a cada instante e, por conta disso, exige-se calma e controle total do corpo, nenhuma parte pode entregar que você esta nesse momento de criação interna, deve parecer que está tudo sobre controle.

Esta experiência fez-me refletir sobre meu grupo de improviso: nós às vezes queremos demonstrar para os companheiros de cena a nossa ideia para ele dar continuidade à história e o sentimento não é compartilhado de verdade com o espectador. Precisamos deixar que companheiros de cena nos vejam e percebam nossas ideias e emoções. É o espectador quem cria os personagens e percebe os sentimentos, tenho que me deixar ser vista.

2.1 O improviso na criação do personagem e roteiro

Nós tínhamos um norte para criar esse roteiro. A história base era uma adaptação livre da história real de Ronald Arthur Biggs. Ronnie Biggs foi um ladrão e ex-prisioneiro britânico mais conhecido por escapar da cadeia após sua participação secundária no roubo a um trem. Em nosso roteiro, o ladrão Ronnie Biggs rouba um trem e foge com todo o ouro, ele então se esconde da justiça durante anos. Durante a comemoração seu aniversário de 103 junto a sua família, Ronnie morre. E, ao tocar sua música favorita, ressuscita.

Nos improvisos e explorações durante as aulas a partir das propostas de um tema e espaço, como mencionei anteriormente, a nossa professora observava certas características nos alunos durante os improvisos propondo papéis específicos a partir de suas observações. Uma colega com uma abordagem mais impositiva, Marina Olivier, foi escolhida para representar a *Mãe* e, em contraste a isso, um aluno com uma atuação que transmitia mais calma, Bruno Barbato, desempenharia o papel de *Pai*. Algo que remetia a relação mais tradicional em uma família Patriarcal: a mãe tomando as decisões referentes à casa e o pai ajudando financeiramente a manter a família. Todos os outros alunos seriam os filhos.

Ramon Lima interpretou o *Gêmeo I*, um filho caolho que roubava todos a sua volta e Ricardo Holanda interpretava o segundo, o *Gêmeo II*, bailarino que tinha muito ciúmes da *Neném*, interpretada por Louise Portella. Outra filha, a *Super-Homem*, feita por Luciana Marinho acreditava que tinha super poderes. O *Higiênico*, Arthur Romão, era o filho maníaco por limpeza. A filha *Vesga* que, como o próprio nome diz, era estrábica e tinha um certo atraso mental, era interpretada por Bianca Ludgero. E claro, o ladrão *Ronnie Biggs*, interpretado por Iury Persan. Os processos foram muito parecidos. Os personagens surgiam a partir de improvisos, sensações e pela escolha do figurino. O único que tinha uma referência externa específica para motivar suas criações durante os improvisos, por se basear em um personagem real, era Iury Persan por interpretar o ladrão *Ronnie Biggs*.



Figura 1: O aniversário do vovô Ronnie. Foto: Bruno Corte Real

Minha personagem foi definida em um dia que juntamos todos os possíveis figurinos e montávamos a imagem dos possíveis personagens. E, testando figurinos pela sala, a minha imagem com um roupão, óculos escuros, turbante e um salto bem alto, foram interessantes aos olhos da diretora. E, de uma brincadeira que fiz andando torto, fazendo pose de modelo que contrai a barriga e mostra os ossos para parecer mais magra juntamente com uma piteira que sugeriram durante a construção da personagem, a diretora pediu para eu colocar meu corpo inteiro em oposição. Assim surgiu *A Fumante*.



Figura 2: *A Fumante*. Foto: Arthur Romão

O desafio era pensar em ações para a personagem a partir da figura que representava, pois sempre segui o caminho oposto: entender quem é o personagem e só depois vesti-lo. Criar um personagem partir de um figurino era algo que nunca havia feito. Eis outra uma forma de improvisar: a partir de um figurino ver as possibilidades de criação que ela te dá. É

deixar-se influenciar pelo entorno estético para criar. Deixar-se influenciar, como disserta Muniz sobre as diversas formas de mediações.

Resumidamente, as mediações representam como seu próprio nome indica aquilo que media a criação teatral, são ‘o cruzamento de forças’, de estímulos e de influências que o autor recebe e que constituem o contexto preciso no qual deve ser estudado a sua criação’. O estudo desse contexto e de suas influências se realiza a partir de várias perspectivas complementares (MUNIZ, 2015, p. 40).

E, a partir do momento que definimos figurinos, cenário e a estética do cinema mudo, no final do processo de criação, nos utilizamos das mediações estéticas para esse trabalho. Segundo a autora, na mediação estética “analisa-se a ação artística que oferece uma série de respostas, em uma linguagem artística determinada, por meio das quais o indivíduo criador reage a seu entorno estético no estudo da criação teatral” (MUNIZ, 2015, p.41). Em outras palavras, estávamos nos deixando influenciar intensamente pela estética do cinema mudo, figurinos e cenário.

Quando definimos o principal ambiente como uma mesa de jantar, começamos a explorar possibilidades com moveis e objetos pertencentes a esse universo e, selecionados alguns fragmentos de improvisações, mostrávamos para a diretora. Em um desses momentos de criação, foi proposta uma exploração de possibilidades com uma cadeira, dentro de inúmeros fragmentos demonstrados, detalhes sobre os personagens eram descobertos, como por exemplo, uma maneira própria de sentar à mesa: eu entrava por um espaço no encosto da cadeira e, de forma desengonçada, sentava. Também fruto do improviso com os objetos da mesa, ficou para o roteiro também, a ação de pentear as sobrancelhas com um garfo e visualizar minha imagem por uma faca. São pequenas ações de cada personagem que, dentro de um roteiro baseado intensamente em ações, constituíram o filme produzido.

Em um momento seguinte, foi proposto um improviso de um jantar em família, todos já com seus devidos figurinos, com o comando de agirmos “normalmente” dentro da lógica de cada de personagem, claro, e arranjarmos uma desculpa para ir embaixo da mesa e compartilhar um segredo por meio de ações sem fala, com a câmera que lá estava posicionada. Por conta de possuir um figurino que permitia esconder vários objetos nele, *A Fumante*, então, no decorrer do jantar, roubava os talheres dos outros personagens e, quando ia para baixo da mesa, revelava para a câmera que ali estava os objetos que havia roubado.



Figura 3: A fumante penteando a sobrancelha. Foto: Bruno Corte Real

A diretora acreditou que o ato de roubar era mais adequado para o Gêmeo I, interpretado por Ramon, por um fato curioso: No início do semestre, em uma aula de atuação para a câmera, foi mencionado que Ramon, o aluno em questão, possuía uma feição agressiva e, de certa forma, macabra quando no vídeo. Essa simples ação junto à percepção da imagem do aluno em vídeo, definiu a base do *Gêmeo I*. O mesmo aconteceu com uma proposta de outra aluna, Luciana, que sua ação secreta embaixo da mesa era a de comer Nutella®, creme de avelã, pela minha personagem aparentar magreza e um ar misterioso, essa ação foi passada para mim. E várias trocas de ações aconteceram com essa mesma ideia.

Mesmo quando as ações que improvisávamos não eram utilizadas por nós em cena, o improviso era necessário para a criação de um possível material de um colega de cena, as propostas continuavam existindo, porém em outros corpos e lógicas de ação. Acredito que o improviso foi essencial para a criação das cenas para o roteiro do filme.

2.2 O improviso frente à câmera

No caminho do camarim, disse para mim mesmo que iria colocar uma calça extremamente larga, um paletó apertado, um chapéu-coco e sapatos enormes. Acrescentei um bigodinho que me daria alguns anos a mais. Não tinha a menor idéia do personagem que ia representar, mas, desde o instante em que me vesti, as roupas e a maquiagem me fizeram sentir quem ele era. Quando entrei em cena, estava totalmente criado.

Charles Chaplin

No primeiro dia de filmagem coloquei-me em completa situação do improviso.

Entendo que o improviso, além de técnica, está relacionado à disponibilidade para criar, para viver o aqui e agora, estar aberto para trabalhar com o erro, para ser a solução dos erros provenientes de falhas técnicas como luz, câmera, etc. Cerca de metade do material que filmei no primeiro dia foi fruto do improviso. Porém, por conta da realidade de cinema, e problemas de *set*, o improviso acabou sendo usado por todos do elenco. Por problemas de iluminação e enquadramento⁹, todos os atores precisaram criar soluções, improvisar novas formas de executar suas ações e viver suas cenas. Todos com a prontidão presente no improviso por se tratar o inesperado, do estar completamente presente e aberto para o momento.

É possível perceber que alguns colegas possuem muita resistência em mudar ou adaptar seu material, o que reiterou o quão importante é o treinamento a partir de técnicas de improviso na formação de atores na contemporaneidade. Os atores que buscam formação em interpretação teatral a fim de se tornarem mais flexíveis, prontos para vários tipos de personagens e trabalhos, seria interessante pensar nas bases do improviso como, como mencionei no primeiro capítulo dessa monografia. No cinema, pela curta experiência que tivemos, pude perceber que o nosso improviso diante das câmeras e juntamente com os direcionamentos do diretor desempenharam um papel muito importante no resultado das cenas, deixando-as mais fluidas e ricas em ações.

No segundo dia, filmamos uma cena longa do jantar e percebi que, no nosso filme, quanto mais longa a cena, mais vezes ela seria repetida. Uma cena cheia de detalhes: detalhes já definidos antes e muitos outros que deveriam ser improvisados, pois, um segundo na

⁹ O quadro escolhido para a filmagem.

Quadro: retângulo resultante da projeção da pirâmide sobre uma superfície plana, seja o filme, seja a da tela de projeção. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual>> Acessado dia 06/07/16.

câmera é percebido de forma diferente de um segundo no palco. É preciso preencher esse tempo com ações perceptíveis na câmera.

Por estar conhecendo melhor minha personagem depois de algumas horas em frente à câmera, comecei a ter ideias para ela na hora. Como por exemplo, sugeri que o meu prato fosse servido de cigarros. Ao invés de um prato de macarrão feito de balões, como o dos outros atores, a minha personagem comia um prato de cigarros. A ideia veio a partir de um improviso proveniente de estarmos fazendo um filme de baixo orçamento: minha personagem estaria fumando à mesa, mas, por uma questão da dificuldade de manter a continuidade¹⁰ por conta da fumaça do cigarro, a diretora achou melhor não fumar. Quando apaguei o cigarro no prato tive essa ideia de o alimento da personagem, devido seu vício e certa loucura, ser o seu cigarro. A ideia foi aceita e a equipe de produção arte preparou um prato cheio de cigarros apagados que, eram mastigados e, muitas vezes engolidos, por mim.

Fomos demandados por precisão na repetição dos materiais criados para o roteiro. Sempre que executávamos nossas ações, depois de devidamente gravadas, a diretora solicitava momentos livres de improviso para que ela tivesse material de corte, materiais desconexos para serem utilizados, se necessário, no momento da edição. Ali, era possível perceber claramente, que todos estavam improvisando. Então teremos material completamente improvisado no filme em alguns momentos de corte, ao menos.

Já no dia seguinte, na continuação da cena do jantar não houve tantos momentos de improviso, livres das ações estabelecidas no roteiro, como no dia anterior, improvisávamos nas relações entre os personagens, na maneira de olhar e reagir ao que estava sendo executado pelo outro. As cenas se mantiveram do jeito anteriormente ensaiado,

No meu quarto dia de filmagem, minhas aparições eram pequenas e me fizeram perceber algo: fazer “fundo” no cinema não é a mesma coisa de fazer o “fundo” no teatro. No teatro nós buscamos fazer ações menores, quase imperceptíveis para não tirar o foco da cena. Já no cinema, a câmera pega os detalhes até do fundo. É preciso ter ações, ter energia, claro, não se pode perder o foco da cena principal, mas, pelas pessoas já estarem em destaque na câmera e haver um borrado natural no fundo, é preciso estar executando ações o tempo inteiro. E, como esses momentos de quadro para preencher o espaço só eram percebidos no momento em que estávamos no set, era necessário improvisar novas ações a serem aceitas ou

¹⁰ Sequência lógica que deve haver entre as diversas cenas, sem a qual o filme torna-se apenas uma série de imagens, com pulos de eixo, ação e tempo. Há diversos tipos de continuidade: de tempo, de espaço, direcional dinâmica, direcional estática, etc. Disponível em <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm> Acessado dia 06/07/2016.

não pela direção. Quanto mais material era fornecido, mais opções ela teria para escolher e, melhor poderia vir a ser a cena.

E, finalmente, o último dia de filmagem do ano. Foram gravadas duas cenas que eu fazia parte: uma cena onde cantávamos parabéns para o avô e outra cena que se passava embaixo da mesa.

Nesse dia as cenas aconteciam da mesma forma planejada anteriormente. No momento de gravar a cena embaixo da mesa, por ter um momento sozinha com um pote de Nutella®, criei algumas ações e o improviso se fez completamente presente. Essa cena nunca havia sido ensaiada por completo, pelo preço da Nutella® pois pequenas coisas não cabiam no baixíssimo orçamento da produção, não foi possível repetir a cena da forma que seria filmada. A direção gostou dos meus improvisos e pediu que eu fizesse coisas maiores e mais ousadas. Foi o momento que mais me permiti improvisar, pois era a última cena do dia. Confesso que durante as gravações ficava com medo de improvisar demais e atrasar a filmagem. Mas percebi que pode ser bastante produtivo propor ações para enriquecer o resultado.

No semestre seguinte, na disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral 2, que caracteriza a etapa final do processo de diplomação, gravamos algumas cenas que faltavam para fechar o filme. Uma cena no banheiro, onde todos escovavam os dentes e descobriam o segredo dos dentes de ouro do avô e outra que remetia ao momento do roubo do trem. Ambas foram trazidas escritas e, cabia aos atores, criar pequenas ações para compor alguns momentos.

Ao final desta etapa, os alunos pesquisaram formas de sonorizar o filme no momento de apresentar no teatro, remetendo ao modo antigo quando uma orquestra fazia o acompanhamento ao vivo dos filmes mudos. Em alguns experimentos de sonorização que fizemos durante as aulas, nos utilizávamos de diversos objetos comuns como canudos, copos, uma bacia cheia de água, caixa de ovos, etc. Por meio de experimentações com os objetos investigávamos seus possíveis sons, reconhecendo a sonoridade desses objetos, imaginando em que momentos poderiam ser utilizados na exibição do filme. Em outros momentos improvisávamos junto ao filme buscando recriar ou criar os ruídos imprescindíveis para o filme, investigando também propostas de composição musical a partir desses sons.

Apesar desse trabalho se basear na criação cinematográfica, focando na criação das cenas gravadas, sem levar tanto em consideração as possibilidades do improviso na atmosfera sonora, é possível afirmar, a partir do resumido contato que tive com esta fase do trabalho

que, de certa forma, os sons modificaram o sentido de diversas cenas. A cena fixada se modificou pela flexibilidade presente na sonorização.

A improvisação esteve presente durante a elaboração do roteiro e das personagens, gravação do filme e durante a exibição e sonorização deste no teatro. Em alguns momentos com maior intensidade e em outros ele já se encontrava submerso nas cenas. Já havia improvisado no teatro, portanto o processo de criação de personagens e roteiro não me era tão novo, apesar de ainda ser desafiador, porém, nunca havia improvisado frente às câmeras. O lado estimulante de improvisar no cinema é que a câmera capta tudo, cada detalhe de suas ações. Perceber que as pequenas coisas que eram criadas, não foram prontamente descartadas, podendo vir a ser utilizadas no momento da edição para compor o filme.

O que posso dizer é que grande parte da trajetória do curso que vivemos nos semestres anteriores a estes finais, era voltada para os palcos, diferente da nossa proposta cinematográfica. Tal trajetória também se fez presente na proposta final de espetáculo: um filme com atuações mais teatrais utilizando uma sonoplastia ao vivo para que o momento presente do teatro, a troca com a plateia, pudesse ser vivenciada. E, vivenciado por nós também como resultado, uma criação coletiva e a sensação de ter se proposto a inovar.

Assim como no teatro, no cinema a improvisação pode estar presente em diferentes nuances em seu resultado final. No caso do cinema, há um paradoxo: a improvisação e sua flexibilidade ficam submersas na cena gravada que não será modificada. As ações não foram fixadas pelos atores, porém ficarão completamente fixadas pelas lentes. Por outro lado, é possível que o resultado estético possa abrigar em sua composição a improvisação em estado latente. E, apresentar um filme-teatro como final de processo possibilitou abrigar o paradoxo do improvisado no cinema junto ao consenso da troca presente no teatro.

CONCLUSÃO

No início do processo de Diplomação em Interpretação Teatral, eu acreditava que o improviso só seria utilizado na criação de cenas antes das filmagens, mas pude perceber que ele foi muito mais utilizado durante as gravações, por exemplo, enquanto tentávamos achar soluções cênicas para problemas técnicos: se o ângulo escolhido pela diretora não podia ser executado, tínhamos que descobrir uma forma de solucionar o problema.

Tendo reconhecido a existência de diversas formas de presença do improviso, outras questões surgiram: O improviso estaria presente no resultado apenas se a cena escolhida pela edição fosse o *take*¹¹ da primeira vez que executávamos uma ação? Quando repetíamos as ações anteriormente improvisadas, o improviso seria apenas parte do processo?

Depois de refletir sobre o tema, pensei: que diferença faz ter essas respostas? Ele esteve presente, o improviso foi essencial para a criação de uma dramaturgia, ele enriqueceu cenas, proporcionou novas percepções das situações, fez todos um pouco mais presentes na criação de uma obra. Ele se fez presente e eficaz em suas diversas formas.

Mas outras perguntas mais significantes poderiam ainda ser feitas, como por exemplo, por que o Teatro de Improviso parece ser ainda uma área de pesquisa nos meios acadêmicos relativamente pouco estudadas apesar de a improvisação, o seu princípio estar constantemente presente em diversas instâncias do fazer teatral? Pode ser pelo fato de o improviso, a meu ver, se encontrar na periferia do teatro, talvez por não conseguir ser eternizado como um texto, o que foi feito não pode ser lido ou assistido por diversas gerações e assim criar uma tradição.

Acredito que o improviso seja facilmente identificado no nosso cotidiano pois, não temos um roteiro a seguir e vivemos de acordo com nossas respostas aos eventos que se seguem. Da mesma forma, o treinamento para o Teatro de Improviso nos prepara para respondermos a situações não esperadas em cena. Ele foca na preparação dos atores que são autores ao mesmo tempo em que atuam. Para estarem preparados para criar de forma rápida e transitar em diversas emoções em pouco tempo, o trabalho do ator-improvisador é contínuo, no sentido de descobrir habilidades a serem usadas quando solicitadas pela dramaturgia ali desenvolvida.

Ter participado da criação de um filme nas disciplinas finais da minha graduação em Artes Cênicas me trouxe outras perspectivas sobre meu trabalho de atriz. A câmera ajudou a

¹¹ Tomada; começa no momento em que se liga a câmara até que é desligada. É o parágrafo de uma cena. Disponível em <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>. Acessado dia 06/07/2016.

me perceber, eu via minhas falhas, eu percebi detalhes que normalmente não veria se tivesse apresentado uma peça. Eu me conheci como atriz, me acostumei com minha imagem na câmera e consegui perceber a diferença entre uma atuação para teatro e para o cinema. Ainda sou incapaz de verbalizar essa diferença, mas em meu corpo, durante a atuação, consigo perceber que ele está se adaptando a essas diferentes linguagens. Foram semestres que duraram muito mais que seis meses, me modificaram completamente. Tive a sensação de ver de que forma cada disciplina que cursei nesses quatro anos já estavam em mim, sem que eu notasse.

Partir do improviso como referência para a análise de um processo foi uma experiência muito rica. O improviso, como mencionei anteriormente, está constantemente presente. Foi preciso fazer escolhas de aspectos do processo para a análise, pois o processo inteiro poderia ser analisado sob este viés. Na minha escrita inexperiente de hoje, pode ser que meu discurso acerca dessa linguagem não tenha sido tão claro quanto eu o percebo em meus pensamentos e alguns trabalhos. Mas me sinto satisfeita por me graduar com uma linha de interesse de pesquisa já estabelecida para estudos futuros.

O que mais me mobilizou nesse estudo sobre o improviso foi reconhecer que o interesse de quem o estudou era fruto de inquietações a respeito do fazer teatral. A busca de mudanças sociais com Boal propondo colocando a plateia no mesmo lugar dos atores e os fazendo refletir politicamente sobre a sociedade. A modificação do sujeito, a possibilidade de se expressar intensamente com o Teatro da Espontaneidade de Moreno, que mais tarde, desenvolveria o Psicodrama, muito útil nas práticas de psicologia. E a liberdade para criar diante do “erro”, aceitar as circunstâncias e encontrar formas de contar histórias a partir da troca com a plateia no Teatro de Improviso com o método de Keith Johnstone.

Refletir sobre minha formação a partir desses encenadores me faz repensar o fazer teatral, não a partir de formas certas e erradas, mas sim descobrir formas de transformá-lo em algo que eu acredite. A troca, a beleza do efêmero e saber que nunca mais uma peça será feita da mesma forma e assumir isso de peito aberto, sem buscar o contrário. Deixar-se afetar completamente pelo espectador. Cada dia é único e cada espetáculo também será. Nisso percebo a importância do treinamento de improviso e da necessidade de conhecer autores como Keith Johnstone. Aceitar propostas, estar confortável com o erro, reconhecer os nossos *Status* em cena para jogar com o outro, ser livre para criar.

O incrível de tudo isso é que fiz parte de um filme, que não costuma carregar consigo a troca com a plateia e o efêmero. É algo que foi registrado de uma maneira e que não

mudará. Os improvisos não estão mais ali. Foram fixados de uma forma que não haverá espaço para mudanças, não na imagem, pelo menos. Na exibição do filme, na qual estive ausente, houve a sonorização das cenas, houve a troca com a plateia, o momento do teatro vivo.

O improviso não é isolado do teatro tido como tradicional e suas técnicas, muito menos do cinema, eles se pertencem. O improviso está presente no teatro e no cinema, se não como resultado final, ao menos nos momentos de criação e experimentação. O cinema e o teatro não-improvisados também pertencem ao Teatro de Improviso. Muitas vezes no Teatro de Improviso, para contarmos histórias improvisadas, nos baseamos em peças e filmes que assistimos e ficamos guardados em nós. Da mesma forma que a universidade passa a pertencer da vida de quem a deixa, fica guardada em nós.

O curso de Bacharelado em Interpretação Teatral dança entre o sujeito e a técnica. Nenhum é mais importante do que o outro. A técnica está no sujeito da forma que ele absorveu ou da forma que ela se inseriu nele. Mas ao final desse percurso eles se unem. E, por conta disso, gravei uma série de televisão em São Paulo e estive ausente no final do processo, o que intensificou meu estudo do filme sem levar tanto em consideração a atmosfera sonora. As habilidades que adquiri frente a câmera nos momentos finais da graduação juntamente com todo o treinamento de atriz desenvolvido na universidade me possibilitaram um melhor desempenho em meu primeiro trabalho frente às câmeras.

Eu sentia que parecia não me enquadrar no que acreditava ser o esperado de uma estudante de Artes Cênicas: tenho dificuldade em me definir como uma artista poética, performática, livre. Não identificava em mim a sensibilidade para absorver o conteúdo de algumas disciplinas. Sempre me vi, de certa forma, distante das performances presentes em trabalhos finais de algumas disciplinas. Me sentia um peixe fora d'água mas também existia um grande vazio dentro do que eu acreditava ser o meu mar. Eu pensava e penso constantemente em um teatro tido como “comercial”, o teatro que é acessível, mas sem o vazio que muitas desses espetáculos carregam. E a universidade preencheu parte desse “vazio” em mim. Ela me deu material que eu não teria buscado por conta própria, expandiu meus horizontes para lugares que antes eu não queria olhar. Desconstruí preconceitos e fiz crescer em mim uma necessidade de uma identidade artística. Talvez mais performática, poética e livre, mas num corpo único, agregado ao que sou como pessoa, ao que era antes dela. Fez-me buscar respostas para questões que eu não proporia. Trouxe-me a necessidade de crescer. E se, ao invés de peixe, eu fosse água?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORBA, P. d. (novembro de 2015). Apontamentos sobre a improvisação na formação do ator – dos primórdios a Keith Johnstone. *Pós: Belo Horizonte*, v.5 n.10, pp. 183-193.
- CHACRA, S. (2010). *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva.
- CONCEIÇÃO, J. W. (2010). Improvisação: Das Origens à linguagem teatral: Princípios de práticas contemporâneas. *Trama Interdisciplinar*, 162-176.
- FISHER, R. (2015). *Uma poética entre o cinema e o teatro : reflexões sobre a presença e a atuação cênica na obra de John Cassavetes*. Brasília: Universidade de Brasília.
- JOHNSTONE, K. (1979). *Improvisation and the theater*. Londres: Faber and Faber.
- LIMA, P. S. (s.d.). *Revista Cinética*. Acesso em 4 de julho de 2016, disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cassavetespaulo.htm>
- LOBASSI, E. W. (janeiro-junho de 2011). *O personagem Carlitos*. Acesso em 24 de junho de 2016, disponível em Rumores: http://www3.usp.br/rumores/artigos.asp?cod_atual=248
- MUNIZ, M. L. (2015). *Improvisação como espetáculo- Processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- OLIVEIRA, B. (s.d.). *Contra Campo*. Acesso em 2 de julho de 2016, disponível em Shadows: <http://www.contracampo.com.br/01-10/shadows.html>
- PAVIS, P. (2008). *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- PROENÇA, L. M. (2013). *IMPRO visa AÇÃO: Uma Proposta de Treinamento para Teatro de Improviso*. Uberlândia: Programa Pós-Graduação em Artes - Mestrado em Artes.
- RYANGAERT, P. (2008). *Jogar, representar*. São Paulo: COSAC NAIFY.
- SAWYER, R. K. (2000). *Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of. p. 149-161* . Acesso em 14 de janeiro de 2016, disponível em The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol 58, N°2: <http://www.jstor.org/stable/432094>
- SPOLIN, V. (1998). *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- VIEIRA, D. O. (2011). *Improvisação e dramaturgia: o Lugar da improvisação teatral na escrita dramática*. Belo Horizonte: Faculdade das Letras da UFMG. Dissertação de mestrado.
- WEXMAN, v. w. (1980). *The rethoric of Cinematic Improvisation*. Acesso em 14 de janeiro de 2016, disponível em Cinema Journal Vol. 20 N°1. - Special Issue on Film Acting: <http://www.jstor.or/stable/1224969>

SITES CONSULTADOS:

DICIONÁRIO MICHELIS:

<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=improviso>

Acessado dia 04/07/2016.

TEATROPÉDIA:

http://teatropedia.com/wiki/Jogando_no_Quintal.

Acessado dia 06/07/2016.

MNEMOCINE:

<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual>

Acessado dia 06/07/16.

ROTEIRO DE CINEMA:

<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>

Acessado dia 06/07/2016

ART OF LIVING

<http://www.artofliving.org/br-pt/yoga/posturas-de-yoga/surya-namaskar-saudacao-ao-sol>

Acessado dia 11/07/2016.

ANEXO I

FICHA TÉCNICA: O Ouro, o Ladrão e sua Família

DIREÇÃO:

Leo Sykes

ATORES:

Arthur Romão

Bianca Ludgero

Bruno Barbato Bloch

Cíntia Portella

Iury Persan

Louise Portela

Luciana Marinho

Marina Olivier

Ramon Lima

Ricardo Holanda

PRIMEIRA ASSISTENTE DE DIREÇÃO:

Lorena Pires

SEGUNDA ASSISTENTE DE DIREÇÃO:

Helena Dupin

ROTEIRO:

Leo Sykes

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL:

Lorena Pires

CRIAÇÃO DE MATERIAL CÊNICO:

O Elenco

DIREÇÃO DE ARTE:

Arthur Romão

CABELO E MAQUIAGEM:

Ana Luíza Meneses

Lorena Pires

Martha Carvalho

Nathália Mendes

Patrícia da Silva Nascimento

FIGURINO:

Ana Luíza Meneses

Bianca Ludgero

Marina Olivier

Martha Carvalho

Nathália Mendes

Patrícia da Silva Nascimento

CONFECÇÃO DO TREM:

Ramon Lima

DIRETOR DE FOTOGRAFIA:

Bruno Corte Real

ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA:

Gabriel Brito

Helena Sarmento

ELETRICISTA:

Iury Persan

CONTINUIDADE:

Bruno Arêa

PLATEAU:

André Eduardo Gonzaga

PRODUÇÃO:

Louise Portela

Ricardo Holanda

EDIÇÃO:

Leo Sykes

ASSISTENTE DE EDIÇÃO:

Arthur Romão

SUPERVISÃO DE FOLEYS E SONOPLASTIA:

Glauco Maciel

COMPOSITORES:

Bruno Barbato Bloch

Glauco Maciel

MÚSICAS:

Blackmail Blues

Funk do Vovô

PRODUÇÃO DE FOLEYS E SONOPLASTIA:

Arthur Romão

Bianca Ludgero

Bruno Barbato Bloch

Iury Persan

Louise Portela

Luciana Marinho

Marina Olivier

Ramon Lima

Ricardo Holanda