UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

Jogando no Quintal: a (re)invenção na relação entre palhaço e *impro*

Thaís Carvalho Hércules

São Paulo
2011

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

Jogando no Quintal: a (re)invenção na relação entre palhaço e *impro*

Thaís Carvalho Hércules

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP, como requisito para obtenção do titulo de mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi

Coorientadora: Profª Drª Mariana de Lima e Muniz (EBA – UFMG)

São Paulo
2011

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

Hércules, Thaís Carvalho. 1982-
H539j Jogando no Quintal: a (re)invenção na relação entre palhaço e improvisação /Thaís Carvalho Hércules. - São Paulo : [s.n.], 2011.
117 f.

Bibliografia
Orientador: Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Improvisação (Representação teatral). 2. Palhaço. 3. Comicidade. I. Jogando no Quintal. II. Bolognesi, Mário Fernando. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

CDD – 791

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi
Instituto de Artes – UNESP (Orientador)

_____
Profª Drª Mariana de Lima e Muniz
Escola de Belas Artes – UFMG (Coorientadora)

_____
Profª Drª Elisabete Vitória Dorgam
Escola de Comunicações e Artes - USP

_____
Profª Drª Carminda Mendes André
Instituto de Artes – UNESP

_____
Profª Drª Luiza Christov Sancho (suplente)
Instituto de Artes – UNESP

_____
Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins (suplente)
UFRN

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação contou com o apoio de muita gente metendo o bedelho. Foi graças à paciência, à predisposição ao debate e, sobretudo, à generosidade dessas pessoas que este trabalho foi possível de ser gerado. E, assim, a tarefa como pesquisadora foi menos solitária e se tornou um processo caro de partilha de saberes e de vontades em comum. Cito abaixo as pessoas que contribuíram aqui e o meu muitíssimo obrigada:

À *Cia. do Quintal* e, em especial, aos seus idealizadores: Márcio Ballas e César Gouvêa, que me deram liberdade de assuntar no trabalho que lhes pertence – mas que, em certa medida, também nos pertence.

Aos queridos Arthur Iraçu, Evandro Passos e Enio de Freitas, amigos e parceiros de jornada no mestrado, pela companhia nos congressos e pelas conversas acaloradas pós-aulas no nosso templo sagrado, o Barra Grill. Um agradecimento especial ao meu *bogatyr* Marcos Francisco Nery e ao meu *griot* Ricardo Ribeiro, também companheiros na UNESP e na vida.

Aos meus alunos da EE Visconde de Itaúna, que muito me ensinaram. Sem vocês o mestrado seria um tanto menos divertido e enriquecedor.

Ao mestre Frank Totino, que me fez reler Johnstone e o mundo de outras formas mais. À Carminda Mendes André e Bete Dorgam pela generosidade e por apontarem novos rumos para esta pesquisa no momento decisivo da qualificação. À Luiza Christov, que descortinou muitos mitos acerca do mestrado e mostrou que a palavra é instrumento caro e precioso.

Aos funcionários do Instituto de Artes, pelo apoio incondicional nos bastidores: Marisa, Marli, Thiago, Carlão, Moacir, Edmilson, Gilberto e Adriano.

Aos amigos que fiz nesta jornada de imersão na *impro*: Débora Vieria, Juliana Dornelles e Lala Bradshaw, parceiras de *impro* na prática e na reflexão teórica. A Mateus Bianchim, pelo apoio incondicional, cafés e cigarros. A Rafael Lohn e ao grupo Protótipo; à Ana Paula Novellino e a Cláudio Amado, do Teatro do Nada; a Bruno Campelo e toda a Imprópria Cia. Teatral; Vera Achatkin; Edson Duavy; Edu Nunes; Flávio Lobo Cordeiro; Mariana Vasconcelos, Fred Botrell, Hortência Maia e demais integrantes da Uma Companhia. A José Luis Saldaña e

Omar Medina, do Complot/Escena e Omar Argentino que são de *muy lejos* mas estão presentes aqui neste trabalho, tão perto.

A Ésio Magalhães, que me ofereceu chaves importantes na compreensão da linguagem do palhaço durante o debate na Mesa do Primeiro sobre Comicidade do VI Anjos do Picadeiro.

À minha família, pela paciência e suporte necessário nos momentos mais difíceis. Aos meus companheiros de manicômio, os meus *roomates* Felipe Dias e Guilherme da Silva Telles, que ouviram a incessante percussão nas teclas do computador e sempre se mostraram tão interessados e curiosos pelo universo da improvisação teatral. A Alan Livan pela presença decisiva enquanto este projeto se desenhava. A Walkiria Rovai por todos os debates relacionados ao processo de criação.

E, por fim, mas não menos especial, o meu agradecimento aos meus orientadores Mário Fernando Bolognesi e Mariana de Lima e Muniz, não só por serem generosos e corajosos ao aceitarem orientar este trabalho mesmo me conhecendo tão pouco (ou me desconhecendo por completo, como foi o caso de Mariana) mas, sobretudo, por se mostrarem aliados na reflexão sobre a improvisação e na linguagem do palhaço no âmbito da academia.

Esta pesquisa também foi possível graças ao apoio do Programa Bolsa Mestrado destinado aos professores da Rede Estadual de Ensino de São Paulo.

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.
Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender.

Alberto Caeiro/Fernando Pessoa

RESUMO

A *Cia. Do Quintal*, ao estrear o espetáculo *Jogando no Quintal*, alimentou o debate acerca das relações entre palhaço e improvisação. Realizado inicialmente no quintal da casa do ator Cesar Gouvêa, o espetáculo é uma disputa de improvisações entre duas equipes de palhaços, a partir de sugestões da plateia. Em virtude dessa inter-relação de linguagens – por um lado a *impro* (espetáculos improvisados que seguem como base o trabalho de Keith Johnstone) e por outro lado o palhaço *Jogando no Quintal* suscitou discussão sobre como cada um desses modos de atuação se entrecruza no espetáculo. Como forma de solucionar essa questão, foi necessário analisar de que maneira o teatro vem desenvolvendo a improvisação desde o começo do século XX; buscar as influências que repercutiram durante a trajetória do espetáculo *Jogando no Quintal* até o presente momento como o projeto *Doutores da Alegria*, o trabalho de Cristiane Paoli-Quito, os *Matches de improvisação* e o *Teatro-esporte*; e, por fim, comparar os modos de atuação de um improvisador contemporâneo com o palhaço – o que os aproxima e o que os diferencia. Sendo assim, foi possível compreender a importância de *Jogando no Quintal* como um projeto propositor e autoral, que contribui para o panorama nacional de teatro, sobretudo das companhias que privilegiam os processos coletivos ou colaborativos de criação e daquelas que, assim como a *Cia. do Quintal*, também estudam a *impro* ou o palhaço no teatro.

Palavras-chave: Improvisação, palhaço, comicidade, *Jogando no Quintal*, companhias teatrais

RESUMEN

La Cia. do Quintal, al estrenar el espectáculo *Jogando no Quintal*, ha avivado un debate sobre las relaciones entre payaso y improvisación. Presentado inicialmente en el patio de la casa del actor Cesar Gouvêa, el espectáculo es una disputa entre dos equipos de payasos a partir de sugerencias de la plateia. Gracias a esta interrelación de lenguajes – por un lado la *impro* (espectáculos improvisados que siguen la metodología del director Keith Johnstone) y por otro lado el payaso, *Jogando no Quintal* ha planteado la discusión sobre cómo estos modos de actuación se entrelazan en el espectáculo. Con el fin de resolver este problema, fue necesario analizar de qué manera el teatro ha desarollado la improvisación desde el inicio del siglo XX; buscar las influencias que han afectado durante la trayectoria del espectáculo *Jogando no Quintal* hasta el momento presente – como el proyecto *Doutores da Alegria*, el trabajo de Cristiane Paoli-Quito, los matches de improvisación y el Teatro-deporte; para, por fin, comparar los modos de actuación de un improvisador contemporáneo con el payaso – lo que los diferencia y sus similitudes. De esta manera, fue posible entender la importancia de *Jogando no Quintal* como un proyecto original y autorial, que ha contribuido en el panorama nacional de teatro, sobretodo en las compañías que han privilegiado los procesos colectivos o colaborativos y en las que, así como *Cia. do Quintal*, han estudiado *impro* o el payaso en el teatro.

Palabras-clave: Improvisación, payaso, comicidad, *Jogando no Quintal*, compañías teatrales

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....13

CAPÍTULO 1: A IMPROVISAÇÃO COMO ESPETÁCULO: A EXPERIÊNCIA DE KEITH JOHNSTONE E COMPANHIAS NACIONAIS DE *IMPRO*.....19

1. Improvisação e teatro: do prazer em jogar..... 20

2. Improvisação como espetáculo: alguns expoentes..... 26

2.1. Jacques Copeau e a Nova Comédia Improvisada..... 27

2.2 The Second City..... 29

2.3 The Living Theatre 31

2.4 The Playback Theatre 33

2.5 Augusto Boal e o Teatro do Oprimido..... 35

2.6 Keith Johnstone e a *impro* 37

3. A *impro* no Brasil – um brevíssimo panorama..... 42

3.1 Vera Achatkin e o *Teatro-esporte*..... 47

3.2 Teatro do Nada..... 49

3.3 Uma Companhia 53

3.4 Cia. Acômica 56

3.5 Protótipo..... 58

3.6 Imprópria Companhia Teatral 61

3.7 Sustentáculos..... 64

3.8 Cia. Barbixas de Humor..... 65

3.9 Z.É. – Zenas Emprovisadas 68

3.10 Grupo Alcateia 70

CAPÍTULO 2: *JOGANDO NO QUINTAL*: ANTECEDENTES, INFLUÊNCIAS E TRAJETÓRIA.....72

1. O maior espetáculo da terra...no quintal! A *Cia. do Quintal*..... 73

2. Antecedentes e influências..... 81

2.1. Clube de Regatas Cotoxó..... 82

2.2 Doutores da Alegria..... 86

2.3 Cristiane Paoli-Quito 90

2.4 *Impro*: *Teatro-esporte* e os *Matches de Improvisação* 94

2.5 *Jogando no Quintal* e o Futebol..... 100

CAPÍTULO 3: PALHAÇO. IMPROVISADOR. PALHAÇO-IMPROVISADOR.....102

1. Palhaço-Improvisador..... 103

2. O palhaço..... 106

3. O improvisador..... 110

4. Palhaço-improvisador..... 119

5. (Re)invenção em Jogando no Quintal..... 120

6. Dramaturgia em Jogando no Quintal..... 126

7. Juiz e Banda Gigante..... 131

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....137

BIBLIOGRAFIA.....143

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – *O Mágico de Nós* (Cia. do Quintal) Acervo do FIMPRO..... 13

Figura 2 – *Sobre Nós* (Uma Cia.) Acervo do FIMPRO..... 19

Figura 3 – *Improzap* (Teatro do Nada) Acervo do grupo..... 50

Figura 4 – *Segredos* (Teatro do Nada) Acervo do grupo..... 51

Figura 5 – *Dos Gardenias Social Club* (Uma Cia.) Acervo do grupo..... 55

Figura 6 – *Carteado* (Imprópria Cia. Teatral) Acervo do grupo..... 62

Figura 7 – *Jogando no Quintal* (Cia. do Quintal) Acervo do grupo..... 72

Figura 8 – Quintal da casa do ator César Gouvêa – Foto da autora..... 74

Figura 9 – Quintal da casa do ator César Gouvêa – Foto da autora..... 75

Figura 10 – *Jogando no Quintal* (Cia. do Quintal) – Acervo do grupo..... 76

Figura 11 – *Jogando no Quintal* (Cia. do Quintal) – Acervo do grupo..... 102

Figura 12 – *Solo de Impro* (Omar Argentino) – Acervo do FIMPRO..... 110

Figura 13 – *Jogando no Quintal* (Cia. do Quintal) – Acervo do grupo..... 119

Figura 14 – *Jogando no Quintal* (Cia. do Quintal) – Acervo do grupo..... 124

Figura 15 – *Jogando no Quintal* (Cia. do Quintal) – Acervo do grupo..... 131

Figura 16 – *Jogando no Quintal* (Cia. do Quintal) – Acervo do grupo..... 137

INTRODUÇÃO

Figura 1

O teatro é sempre uma prática autodestrutiva, sempre escrito no vento.
Peter Brook

Improvisando a escrita – é o pensamento que perpassa esta pesquisa. Apesar de isso parecer uma contradição, pois a improvisação é comumente relacionada à falta de elaboração, ao passo que a escrita, por outro lado, é fruto de um processo de reflexão - improvisar a escrita é uma maneira de ver o objeto de estudo deste trabalho, no caso a própria improvisação. Aqui, o sentido de "improvisar a escrita" está em lançar-se em um território a ser desbravado, desconhecido e, sobretudo, em estar disponível às mudanças que se abriram durante o processo de pesquisa – resultado de leituras, entrevistas e prática. O trabalho do improvisador se inicia com um "sim". É a partir de um "sim" que desencadeiam as ações na cena. Pesquisar, nesse sentido, também é dizer "sim" e aceitar os caminhos que surgem sem perder de vista o que já foi alcançado nessa trajetória. Logo, essa ideia é uma forma de ver o objeto a ser investigado como algo em constante movimento, renovando-se, em um sentido de jogo.

Assim como a encenação e as práticas teatrais foram novamente colocadas na dimensão do lúdico, também se fez necessário pensar a teoria enquanto jogo. A reflexão como um exercício foi uma das muitas possibilidades de leitura do material investigado.

A escolha pelo estudo do espetáculo *Jogando no Quintal* está vinculado ao meu trabalho como atriz e arte-educadora. Desde quando entrei em contato com o trabalho da Cia. do Quintal, percebi que existia ali além de um espetáculo vibrante e alegre, havia uma busca sincera e sensível por interlocução com o público que eu havia presenciado poucas vezes no teatro, conquistado graças à maneira como o grupo trabalhava a improvisação.

Meu estudo relacionado a este tema, o improviso teatral, começou no Instituto de Artes da UNESP, quando entrei em contato com as propostas de Viola Spolin e Augusto Boal. O caráter comunicador e transformador da improvisação mudou bastante minha maneira de ver e fazer teatro durante toda a minha trajetória. Ainda na faculdade e depois de formada atuei como *performer* dos "terrorismos poéticos" realizados pelo grupo Alerta![1], que tinham por objetivo

[1] O Alerta! se formou no ano de 2003 com alunos do curso de Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas e habilitação em Artes Plásticas. O propósito do grupo era repensar o espaço de

repensar o espaço de relações na cidade de São Paulo. O acaso, a abertura à improvisação e o trabalho do *performer* foram alguns dos aspectos que ficaram guardados e, de alguma forma, reelaborados quando passei a conhecer o universo da *impro*[2] e o trabalho de Keith Johnstone. Guardadas as devidas diferenças entre *impro* e a linguagem da performance, minha sensação ao começar a investigar meu lado como improvisadora foi o de retomar o risco que tinha como *performer*: o de estar vulnerável e me colocar no espaço dos afetos, afetar e ser afetada.

Em paralelo, a experiência como arte-educadora sempre provou que o uso do jogo e do improviso eram as melhores maneiras de iniciar o educando no universo teatral. Mas, com o desenvolver deste estudo, a improvisação passou a ser vista mais que como uma ferramenta pedagógica, de iniciação ao teatro. O jogo e o improviso são instrumentos preciosos que fazem o educando repensar sua maneira de ser e estar no mundo, de se apropriar e do espaço em que estão (no caso, a escola) e dar novos sentidos a ele. Como leciono na rede pública de ensino, em que os pátios, janelas e portas são dominados por grades, os alunos estão habituados a estudar sentados e dispostos em fileiras – um ambiente mais próximo do cárcere do que deveria ser o lugar destinado ao aprender e ao ensinar - ter aulas que mudavam a disposição das mesas ou trabalhar no pátio ou no teatro de que a escola dispõe, faziam com que os alunos atribuíssem novos sentidos a esse lugar por meio da experiência teatral. Ao se colocarem em cena, em situação de jogo, os educandos revisitavam o repertório de que dispunham e o reelaboravam à medida que partilhavam desse material com os demais. Assisti-los dia a dia e ver o envolvimento deles com a atividade teatral me colocava (e ainda coloca) em um movimento de reflexão sobre as funções da arte na educação e o meu papel enquanto artista e educadora.

Mesmo que não totalmente consciente disso, meu trabalho adotou como percurso a busca por outras maneiras de pensar o trabalho do ator e do educador e educando – com o uso de materiais que não partissem do texto dramático, por

relações de poder que se construíam na cidade de São Paulo com a criação de intervenções e *happenings* em diferentes locais da cidade – da favela do Heliópolis ao *shopping* Ibirapuera. O Alerta! participou de eventos como o Experiência Imersiva Ambiental nos anos de 2004 e 2005.

[2] Designam-se *impro* os trabalhos que adotam como metodologia o trabalho de Keith Johnstone.

exemplo. Nesse sentido, pensar o ator, o educador e o aluno na perspectiva de criadores, de curiosos que se mesclam às funções de dramaturgo e de diretor. De propositores, enfim. Ou seja, a proposta por outro olhar sobre a tríade texto-ator-espectador que vem sendo radicalizado desde as vanguardas históricas e na produção atual e que também devem ser pensados no âmbito do teatro-educação.

Por outro lado, mesmo que a improvisação tenha um valor incontestável no desenvolvimento da história do teatro, nos processos de criação de companhias contemporâneas e no ensino de teatro, o assunto foi, durante certo período, marginal. Foi graças às pesquisas relacionadas a teatro de grupo, processos de criação teatral, estudo das formas cômico-populares que a improvisação ganhou espaço na academia. A própria prática obrigou a teoria a abrir caminhos para mudanças.

É por isso que o estudo particular de *Jogando no Quintal* é necessário. Este espetáculo faz parte de um momento em que se aviva a discussão sobre improvisação como espetáculo e começa-se a falar sobre *impro* no país. Investiga-se como se dá o trabalho particular do improvisador e no que isto acarreta em mudanças na dramaturgia, na construção da cena. Ademais, *Jogando* traz a presença do palhaço, que é um exímio improvisador, e reelabora ambas as tradições – a do improviso e a do palhaço - no contexto do teatro contemporâneo.

Esta pesquisa divide-se em três capítulos: *Improvisação como espetáculo, Jogando no Quintal: antecedentes, influências e trajetória* e *Palhaço. Improvisador. Palhaço-improvisador*. O primeiro capítulo discorre sobre o caráter e os sentidos atribuídos à improvisação teatral em alguns trabalhos dos séculos XX e XXI, em especial o trabalho de Keith Johnstone. Embora não se trate de um assunto novo no teatro – afinal, a linguagem teatral surgiu de formas improvisadas - no século XX, a improvisação é (re)vista como elemento gerador de espetáculos, tornando-se, assim, objeto de estudo de encenadores, companhias e pesquisadores. A improvisação ressurge como um dos elementos aliados a uma proposta ampla de renovação teatral. Esse interesse pelo assunto se deve a muitos motivos: no improviso, o corpo do ator é colocado como um instrumento privilegiado, gerador de sentidos; a improvisação traz à tona a discussão da

recepção da obra teatral, ou seja, joga luz sobre um dos elementos que foram colocados na penumbra pelo modelo realista, o espectador; por fim, a improvisação redimensiona a função da dramaturgia – discute-se, então, uma dramaturgia da improvisação. Esses aspectos serão desenvolvidos no capítulo inicial desta dissertação e antecedem à análise de *Jogando no Quintal.*

Além de discutir neste primeiro capítulo a reavaliação que é feita em torno da improvisação nos séculos XX e XXI, são levantadas algumas experiências importantes relacionadas ao universo da improvisação como espetáculo nos cenários nacional e internacional. Dentre essas experiências são citados os trabalhos de Jacques Copeau e a Nova Comédia Improvisada, que fez uma nova leitura das máscaras da *Commedia dell´Arte*; o *Second Cit*y, a companhia de improvisação cômica mais longeva dos EUA; o *Living Theatre,* que se apoiava no modo de criação coletivo e em uma aproximação radical entre espectador e ator; o Playback Theatre, que parte do universo de depoimentos pessoais da plateia e são recriados pelos atores da companhia; o Teatro do Oprimido de Augusto Boal e, finalmente, o trabalho do diretor inglês Keith Johnstone, ainda modestamente estudado no Brasil.

Ainda no primeiro capítulo é realizado um breve panorama da *impro* no Brasil. Com o auxílio de atores e diretores que concederam entrevistas e o material que pôde ser coletado de algumas publicações e da internet, foi possível traçar uma breve trajetória das seguintes companhias: Vera Achatkin e Teatro-esporte (SP), Teatro do Nada (RJ), Uma Companhia (MG), Cia. Acômica (MG), Imprópria Companhia Teatral (SP), Z.É. – Zenas Emprovisadas (RJ), Cia. Barbixas de Humor (SP), Sustentáculos (SP), Protótipo (SP), Alcateia (RJ). Muitos grupos tiveram influência direta ou indireta de *Jogando no Quintal* em seus trabalhos – ou estabelecem a *Cia. do Quintal* como uma importante referência da improvisação no país. Infelizmente, por causa da extensão deste estudo e da própria dimensão cultural e territorial do país, nem todos os grupos de *impro* foram analisados. Mas com os exemplos abordados pode-se ter uma noção de como está o desenvolvimento de projetos relacionados à *impro* no país. O que se pode verificar, semelhante ao trabalho da Cia. do Quintal, foi a existência de projetos

autorais e de investigação profunda no terreno da improvisação (ou melhor, da *impro*).

O segundo capítulo destina-se a fazer uma descrição da trajetória de *Jogando no Quintal* - que começou quando os palhaços Márcio Ballas e César Gouvêa, então parceiros do Doutores da Alegria, começaram a pensar em um projeto sobre improvisação e palhaço. Para tanto, foram levantadas as influências decisivas para esse projeto – o próprio Doutores da Alegria; o futebol e os esportes; o diálogo entre as companhias de *impro* nacionais e internacionais e o impacto do estudo sobre *impro* e os *matches* de improvisação; a metodologia do trabalho de Cristiane Paoli-Quito, responsável pela formação de muitos dos integrantes da *Cia. do Quintal* e, também mescladas a todas essas referências, a experiência inusitada do *Clube de Regatas Cotoxó*, um clube realizado na casa de César Gouvêa, no bairro de Pompeia em São Paulo. Essas influências se surgiram e se entrecruzaram em diferentes estágios nos mais de 8 anos do espetáculo, fazendo com que *Jogando* ganhasse novas perspectivas no trabalho relacionado à improvisação. Porém, mais do que uma combinação de diferentes referências, *Jogando no Quintal* proporcionou uma reinvenção desses modos de ver e pensar a improvisação, graças à presença anárquica do palhaço.

As sutis diferenças que acompanham o trabalho do improvisador e do palhaço são discutidas no terceiro capítulo desta pesquisa. Como forma de ilustrar e compreender os modos de atuação de um improvisador contemporâneo (ou seja, nos moldes da *impro*) e do palhaço, são descritas cenas que permitem realizar uma comparação possível entre essas diferentes práticas para, por fim, dimensionar como palhaço e improvisador se relacionam no espetáculo *Jogando no Quintal.*

CAPÍTULO 1
A IMPROVISAÇÃO COMO ESPETÁCULO

Figura 2

Un improvisador frente al abismo,
no piensa en la posibilidad de caer,
sino en la probabilidad de volar.

Osqui Guzmán

1 – Improvisação e teatro: do prazer em jogar

Em *Pirlimpsiquice*, conto de João Guimarães Rosa, um grupo de alunos está prestes a apresentar um espetáculo teatral na escola, *Os Filhos do Doutor Famoso*. O conto é narrado do ponto de vista de uma das crianças que participou do evento e que cumpriria a função de ponto no espetáculo. A peça, conforme o ponto de vista das crianças da história, não tinha proporcionado aos alunos um grande envolvimento, pois era uma imposição do grupo de professores do colégio interno. Mas, como se tratava de um evento escolar, os meninos ensaiaram o espetáculo com a supervisão dos professores sem contestar. A divisão dos papéis foi realizada de acordo com o perfil dos alunos da escola, ou seja, aquele que era considerado "melhor" e com mais desenvoltura recebeu o papel principal. Zé Boné, que era tido como uma *persona non grata* na escola, pelo seu comportamento considerado extravagante, de criar personagens e histórias a todo momento, tinha uma participação de quase figuração. Afinal, deixá-lo como protagonista ou em qualquer papel de destaque poderia prejudicar a peça – de acordo com o ponto de vista dos professores.

Porém, no dia da apresentação, o ator principal foi obrigado a se ausentar pois seu pai estava para falecer. O ponto, o narrador da história, foi então convocado a ser o seu substituto, sendo, portanto, alçado à função de protagonista; em certos momentos, porém, e para seu desespero, ele esqueceu as falas. A plateia, ao perceber tal fato, começou a vaiá-lo e *Os Filhos do Doutor Famoso* dava sinais de que seria um fracasso. Inesperadamente, Zé Boné interferiu na cena e passou a desempenhar o papel de um personagem que inexistia no texto original. Daí, um novo espetáculo surgiu. As demais crianças se envolveram na proposta iniciada por Zé Boné e passaram a improvisar e criar suas histórias. A cena tornou-se um espaço de depoimento pessoal, de invenção, e a improvisação cria o elo de comunicação entre as crianças, que não existia em todo o processo de ensaios. O teatro passou ser o lugar do "milmaravilhoso" e do

“encantamento” (palavras de Guimarães Rosa). Um espaço de jogo, de transformação para as crianças que viveram esta experiência.

Foi graças à iniciativa de Zé Boné e à aceitação das crianças em reinventarem um novo espetáculo por meio do jogo e do improviso que os personagens em *Pirlimpsiquice* puderam redimensionar a relação com o próprio fenômeno teatral e entre eles mesmos. Muito provavelmente, se tivessem seguido com rigor o roteiro do espetáculo, esta experiência não seria digna de ser lembrada e, por consequência, narrada.

Enquanto os personagens de *Pirlimpsiquice* e seu gesto de rebeldia alegre diante do cotidiano vivido no colégio interno estivessem desprovidos de pretensão intelectual, as ações propostas por encenadores e grupos acerca da improvisação teatral partem de uma reflexão que vem, em primeiro lugar, da própria prática teatral e são assim repensados no plano teórico. No território do teatro era necessário rever as práticas que estavam ali sendo realizadas até o momento e a improvisação é um dos elementos reabilitados no século XX. Se a improvisação devolveu o sentido lúdico e a comunicação entre os alunos de *Pirlimpsiquice*, no teatro o improviso também se associa a uma ampla mudança estética.

Por causa de sua natureza, a improvisação foi e é utilizada segundo diferentes funções nas pesquisas de encenadores, companhias e teatrólogos: como ferramenta na preparação de atores, como base no trabalho relacionado ao teatro educação e como improvisação como espetáculo – o principal foco de estudo deste trabalho. A improvisação, pensada aqui tanto na dinâmica da educação, do uso em ensaios e quanto como espetáculo coloca em pauta a discussão sobre as relações que são construídas pela tríade que compõe o teatro: o texto, o ator e o público.

Evidentemente, o improviso não é uma novidade do século XX e tampouco é privilégio do teatro, pois a improvisação também é um recurso importante no trabalho de músicos, dançarinos e artistas plásticos. Mas, nesse caso em específico, o teatro tem suas origens diretamente relacionadas às formas improvisadas. Trata-se de uma marca inerente ao próprio fazer teatral. As festividades rurais, feitas em homenagem ao deus Dionísio, contavam com

elementos da dança e de representação. O desenvolvimento dessas formas, que foram perdendo com o tempo sua dimensão religiosa, deram origem ao teatro. A improvisação seguiu ao longo da história como um motor para criação, especialmente no teatro de caráter cômico-popular. Nessas formas privilegia-se o uso do corpo como elemento comunicador e expressivo, o texto adota uma estrutura flexível, maleável, e ocorre a aproximação entre o espectador e a cena, não utilizando a convenção da quarta parede.

> Na tradição popular, tendo em vista o pressuposto da comunicação direta – de modo adverso àquele da produção hegemônica, que ao longo da história se autoblindou com uma quarta parede – texto não se caracteriza como ponto de chegada, mas em ponto de partida para a criação coletiva. Assim, lança-se mão do texto como uma estrutura aberta, repleta de lacunas que são preenchidas por procedimentos rigorosamente comunicacionais e em ato. A obra, quando ensaiada, prevê momentos de intervenções e é "intervencionada", quando de sua apresentação. (MATE, 2011, p.16.).

As razões pelas quais essas formas cômico-populares permaneceram à margem nos principais estudos de teatro são várias, dentre elas o próprio caráter efêmero e mutável da improvisação (MACHADO, 2005) e - talvez o motivo principal - é que estas formas de teatro adotavam a perspectiva popular - eram manifestações feitas pelo e para o povo. Não se tratava de um teatro que privilegiava o ponto de vista das elites (FO, 1999). Portanto, essas tradições continuavam e continuam vivas e em constante transformação, mas eram injustamente consideradas formas menores dentro da tradição teatral.

As vanguardas históricas, na radicalidade de seus projetos, fizeram uso da improvisação nas suas intervenções, *soirées* e *serate*. Tais experimentos vanguardistas guardavam o gérmen do que viria a ser os *happenings* e performances que surgiriam a partir da década de 1960 (GOLDBERG, 2006). No contexto das vanguardas a improvisação aparece associada ao gesto agressivo, violento, como propunham os artistas desse período. Era necessário quebrar os paradigmas para que surgisse então outro tipo de arte: uma que estivesse na mesma velocidade das máquinas, de acordo com o perfil da sociedade que surgia.

> Do mesmo modo, algumas das vanguardas históricas europeias, ao priorizarem o ato performático, relativizam a importância do texto pronto e acabado e, a partir de um roteiro (à semelhança da *Commedia dell`Arte*), apresenta o espetáculo improvisadamente em ato. Por meio da exasperação, de provocação, de estupidificação, da destruição dos cânones clássicos e também burgueses, a totalidade dos vanguardistas são arrivistas e acreditam no chamado acaso subjetivo. Nas *soirées* dadaístas e surrealistas, nas *serate* italianas, nos grandes encontros cubo-futuristas (depois, em determinados casos, chamados de *meeting*), a arte tem uma função, sobretudo, de choque, de provocação, de exasperação, de enervamento (MATE, 2011, p.16)

Não necessariamente a improvisação foi utilizada em todo século XX com a função de chocar a plateia, mas, em algumas experiências como o *Playback Theatre*, o improviso está associado à aproximação entre o espectador e a história que foi compartilhada no palco. Utilizada com o propósito de choque ou com uma função agregadora, é este o canal de comunicação direta com o público de seu tempo que desperta o interesse nas pesquisas de grupos nos séculos XX e XXI.

> Ao perguntarmos o por que do grande interesse pela improvisação desde os princípios do século XX, estabelecemos a hipótese de que a improvisação foi buscada como um recurso de comunicação direta, espontânea e eficaz entre os seres humanos no aqui agora da representação teatral. Assim, esteticamente, a improvisação seria uma ferramenta de contato direto entre atores e público e, historicamente, representaria a necessidade de determinados sujeitos transindividuais de estabelecer uma comunicação direta, imediata e espontânea entre os membros de determinada comunidade. (MUNIZ, 2007, p.2.)

O uso do texto teatral não foi abolido por completo nos séculos XX/XXI. O que se verifica é que o texto deixa de ocupar um papel preponderante no teatro. Como explica Mate na citação acima, o texto teatral permite interferências e modificações por parte do grupo não só durante o processo dos ensaios mas também na própria apresentação. O ator deixa de ser apenas o sujeito que recebe as orientações do diretor como assume o papel de propositor, de criador das cenas. Novos processos de criação são investigados, dando espaço à criação coletiva, ao processo colaborativo. A improvisação como espetáculo, no entanto,

não se utiliza de um texto preestabelecido, mas pressupõe o ator como sujeito criador da cena teatral, privilegia a criação como um evento coletivo, compartilhado, e não prescinde, necessariamente, da presença do diretor e do dramaturgo nos processos de treinos. Porém, a construção dramatúrgica se dá à medida que o ator-improvisador organiza, seleciona e compõem com os elementos que surgem no jogo. O improvisador, então, tem de estar atento aos múltiplos focos no momento em que cria a cena: aos estímulos do parceiro e do público, aos elementos que o espaço oferece, ao material dramatúrgico que ele elabora. Logo, o improvisador não só se ocupa de sua função de ator como também desempenha o papel de dramaturgo e diretor. Isso o obriga a possuir um amplo conhecimento das outras esferas que formam o teatro. Mariana Muniz denomina esse tipo de trabalho de dramaturgia da improvisação, no qual o ator se ocupa da escrita do texto, realizado aos olhos da plateia:

> Na improvisação, a interlocução entre cena e dramaturgo radicaliza-se uma vez que o ator transforma-se no cerne da criação teatral, sendo ele o responsável pelas escolhas estruturantes daquilo que é levado a público. Isso não quer dizer a ausência de uma direção prévia ou de um dramaturgista que contribui para a concepção do espetáculo, seu estilo, suas escolhas gerais, independentes de cada improvisação. Muitas vezes, o dramaturgista e diretores são responsáveis por treinamentos e exercícios específicos à solução de problemas cênico-dramatúrgicos das improvisações durante o processo de criação do espetáculo, e, também, durante a etapa de apresentação do público. No entanto, sem negar a importância destas funções, na improvisação o ator é dono do jogo, cabe a ele mediar a relação com o público na construção conjunta da cena. (MUNIZ, 2011, p. 94-95.)

Capacitar esse tipo de ator, conhecedor de diferentes técnicas e ferramentas, é um dos grandes desafios postos pela improvisação como espetáculo.

Assim como a dramaturgia e a recepção são repensados, outro elemento da tríade que compõe o teatro, o ator, também é revisto. Com relação à interpretação, a improvisação evidencia a presença física do ator. Rechaçando a ideia de corpo sublime, que coloca em segundo plano a corporeidade, a

improvisação enaltece e coloca o corpo do ator como a sua principal ferramenta de criação e de comunicação. Assim, o personagem realiza em cena ações cotidianas – muitas vezes inconcebíveis para o herói clássico. Por esse motivo, ao colocar o corpo como elemento comunicador e expressivo, em dimensão de jogo, muitas vezes a prática improvisacional caminha lado a lado com a comicidade.

> Basta uma alusão ao corpo e, então, tem se a passagem do trágico ao cômico, do emotivo ao risível. Essa é uma das observações de Henri Bérgson sobre o cômico. Chamar a atenção para o corpo do herói é deslocar a cena para o terreno da comicidade. Os heróis trágicos não bebem, não comem, não se vestem. Inclusive, na medida do possível nunca se sentam. Sentar-se no meio de uma fala seria lembrar que se tem corpo. (BOLOGNESI, p.107)

Este texto de Mário Bolognesi aborda especificamente a atuação do palhaço, que também privilegia o corpo (no caso do palhaço, o corpo grotesco) como recurso para o desempenho cômico. Nesse sentido, a aproximação entre o trabalho do palhaço e do improvisador é bastante oportuna, sabendo que ambos atuam na dimensão do jogo e a improvisação também é uma ferramenta preciosa no trabalho do palhaço. O improvisador, ao lidar com poucos elementos em cena muitas vezes, pode transformar o seu corpo não só em diferentes personagens mas pode também criar elementos que irão compor o cenário e o ambiente da cena.

O improviso, além de colocar o corpo em evidência, deixa o ator e o palhaço em situação de vulnerabilidade. Essa suscetibilidade aos acontecimentos também é por si só risível. A fragilidade leva o ator ou o palhaço a um estado de atenção e de troca com o meio ainda muito maior. Por conseguinte, tanto palhaço como improvisador desenvolvem a espontaneidade, entendida como esse estado de atenção e de resposta.

> A improvisação pode ser compreendida como um modo de habilitar a ação espontânea do ator, uma vez que ela constitui um ambiente que propicia uma ação imediata, sem premeditação, uma ação nascida da interação com o meio. Agir espontaneamente implica um estado quase imediato de resposta

> que somos de dar às imposições, aos acontecimentos. Isso exige percepção, envolvimento, estado de alerta da mente/corpo, habilidades possivelmente ativadas pelo que se costuma chamar de treinamento.(MACHADO, 2005, p.44.)

Portanto, a improvisação, em virtude de seu caráter comunicador e renovador, é utilizado na criação de novas poéticas cênicas, que sempre colocam em uma nova dinâmica nas relações texto-ator-público.

2 – Improvisação como espetáculo: alguns expoentes

Aqui são expostas algumas experiências de improvisação como espetáculo realizadas ao longo do século XX (e muitas continuam a ser feitas neste século) como a *Nova Comédia Improvisada, The Second City, Living Theatre*, *Playback Theatre* e Keith Johnstone e *Loose Moose Theatre*. Todos esses trabalhos foram também contemplados em estudos como os de Mariana de Lima e Muniz (2006), Flávio Desgranges, Vera Achatkin (2005) e Pita Belli (2006), que aqui são comentados para que se tenha uma noção, ainda que breve, de trabalhos relacionados à improvisação como espetáculo e da diversidade de propostas relacionadas ao tema.

Por causa do seu caráter polimorfo, a improvisação foi vista de acordo com as necessidades e a concepção teatral de cada grupo mencionado, logo, esta diversidade de propostas mostra o alcance quase ilimitado da improvisação no âmbito da criação teatral. Outro traço importante é que se a improvisação permite absorver as experiências anteriores de seus praticantes e as reelabora na prática, no momento em que o ator cria, também será influenciado pelo lugar e o momento em que esses trabalhos foram desenvolvidos. Por exemplo, o contexto do Teatro do Oprimido (TO), concebido por Augusto Boal, foi fortemente marcado pela situação das ditaduras no Brasil e nos outros países da América do Sul. Portanto, o TO levará à reflexão do espectador-participante diante das relações de opressão e de poder que ele vive cotidianamente.

Em comum, todos os trabalhos que são aqui abordados batem nas mesmas teclas do que foi discutido sobre a reabilitação da improvisação no século XX: o

teatro como jogo, a comunicação entre ator e espectador e outras formas de construção dramatúrgica.

2.1 – Jacques Copeau e a Nova Comédia Improvisada

A profusão de propostas relacionadas à improvisação como espetáculo no século XX, buscou revisitar outras formas de fazer teatral, especialmente as experiências oriundas das tradições cômico-populares. A *Commedia dell´Arte* foi uma das grandes referências do passado utilizadas no século XX, como um paradigma de espetáculo realizado ao improviso. E, mais do que isso, como aponta o professor e pesquisador José Eduardo Vendramini, o interesse pela *Commedia dell´Arte* historicamente representa uma oposição a uma tradição teatral fundamentada no texto.

> Do mesmo modo que, nos séculos XVI e XVII, a *Commedia dell´Arte* se opunha frontalmente ao teatro literário que se fazia em palácios (leitura de pequenas peças em latim e representação de comédias totalmente escritas na linha chamada *Commedia Sostenuta*), no século XX, a retomada da *Commedia dell´Arte* como modelo teatral também tem por objetivo a oposição a uma forma extremamente cristalizada de teatro, decorrente da exacerbação dos princípios do realismo pelo naturalismo que, em sua busca da "fatia de vida" no palco tinha levado a arte em geral e o teatro em particular ao beco sem saída da pulverização do signo artístico suplantado pelo "Real" propriamente dito, procurado insistentemente em detrimento de sua representação artística, negando assim, o que é, grosso modo, a diferença básica sobre a qual repousa a distinção entre vida e arte. (VENDRAMINI, 2001, p. 58).

Movido pelo estudo da *Commedia dell´Arte*, Jacques Copeau foi um dos nomes pioneiros do trabalho com improvisação no século XX. Fundador da *Vieux Colombier*, importante teatro francês, em 1913, Jacques Copeau foi um dos entusiastas da improvisação. Em 1920, este diretor inaugurou sua escola e então, em sua pesquisa, desenvolveu um trabalho relacionado à improvisação como ferramenta de preparação do ator. Nesse sentido, o pensamento do diretor francês revela uma preocupação pedagógica no que diz respeito à formação do ator, centrada no desenvolvimento de jogos.

> A educação do senso dramático vai estar fundada essencialmente sobre o jogo (no sentido lúdico) – portanto o instinto está ainda vivaz como jovem aprendiz – e sobre a improvisação que rende ao comediante a leveza, a elasticidade, o verdadeiro caminho espontâneo da palavra e do gesto, o verdadeiro contato com o público, a inspiração, o fogo, a audácia do farsante. (COPEAU apud MARTINS, 2006 p. 40)

Além do trabalho relacionado à formação do ator, um dos projetos de improvisação como espetáculo de Copeau foi *A Nova Comédia Improvisada* que tinha como referência histórica a *Commedia dell´Arte*. À semelhança dessa forma teatral, do qual Copeau pensou em fazer uma noval leitura, personagens fixos seriam criados pelos atores e, assim que as características desses personagens estivessem bem delineados, os atores poderiam lançar-se no desafio de criarem histórias improvisadas, aos olhos do público.

> Copeau pensava nos personagens dessa "nova comédia" como "sobrinhos-netos" dos antigos personagens da *Commedia dell´Arte*. Cada ator se encarregaria de estudar um personagem, aprofundar-se nele. Trariam mesmo consigo alguns detalhes de seus "antepassados", mas com o devido cuidado para que se estabelecessem nesse novo tempo. Sugeria que seus atores praticassem seus personagens a qualquer momento, nos passeios, nas refeições, até que se construísse o caráter de cada um. Daí poderia surgir uma criação coletiva. No entanto, Copeau assegurava que as informações a serem dadas aos atores sobre a tradição do teatro italiano de estilo improvisado deveriam ser dadas por ele mesmo, na medida em que julgasse necessário, para salvaguardar a vivacidade das representações, assim como acreditava que quando se improvisa a partir de textos dados, a tendência é a reprodução. O ator, provavelmente, tentaria lembrar-se ao invés de tentar inventar. Quanto às expectativas do teatro *all´improviso* que propunha, com base na criação pelos próprios atores, de personagens fixos, Copeau acreditava que a partir de determinado momento os personagens se desenvolveriam independentemente e que os argumentos se engendrariam por si mesmos. Vislumbrava que essa nova comédia, caso obtivesse êxito, superaria todos os demais gêneros, assim como seria responsável por devolver a liberdade à imaginação criadora. (BORBA, 2006, p.64)

A *Nova Comédia Improvisada* tinha o intuito de buscar outro modelo de teatro, a partir da referência da *Commedia dell´Arte*. Com este trabalho, lançavam-se propostas para um tipo de desempenho atoral. Todavia, mesmo depois de algumas apresentações públicas, Copeau não levou adiante seu projeto. Porém, é inegável a sua contribuição em território europeu, ao influenciar gerações de atores e encenadores como Michel Saint-Denis, ator e sobrinho de Copeau, Charles Dullin além de servir como referência importante no *Royal Court Theatre* no momento em que Keith Johnstone trabalhou por lá. De alguma forma havia a presença de Copeau quando Georges Devine pensou na reestruturação do *Royal Court* Theatre e passou a chamar novos profissionais para atuarem na área de dramaturgia – um deles foi Keith Johnstone.

2.2 – The Second City

Nos EUA, outros trabalhos relacionados à improvisação como espetáculo merecem ser citados. Criados em contextos diferentes e atribuindo a improvisação funções diversas, *The Second City, Playback Theatre*, *Living Theatre* foram experiências seminais na realização de trabalhos relacionados à improvisação. Os três trabalhos influenciaram a formação de grupos em todo o mundo: o *Second City* na formação de improvisadores cômicos e na disseminação das ideias de Viola Spolin e Del Close; o *Living Theatre* na formulação de um processo coletivo, que rompe com as convenções teatrais, embasado em um ideário anarco-pacifista, o *Playback Theatre* que, ao trazer a questão da experiência individual, transporta o relato pessoal em uma experiência coletiva e transformadora. No Brasil, o Teatro do Oprimido de Augusto Boal e suas formas – Teatro jornal, Teatro legislativo, Teatro imagem, Teatro invisível – usam a improvisação à serviço da transformação social.

O *Second City* é uma companhia norte-americana de grande tradição em improvisação cômica, com mais de 50 anos de existência e considerado um dos melhores grupos de teatro dos EUA. Foi fundado por Paul Sills, filho da teatróloga

e professora Viola Spolin, e pelos atores Bernard Salins e Howard Alk no ano de 1959, na cidade de Chicago.

Paul Sills anteriormente foi um dos membros fundadores do *The Compass Players*, grupo de improvisação que se desenvolveu na década de 1950 e influenciou a formação de outras companhias norte-americanas. Tanto *The Compass Players* como *The Second City*, têm pontos em comum: evidentemente, além da presença de Paul Sills, ambos os grupos começaram como cabarés, em bares, com uma estrutura amadora. Este início em bares foi determinante na estruturação do projeto do *Second City* pois, nesse ambiente, o grupo pôde desenvolver um tipo de trabalho mais experimental, no qual a improvisação cômica estava à serviço de uma reflexão da realidade imediata. Nesse sentido, a comicidade é concebida com o objetivo de inverter pontos de vista, de transformar os eventos cotidianos em algo estranho e vice-versa. Como exemplo, o grupo tem uma clara noção de que o uso de clichês, recurso largamente usado por companhias de humor e programas televisivos, não só empobrecem e impedem o desenvolvimento da improvisação cômica como também reforçam preconceitos (sobretudo em se tratando da sociedade norte-americana, em que questões relacionadas a gênero, etnia, sexualidade são quase tabus).

Outro ponto em comum entre *The Compass Players* e *The Second City* foi a influência da obra de Viola Spolin. Com profissionalização e repercussão do trabalho dessas companhias, a obra de Viola Spolin foi disseminada pelos EUA e para outros países (atualmente *The Second City* também tem centros de formação no Canadá e em outras cidades norte-americanas). A influência de Viola se reflete no uso dos jogos criados por ela (e no uso da terminologia presente em sua obra – o uso do Quem/Onde/O que – e sobre o conceito de foco de concentração). Mas, mais do que isso, o trabalho de Viola Spolin evidenciou o que seria o "óbvio ululante" no desempenho do improvisador: para se improvisar é necessário estar aberto e disponível para poder se lançar no vazio.

Nesta trajetória de mais de 50 anos, o *Second City* recebeu professores e alunos que colaboraram com a companhia e puderam levar um pouco desse trabalho para outras áreas – como o cinema e a televisão, sendo que muitos dos

atores de *Second City* passaram a colaborar no programa *Saturday Night Live*, programa de humor exibido na TV norte-americana desde 1975.

2.3 – *Living Theatre*

O *Living Theatre* também é considerado um dos principais grupos de teatro norte-americanos. Começou como uma proposta que se contrapunha ao modelo teatral imposto no circuito *Broadway* – de espetáculos meticulosamente criados, com propósito abertamente comercial, sem a preocupação com o trabalho autoral. Para os criadores do *Living*, Julian Beck e Judith Malina os espetáculos do circuito *Broadway* soavam falsos e sem relação com a vida.

O *Living Theatre* é uma proposta teatral de vanguarda. Não só por se opor à *Broadway*, mas por se tratar de um projeto radical, que visava colocar em xeque as convenções teatrais: a fronteira entre ator e espectador, a ruptura com o conceito de personagem e um trabalho de dramaturgia coletiva. Dessa forma, o *Living Theatre* foi um trabalho que teve um impacto muito grande, sobretudo nos anos 1960/70.

O caráter engajado do grupo também estava vinculado ao contexto histórico do período. Nesse momento, eclodiam os movimentos de contracultura nos EUA. Além do surgimento de propostas relacionadas ao *happening* e à *performance*, dentre as quais podemos citar o trabalho de Allan Kaprow, os experimentos de John Cage na música, o grupo *Fluxus*. Nesse período a obra de Antonin Artaud também foi determinante no projeto do *Living Theatre,* pois apontava para a ruptura das convenções teatrais e aproximava o fenômeno teatral com a questão do ritual.

> O ritual está intimamente ligado à ideia de festa e de jogo. Se vincula, necessariamente aos excessos, a expressão sem censura dos instintos e das vontades humanas. Um dos principais rituais do ser humano sempre foi o Carnaval, como necessidade de inverter os valores da sociedade, de viver livremente e atuar sem restrições morais ou sociais, é a necessidade humana de ver o mundo ao revés. (MUNIZ, 2004, p. 158).

Os espetáculos do *Living Theatre* propunham uma radicalização entre as relações que existem entre espectador e ator, no qual os limites entre palco e plateia se dissolvem. Ou seja, o espectador era chamado a ocupar o espaço de representação e o ator poderia se colocar no espaço destinado à plateia.

> Em todos os níveis, a fronteira ator-espectador era posta em questão, revendo a estanque separação entre espaços, interpenetrando palco e plateia, extinguindo os lugares normalmente reservados para artistas e para os espectadores. Da mesma maneira que o público era convidado a ocupar o palco, os atores, em determinados espetáculos, podiam ser vistos no saguão do teatro, atuando ou não, invadindo um espaço tradicionalmente reservado aos espectadores. (DESGRANGES, 2006, p. 64)

O *Living Theatre,* assim como os demais grupos do período, tinham como propósito tirar o espectador da inércia. Mais do que uma proposta de conscientizá-lo, o *Living Theatre* buscava uma relação íntima e sensível com o público. Ao romperem com o conceito de personagem, os atores do *Living* promoveram um contato mais direto com o espectador. Este, por sua vez, era obrigado a participar efetivamente na construção do acontecimento teatral. Há a diluição do que vem a ser plateia e o que vem a ser ator nos espetáculos criados por Julian Beck e Judith Malina.

> Seu objetivo era romper a linha tênue que dividia a ficção e a realidade, eliminando personagem e colocando o ator no centro da ação junto ao público. Desta forma, se rompe uma das principais convenções teatrais, concebendo um contato não de personagem a público mas de um ser humano a outro. A partir de então um espetáculo sem um texto prévio, sem limites de duração e surgido da escuta do momento se tornou uma constante (MUNIZ, 2004, p.152).

Hoje, mesmo após a morte de um de seus fundadores, Julian Beck, o *Living Theatre* continua em vigor nos EUA e dando continuidade ao trabalho que vem sendo realizado desde final da década de 1940.

2.4 – *Playback Theatre*

O *Playback Theatre* é uma forma de improvisação como espetáculo criada pelo casal Jonathan Fox e Jo Salas nos EUA na década de 1970. Nesse tipo de improvisação como espetáculo as histórias pessoais são relatadas pelos espectadores presentes na plateia e é mediado pela presença do diretor. Em seguida, a história é mostrada pelos atores na forma de cena improvisada.

O objetivo do *Playback Theatre* é o de reabilitar a questão da experiência coletiva por meio da narrativa pessoal. Essa forma busca demonstrar que é o exercício de narrar que dá sentido a vida, mesmo que esta pareça uma sucessão de fatos sem sentido ou aleatórios. Quando se conta uma história pessoal e depois este material serve como base para criação de uma cena, como faz o *Playback*, o espectador, junto com as demais pessoas presentes naquele evento conseguem atribuir novos significados produzidos por aquela experiência ali narrada e depois reconstruída pelos atores. O relato individual, ao ser teatralizado, integra as pessoas e as levam à reflexão.

> Quando tecemos nossa experiência em histórias, encontramos significado naquilo que experienciamos. Contar aos outros nossas histórias ajuda-nos a integrar sue significado para nós mesmos. Também é uma forma de contribuir para a busca universal de significado. A “forma”, elemento intrínseco a uma história, pode transformar o caos e restaurar a sensação de que, apesar de tudo, pertencemos a um mundo fundamentalmente provido de sentido. (SALAS, 2000, p. 33)

O *Playback Theatre* guarda duas influências importantes: uma delas, que é bastante citada, é a referência ao trabalho de Jacob Levy Moreno, criador do psicodrama. A outra influência veio do teatro alternativo norte-americano que estava em pleno vigor na década de 1970, como o *Living Theatre*.

Com relação à obra de J. L. Moreno, o *Playback* herda essa preocupação de lidar com o espectador, com este material humano e de desenvolver nos participantes a espontaneidade e a criatividade (e fora o fato do grupo original ter ensaiado na sala cedida pela viúva de Moreno, Zerka Moreno - ali se realizavam atividades relacionadas à atividade psicodramática). Porém, diferentemente do *Playback,* o psicodrama tem como enfoque o aspecto terapêutico, que se sobrepõe ao estético. E, além disso, há outras diferenças na execução, entre elas, o psicodrama faz com que o narrador também atue dentro da cena, fazendo com que ele entenda os demais pontos de vista das pessoas envolvidas na história.

Já o *Playback*, embora não coloque o espectador em participação direta dentro na ação cênica, visa a uma integração entre aquelas pessoas presentes por meio do evento teatral. Nesse sentido, o espectador também se configura como um co-autor da obra mas, nesse caso, a sua função seria mais próxima de um dramaturgo, que irá escrever com a colaboração dos atores. O respeito com a história ali narrada, seja ela cômica ou não, é um pacto que atores e espectadores firmam logo no início do espetáculo. A respeito dessa relação entre ator e espectador, comenta o diretor Antonio Ferrara da *São Paulo Playback Theatre*[3]:

> A questão da improvisação que nós fazemos ou de qualquer outra improvisação é que nós lidamos com a vida. Isso é muito delicado. Mais do que isso, quem é o autor daquele texto está presente e vai assistir. Isso torna esta improvisação de uma responsabilidade muito maior. Porque é um pedaço da vida da pessoa, não é qualquer texto. É uma coisa que eu queria falar com relação às outras improvisações. Isto é um diferencial importantíssimo[4].

O diretor da companhia tem uma presença importante na condução das narrativas e nas orientações direcionadas ao elenco de como pode ser a melhor maneira de contar a história. Sendo assim, o diretor seria um condutor, um mediador entre ator e espectador. Para tanto, este diretor tem de passar a ideia de

[3] A São Paulo Playback Theatre é a primeira companhia de Playback Theatre no país. Foi fundada em 1998 por Antonio Ferrara, que havia estudado com Jonathan Fox e Jô Salas nos EUA.
[4] FERRARA, Antonio. Entrevista concedida à autora. Sede da São Paulo Playback Theatre.

credibilidade para o público e deve ter domínio de uma série de recursos, de expedientes teatrais para que possa orientar na direção dessas histórias.

A influência do teatro alternativo, como o *Living Theatre*, repercutiu na concepção do *Playback Theatre*[5] devido ao fato de que essas experiências se colocavam contra o modelo proposto pelo circuito *Broadway.* Dessa forma, tais projetos foram pautados na criação coletiva e no envolvimento da participação direta do espectador. Guardadas as diferenças entre os projetos do *Playback* e do *Living Theatre*, em certo sentido, o trabalho de Jonathan Fox estava contaminado pela experiência relacionada a um trabalho de improvisação vinculado a um processo de criação coletivo e compartilhado.

2.5 – Augusto Boal e o *Teatro do Oprimido*

No Brasil, uma das grandes experiências realizadas no século XX com relação à improvisação como espetáculo trata-se do *Teatro do Oprimido*, concebido pelo diretor Augusto Boal. Este trabalho surgiu em meio ao contexto de ditadura militar que se instaurou no país e que silenciou toda uma movimentação social, cultural e artística que vinha se desenvolvendo no Brasil.

O *Teatro do Oprimido* vem de algumas referências importantes: de certa forma seria um desdobramento do teatro de *agit prop* e o *proletkult* russo e das propostas do Teatro Épico de Bertolt Brecht; do Teatro de Resistência, do qual Boal fez parte, que consistia em um grupo de dramaturgos que faziam frente contra a ditadura militar; as ideias do psicodramatista J. L. Moreno; e, sobretudo, há a influência da obra do pedagogo Paulo Freire, da qual Boal se apropria da ideia de oprimido.

> Do ponto de vista artístico, o *oprimido* pode ser alinhado às experiências militantes das vanguardas russa e alemã dos anos 30 (a *proletkult*, o *agit-prop* e os blusões azuis), e à atuação da *San Francisco Mime Troup* e do *Teatro Campesino*, nos Estados Unidos dos anos 1960. Sociologicamente, representa uma variação politizada do sociodrama, vertente que nos anos 60

[5] Atualmente há companhias de Playback Theatre em todos os continentes. Jonathan Fox ainda ministra cursos e forma profissionais nos EUA.

> desenvolve-se como o equacionamento cênico dos conteúdos sociais, a partir do psicodrama de Moreno, de 1930. Do ponto de vista ético, como uma variante mais restrita da peça-didática brechtiana, uma proposta que une o teatro à pedagogia de ação direta[6]

O trabalho de Boal, ao forjar o *Teatro do Oprimido*, buscava no uso da improvisação e do jogo como formas de reflexão sobre a realidade social dentro de uma perspectiva popular. Ou melhor, o propósito de Boal é o de fazer um teatro de caráter popular para o povo sendo que este atua também como um agente na construção cênica em todas os formatos vinculados ao *Teatro do Oprimido*: *Teatro do invisível, Teatro-fórum, Teatro jornal e o Teatro-imagem*. Muitas dessas formas foram criadas a partir das experiências de Boal no exílio quando ele entrou em contato com realidades distintas e outras formas de comunicação como nos países da América Latina e da Europa, onde fundou o Centro de Teatro do Oprimido em Paris.

O *Teatro jornal* lida com a questão da suposta neutralidade dos veículos de comunicação. Nessa forma, os atores trabalham com as notícias do dia que, colocados diante de outros textos de diferentes gêneros, mostram as contradições e os pontos de vista contidos nas matérias usadas em cena. Já o *Teatro do invisível* consiste em demonstrar uma situação, no local em que ele poderia acontecer, sem se anunciar como evento teatral. O *Teatro-Fórum*, por sua vez, também trabalha com uma situação de opressão demonstrada em cena. O personagem colocado ali como oprimido fracassa. Entra, então, um coringa que tentará demonstrar quais as possibilidades de mudança que podem existir na cena para que não haja o fracasso de quem era ali mostrado como oprimido. E, finalmente, há também a forma do Teatro imagem, que parte da sugestão de imagens construídas pela linguagem corporal. Com a construção dessas imagens, busca-se a compreensão das questões que a imagem suscita.

Graças a seu trabalho, Augusto Boal é um dos teatrólogos brasileiros de renome no exterior. Suas ações repercutiram em diversos países que estudam a sua obra. No Brasil, quando retornou do exílio, Boal fundou o Centro de Teatro do

[6] Enciclopédia de Teatro Itaú Cultural. http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=616 Acessado em 30/08/2010.

Oprimido em 1986, na cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de estudo e de difusão do trabalho iniciado por Boal.

2.6 - Keith Johnstone e a *Impro*

Foi na prática docente que Keith Johnstone construiu sua trajetória e, neste caminho, acabou por encontrar o teatro. Quando contratado pelo *Royal Court Theatre* em 1956, em um momento em que o diretor George Devine propunha uma renovação na companhia, Keith Johnstone era até então um ilustre desconhecido e com pouca experiência na área teatral. Como havia escrito algumas peças e tinha interesse pela escrita, Johnstone ficou responsável pela seleção da produção dramatúrgica e, mais adiante, passou a coordenar o grupo de escritores do *Royal Court*. A partir daí ele começou a experimentar e fundamentar os princípios que norteariam sua metodologia. Impulsionado por essa experiência, Johnstone passou a lecionar a disciplina de *Habilidades Narrativas* para atores, no qual pode aprofundar seu trabalho até chegar na formação do *Theatre Machine* e nas ideias que chegariam depois no *TheatreSports* (Teatro-esporte). Na década de 1970, Johnstone lecionou na *Universidade de Calgary*, no Canadá, e lá levou a experiência do *Theatre Machine* que, por sua vez, se fez como uma experiência fundamental na estruturação do *Teatro-esporte* e na fundação da companhia *Loose Moose Theatre*, em atividade até os dias de hoje.

A metodologia de Johnstone foi construída com base em uma observação arguta sobre a vida humana e transportada para o teatro. Em nossa sociedade vivemos sob a égide do sucesso pessoal a todo custo, do medo do fracasso e, assim sendo, esses valores contaminam profundamente as nossas relações. Contrapondo-se a esse pensamento, Johnstone fundamenta seu trabalho a partir da aceitação do erro e da importância deste para o desenvolvimento da espontaneidade e da criatividade. O jogo, este outro aspecto tão pouco valorizado em nossa sociedade e comumente relacionado ao mundo infantil (em um sentido pejorativo) e distante do mundo adulto é aqui reabilitado, revisto dentro da

metodologia de Johnstone. Logo, Johnstone propõe para que os “Zé Boné” de *Pirlimpsiquice* assumam o seu espaço na cena.

Já como professor, os primeiros exercícios teatrais propostos por Johnstone mostravam que os atores estavam preocupados em buscar o quanto pareciam “inteligentes”, “originais”, enquanto, para ele, o mais importante era aceitar as suas próprias ideias e leva-las para a cena. Assim, o processo de aprender a desaprender, de se desvincular de valores preestabelecidos e na aceitação dos erros são os princípios defendidos no principal livro de Keith Johnstone – *Impro: improvisation and theatre* (1979). Essa obra é resultado da reflexão que Johnstone fez não só de sua prática com os atores mas também de sua própria experiência na sua vida pessoal e profissional, como aluno e professor. Graças ao título, *impro* passou a designar os trabalhos teatrais que usam como princípios os conceitos de Johnstone.

> Um improvisador é alguém tal qual 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 e reincorporando-os. Muito frequentemente o público aplaudirá quando um material que apareceu no início é trazido de volta à história. Eles poderiam não saber por que aplaudiram mas a reincorporação causa-lhes prazer (...) Eles admiram a força do improvisador, uma vez que ele não só gera novo material, mas rememora e faz uso de acontecimentos anteriores que o público mesmo pode ter temporariamente esquecido. (JOHNSTONE apud ACHATKIN, 2005, p. 109.)

Embora no campo da improvisação não exista um ponto de chegada certo, predeterminado, a criação não se dá e não pode acontecer de qualquer maneira. O improvisador parte de elementos construídos no aqui-agora, faz escolhas, brinca com o material que pode ser reincorporado à cena e deve estar atento, sobretudo, à maneira como o público reage como a história é ali construída. Dialogando com Johnstone, a artista plástica brasileira Fayga Ostrower, comenta sobre o processo de criação artístico:

> Vemos o ser livre como uma condição estruturada e altamente seletiva, como condição sempre vinculada a uma intencionalidade presente, embora talvez inconsciente, e a valores a um tempo individuais e sociais. Ao se criar, define-se algo até então desconhecido. Interligam-se aspectos múltiplos e talvez divergentes entre si que a uma nova síntese se integram. Imprevistas e imprevisíveis, compondo-se de fatos e de situações sempre novas, as sínteses não se fariam ao acaso; elas seriam orientadas nas opções possíveis a um indivíduo em determinado momento (OSTROWER, 2008, p. 165).

Os conceitos formulados por Johnstone partiram de um processo empírico, das suas experiências no *Royal Court Theatre* e, posteriormente, na formulação do *Teatro-esporte* e com o trabalho realizado na *Universidade de Calgary*. A relação entre aceitação e bloqueio; a capacidade de escuta e o status são alguns dos principais conceitos formulados por Johnstone em sua obra, todos eles vinculados ao desenvolvimento da espontaneidade, ou dessa capacidade de aprender a desaprender.

A aceitação está relacionada à ação afirmativa que o improvisador faz das primeiras ideias, sem estabelecer um juízo de valor. Quando o improvisador desenvolve a capacidade de aceitar as suas ideias (e também as ideias do outro), ele está mais aberto dentro do jogo, mais disponível para os diferentes caminhos que a cena pode levar. Na improvisação não se pode querer traçar todo um plano de desenvolvimento da cena pois, assim, todo o frescor da criação, do imprevisto e do jogo que se cria com a plateia ou com o parceiro de cena são imediatamente cortados. O que Johnstone chama de bloqueio, e que se contrapõe à aceitação, é um ato agressivo, que impede o desenvolvimento da cena. Aceitação e bloqueio seriam pontos de vista, entre achar que estar diante do precipício é a possibilidade de queda ou possibilidade de lançar voo.

Já o conceito de *status* está vinculado à maneira como o improvisador se coloca em relação ao outro, em relação de *status* alto ou baixo. O *status* pode ser definido pela postura, pelo contato visual e pela maneira como a pessoa ocupa o território. Pessoas com *status* alto conseguem manter contato visual, andam com desenvoltura pelo espaço e não se intimidam. Por outro lado, as pessoas com *status* baixo têm dificuldade em manter contato visual, ocupam pouco espaço.

Porém o conceito de status não é estanque, pelo contrário, ele é definido por meio da relação é criada em cena. Logo, em uma cena podem existir modulações de *status* durante todo o tempo. A imagem da gangorra, que Johnstone usa para ilustrar este conceito, é bastante elucidativa. A todo momento a gangorra irá pender para um lado e são justamente as mudanças nesta balança que garantem dinâmica à cena.

Os conceitos aqui brevemente expostos estão diretamente associados. O manejo da habilidade de escuta, de aceitação e de variação de status aparecem interligados dentro da cena. Para o desenvolvimento dessas capacidades, Johnstone propõe jogos criados ao longo de sua experiência como professor. Ou seja, o trabalho do improvisador não prescinde de preparo técnico. Pelo contrário, se a capacidade criadora tem de ser exercitada, há de conhecer e dominar os procedimentos que podem expandir os campos da criação.

Keith Johnstone, além de sistematizar um estudo sobre a improvisação (embora ele resista em dizer que criou uma metodologia) também foi responsável pela criação de uma série de formatos de *impro* que foram amplamente difundidos, sendo que o Teatro-esporte é o mais conhecido. Dentro da diversidade de formatos – *Gorilla Theatre*[7], *The Life Game*[8], *Miceto Impro*[9] – para Johnstone a busca principal está em trazer o espectador para o teatro, em buscar uma outra qualidade de relação com a plateia.

> Ao unir o teatro e o esporte mais do que trabalhar com o jogo, com o lúdico, o objetivo de Keith Johnstone é envolver o público. E isso ele conseguiu. Ao trazer a improvisação de volta ao palco

[7] O *Gorilla Theatre* consiste em improvisações com cerca de 5 a 6 jogadores, que se revezam no papel de diretores da cena. Cabe ao diretor escolher o número de jogadores e dar sugestões para o desenvolvimento da improvisação. No final de cada cena o público escolhe se o diretor merece uma "banana" ou um castigo. Se a plateia escolhe "banana", o diretor recebe como prêmio uma banana de miniatura que ele coloca no seu placar. O diretor com mais bananas no placar vence a disputa.

[8] No *The Life Game*, um convidado (que pode ser alguém da plateia ou uma celebridade) responde perguntas sobre sua vida. Em alguns momentos o diretor pede para que alguns acontecimentos sejam recriados por meio de cenas improvisadas. Se a cena aconteceu como na vida real, o convidado toca um sino. Caso a cena não pareça verdadeira, toca-se uma buzina e os improvisadores tem de corrigir a falha até escutarem o sino.

[9] Em *Miceto Impro*, o diretor escolhe aleatoriamente os improvisadores para realizarem uma cena. Após a improvisação o público escolhe em uma escala de 1 a 5, qual o valor que a cena merece. Os improvisadores que receberem menos pontos saem da disputa.

> como espetáculo, e não somente como parte integrante de um processo de montagem, ele resgata o frescor da relação ator e público (ACHATKIN, 2005, p.143).

O trabalho de Keith Johnstone tem como princípio a relação da improvisação nesse jogo vivo entre espectador e ator. Assim como Bertolt Brecht[10], quando Keith Johnstone pensou na proposta do Teatro-esporte, o seu objetivo era o de levar aos palcos a participação calorosa dos públicos dos estádios e não mais a relação silenciosa e contemplativa que vigorou nos teatros até o século XIX. Como o teatro, diferentemente de outras linguagens como o cinema, a música e em algumas modalidades das artes visuais, a sua execução compreende uma relação de tempo comum a atores e espectadores, este aspecto pode ser explorado.

Em muitos aspectos a obra de Keith Johnstone dialoga com as propostas de Viola Spolin. Ambos os autores demonstram uma preocupação em inserir a plateia como elemento participante do fenômeno teatral. Assim como veem no jogo uma ferramenta pedagógica, o jogo possibilita a compreensão de mecanismos de construção da cena como também auxilia no desenvolvimento da espontaneidade e da capacidade criadora. Porém, ao formular seus principais conceitos relacionados a *impro* na década de 1970, Johnstone não havia ainda tomado contato com a obra da teatróloga norte-americana. Mas, em certo sentido, é interessante notar que dois dos principais nomes relacionados à improvisação teatral estavam debruçados sobre as mesmas questões.

[10] Para Flávio Desgranges: "O autor 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" In *Pedagogogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003, p. 35.

3 – A *impro* no Brasil – Um brevíssimo panorama

Muito embora haja no cenário teatral brasileiro experiências significativas relacionadas ao trabalho de improvisação como espetáculo como o *Teatro do Oprimido,* de Augusto Boal, o surgimento de companhias de *Playback Theatre* e na pesquisa de companhias que se articulam em torno de uma pesquisa cênica que usa a improvisação ferramenta no processo de criação, no Brasil, a *impro* começa a desenhar uma história. Tem se delineado um panorama há cerca de uma década, se contarmos da primeira apresentação de *Teatro-esporte* que se tem notícia, em 1997, de acordo com as entrevistas realizadas para esta pesquisa. Mas a *impro* passou a ter maior visibilidade no país há cerca de cinco anos. Nos demais países da América do Sul, como a Argentina, há grupos (*Liga Profesional de Improvisación - LPI*) e atores (como Marcelo Savignone[11], Omar Argentino[12], Osqui Guzmán[13]) que possuem uma trajetória consolidada e trabalham desde as décadas de 1980/90. No caso de Savignone e Omar Argentino percebe-se no trabalho destes a construção de poéticas próprias no universo da *impro*. No Brasil, entretanto, a influência do trabalho de Keith Johnstone e das demais companhias de *impro* começou a ter força recentemente.

A popularização de alguns programas veiculados na TV a cabo e disponíveis também na internet, como o *Whose Line Is It Anyway*[14] (provavelmente o mais popular de todos), ajudaram na popularização da *impro* no país. Mas o estudo de forma mais sistematizada veio a partir do trabalho de artistas como

[11] Ator, diretor e professor de teatro, a história de Marcelo Savignone está vinculada à companhia de improvisação *Sucesos Argentinos*, fundada em 1996. Seu trabalho tem como característica o estudo do desempenho atoral, expandindo os campos de estudo na improvisação. Savignone estuda e ministra aulas sobre máscaras balinesas e improvisação, atuou como palhaço no Circuba (Cuba) e é criador dos espetáculos *Vivo; Mojiganga; Brazos, quiebran*.

[12] Omar Argentino Galván também foi membro do Sucesos Argentinos. Com sua saída do grupo, o ator desenvolve o espetáculo *Solo de Impro* e passa a colaborar com várias companhias de *impro* na América Latina e Europa.

[13] Ator e improvisador argentino, Osqui Guzmán foi membro do Sucesos Argentinos com Omar Argentino e Marcelo Savignone. É considerado um dos grandes nomes da *impro* na Argentina.

[14] Programa televisivo no qual os atores realizam jogos de improvisação (de natureza cômica). *Whose Line* surgiu na Inglaterra em 1988 e foi inicialmente exibido no canal Channel 4 até o ano de 2006. Depois o programa passou a ser exibido pela ABC Family e também passa a ter uma versão norte-americana.

Gabriela Duvivier, Mariana Muniz, Pita Belli e Vera Achatkin que contribuíram na formação de grupos e começaram a trabalhar os fundamentos da obra de Keith Johnstone no país.

São apresentadas aqui algumas experiências realizadas no universo da *impro*, em algumas localidades do Brasil (São Paulo, Belo Horizonte, Ouro Preto e Rio de Janeiro): Vera Achatkin, Teatro do Nada, Uma Companhia, Protótipo, Imprópria Cia. Teatral, Cia. Acômica, Sustentáculos, Barbixas e Z.É. – Zenas Emprovisadas e Grupo Alcateia. Não há a pretensão de registrar todos os espetáculos e companhias, sabendo da dimensão territorial e cultural do país e da própria extensão deste estudo. Contudo, faz-se necessário escrever e apontar alguns trabalhos realizados neste campo e como cada grupo tem construído uma identidade dentro da *impro*.

Dos trabalhos analisados há alguns pontos em comum. Boa parte das companhias tem, em média, cinco anos de existência. Apesar da pouca idade desses grupos, percebe-se uma preocupação em consolidar uma linha de pesquisa fundamentada no trabalho coletivo e no desempenho atoral. Dessas experiências provavelmente os maiores expoentes são o *Teatro do Nada* (Rio de Janeiro – RJ), a *Uma Companhia* (Belo Horizonte – MG) além da própria *Cia. do Quintal*. Por outro lado há os trabalhos que partiram de referências fortes no humor e que construíram uma trajetória de sucesso comercial como o espetáculo *Z.É. – Zenas Emprovisadas* (Rio de Janeiro – RJ) e a companhia *Barbixas de Humor* que se destacou no teatro (com o espetáculo *Improvável*), na televisão (como parte do elenco de *É Tudo Improviso*, na Band) e na *internet* (é um fenômeno de acessos com seus vídeos no *You Tube*). Também em alguns casos há a influência direta da Cia. do Quintal ou de seus membros em trabalhos como o *Protótipo, Cia. Barbixas de Humor* e *Sustentáculos*.

À exceção da *Cia. Acômica*, de Belo Horizonte, que não desenvolveu nenhum trabalho nos moldes do *Teatro-esporte*, *match* ou na exibição de jogos de curta duração e tendo uma carreira consolidada fora dos moldes da *impro*, as companhias brasileiras começaram com este ponto de partida: disputas de jogos, muitos deles focados na construção de cenas cômicas. Embora a *Cia. do Quintal*

tenha despontado no cenário apresentando *Jogando no Quintal* - uma leitura muito particular das tradições do palhaço e do improviso - as demais companhias brasileiras seguiram o caminho que se verificou em outros países da América Latina. Os formatos do *Teatro-esporte*, do *match* - a serem abordados no segundo capítulo - e a apresentação de jogos revelaram-se bons cartões de visita para esses grupos em suas fases iniciais. O contato com estes formatos conduziu à leitura e a pesquisa da obra de Keith Johnstone (que ainda não possui tradução no Brasil).

Entretanto, esses formatos oferecem um risco calculado para o desempenho do improvisador e, muitas vezes, os resultados tendem à superficialidade. Cientes das limitações que o *match* e o Teatro-esporte possuem e, após investirem nestes formatos, as companhias brasileiras começaram a se empenhar em desafios maiores. Com isso, trabalharam na construção de poéticas próprias. O longo formato foi a alternativa que muitos grupos passaram a trilhar, no momento em que as pesquisas iam amadurecendo como foi o caso do *Teatro do Nada* e *Uma Companhia*. A construção de cenas de maior duração levam o improvisador a um trabalho mais complexo, em que ele é obrigado a articular diferentes funções – ator, diretor e dramaturgo. Nos trabalhos de *long form* que são citados nesta pesquisa – *Improzap* e *Dois é Bom* do Teatro do Nada, *Sobre Nós, Dos Gardenias Social Club,* da Uma Companhia e *Caleidoscópio*, da Cia. do Quintal – é interessante observar também que, no trabalho do improvisador, aspectos relacionados à formação dos atores são determinantes na construção das cenas e evidenciam o caráter polimorfo da improvisação.

Ademais, um aspecto que é bastante positivo na consolidação de espetáculos de *impro* no país a preocupação dos grupos em aliarem o trabalho prático à pesquisa teórica. Nota-se que há um empenho por parte das companhias em realizarem um estudo sistematizado sobre o tema. A qualidade dessa reflexão transparece na qualidade dos espetáculos e, também, nas entrevistas que alguns atores e diretores contribuíram para esta pesquisa. Isto também reflete o amadurecimento da própria cena de *impro* no país.

A realização de cursos regulares e de curta duração também reforça o caráter da pesquisa teórico-prática sobre a *impro*. Nos últimos anos tem sido maior a oferta de cursos sobre o tema e, neste caso, a *Cia. do Quintal*, em São Paulo e a *Uma Companhia*, em BH, o Teatro do Nada e Flávio Lobo, no Rio de Janeiro, têm desempenhado um papel importante. Estes cursos são ministrados pelos próprios atores das companhias ou por improvisadores e professores estrangeiros (caso de Frank Totino[15], assistente de Keith Johnstone, de Ricardo Behrens da *Liga Profesional de Improvisación* da Argentina[16], Mário Escobar ex-integrante do *Colectivo Teatral Mamut*, do Chile, e Gustavo Miranda do *Acción Impro*[17] da Colômbia, para citar alguns exemplos). A influência das companhias estrangeiras, especialmente as ibero-americanas, foi importante para a *Cia. do Quintal e* também se mostrou decisiva na trajetória de outros grupos de *impro* nacionais. O cenário teatral latino-americano, muitas vezes desconhecido de muitos profissionais de teatro no país, tem sido redescoberto pelas companhias de impro e, como improvisação envolve troca, este diálogo continua a ser alimentado, e muitos trabalhos futuros provavelmente carregarão influências diretas ou indiretas deste contato entre diferentes países.

Com relação à pesquisa no meio acadêmico, não se pode ignorar a presença de Mariana Muniz, professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA – UFMG), que desenvolve um núcleo de pesquisa dentro da universidade e foi uma figura fundamental na formação (como a Imprópria e da Uma Companhia) e na orientação de diversas companhias (caso da Cia. do Quintal, Protótipo e Cia. Acômica). Pita Belli, professora da

[15]Frank Totino é professor, ator e diretor canadense. Antes de conhecer Keith Johnstone, Totino já havia demonstrado interesse na improvisação na linguagem musical. Quando Johnstone passa a lecionar em Calgary, Totino torna-se um de seus principais colaboradores, participando da primeira equipe de Teatro-esporte e ajudando a fundar o *Loose Moose Theatre*, uma das principais companhias de improvisação do mundo na década de 70.

[16]A *Liga Profesional de Improvisación* foi fundada por Ricardo Behrens no ano de 1988. Desde então tem realizado um trabalho pioneiro relacionado a *impro* e a difusão do *match* na América do Sul.

[17]A companhia colombiana *Acción Impro* foi fundada no ano de 2000 pelos atores Adriana Ospina, Gustavo Miranda, Catalina Hincanpié, David Sanin e Ricardo España com o interesse de investigar a *impro*. Hoje, com cerca de 7 espetáculos em seu repertório e com participação em *Matches* realizados em diferentes partes do mundo, o *Acción Impro* é uma das maiores referências da improvisação sul-americana, com sede própria.

Universidade de Blumenau (FURB), tem pesquisado a obra de Johnstone desde o mestrado e com continuidade no doutorado (em andamento). Em Blumenau, Pita Belli desempenha um papel importante ao ministrar cursos relacionados a *impro*, vinculado à universidade. Outra pessoa do meio acadêmico que contribui para a pesquisa é Vera Achatkin, que fez um dos estudos pioneiros sobre a obra de Keith Johnstone no Brasil no mestrado e doutorado, ambos realizados pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Mas o tema, por enquanto, tem pouca documentação no país e há um caminho a ser trilhado dentro da área acadêmica, já iniciada pelas pessoas citadas.

Evidentemente a explosão de trabalhos de improvisação nos últimos anos tem sido alvo de preocupações com relação à má qualidade de alguns resultados que poderiam levar a uma banalização e desvalorização da *impro*: despreparo dos intérpretes, improvisações que buscam o riso fácil ao usar piadas que reforçam estereótipos e preconceitos. Como se não bastasse o fato de alguns formatos de espetáculo serem copiados à exaustão, como é o caso do que se observa com *Whose Line*, a *impro* tem se revelado uma mina de ouro para uns que passam a ver os espetáculos improvisados como algo rentável e que podem ser desenvolvidos em paralelo a trabalhos considerados sérios. Não se trata de crucificar os trabalhos bem-sucedidos comercialmente, afinal, *Jogando no Quintal* é um exemplo de união entre sucesso comercial e pesquisa. O que se faz necessário é observar os trabalhos comprometidos com um projeto autoral e perceber como a pesquisa desses grupos podem contribuir para a consolidação da *impro* no país.

3.1 - Vera Achatkin e o *Teatro-esporte*

Pode-se apontar como um dos marcos da *impro* no Brasil a experiência da atriz, professora e diretora Vera Achatkin. Ela foi responsável pelas primeiras apresentações de *Teatro-esporte* na Alemanha em 1988 (junto com o diretor alemão Volker Quandt[18]) e, posteriormente, no Brasil a partir de 1997. Vera conheceu o formato do *Teatro-esporte* por meio de um programa televisivo dinamarquês em 1986, segundo relata em sua dissertação de mestrado (ACHATKIN, 2005). Como desconhecia este tipo de trabalho, em que cenas eram construídas aos olhos do público, a primeira reação de Vera foi de estranhamento. Mas, ao mesmo tempo, este tipo de trabalho lhe estranhava porque aparentemente não tinha nenhum rigor formal ou preparo técnico, a velocidade de resposta dos atores ao construírem as cenas e a fluidez dos resultados eram impressionantes. Em 1988, ela pôde acompanhar toda a programação de um festival internacional escandinavo de *Teatro-esporte* e, assim, a crítica àquele modelo de apresentação pautado na improvisação arrefeceu-se.

> Mas o que foi me encantando foi o festival na Dinamarca, que era um festival internacional da Escandinávia e eu fui a todas as apresentações deste festival e eu não sabia se eu olhava para o palco ou olhava para a plateia porque a força da plateia era muito forte. Mas mesmo assim houve esse processo assim, que eu olhava, eu via mas, ao mesmo tempo, vinham mil demoniozinhos na cabeça questionando, enfim, criticando o trabalho. Criticando no mau sentido. Demolindo o grupo. Depois eu li o livro do Johnstone e quando eu li o livro pra mim foi a festa. Eu comprei um autor que dialoga com aquilo que eu penso. Eu tenho formação em psicologia, psicologia e teatro. E o livro do Johnstone é um livro que trabalha muito bem esses dois aspectos. (ACHATKIN, 2010)

O contato com as produções exibidas no festival escandinavo levou Vera à obra de Keith Johnstone e seu livro mais conhecido, *Impro*. Vera, ao se deparar

[18] Volker Quandt é diretor alemão e um dos principais nomes da improvisação na Alemanha. Atualmente é diretor do *Harlekin Theatre*, cujo repertório trabalha com o Teatro-esporte e outros formatos.

com a obra do diretor, viu que suas ideias possuíam alcance que iam para além do território da criação teatral. Johnstone, quando coloca em questão a possibilidade do erro na construção da cena, o bloqueio de ideias, a escuta como uma ferramenta privilegiada para o desenvolvimento da cena improvisada, a relação entre ator e espectador, essas ideias estão diretamente relacionadas a uma busca por novos sentidos na construção cênica como também dizem muito a respeito dos comportamentos de comportamento adotados socialmente. Para Johnstone, e também para a Vera, a sociedade contamina as relações instituindo padrões que cerceiam a criatividade e a espontaneidade, naturais de todo e qualquer ser humano. Esta reeducação, o "desaprender" desses padrões são os pressupostos básicos da obra de Johnstone. Pela amplitude, o alcance e as múltiplas leituras que os conceitos desenvolvidos por Johnstone suscitam, este autor tornou-se o grande referencial no trabalho de Vera Achatkin.

Em 1988 Vera Achatkin passou a ministrar cursos na Alemanha, na cidade de Tübingen, e participa da implementação do teatro esporte em terras germânicas. Como forma de atrair público para esse tipo de espetáculo Vera convidou espectadores que iriam assistir a outros espetáculos naquele mesmo teatro para conferirem os ensaios de *Teatro-esporte*. Como há a distinção entre teatro adulto e infanto-juvenil, as partidas de teatro esporte receberam a classificação para o público jovem, devido ao seu alcance inegável com este tipo de plateia. Talvez porque naquele momento, do ponto de vista do teatro consagrado, ainda a improvisação não tinha "seriedade" o suficiente para entrar no rol dos espetáculos adultos.

Somente em 1995, depois de articular projetos teatrais entre Europa e Brasil no começo da década de 1990, Vera voltou a se fixar no Brasil. Em 1996 começou a articular os treinos para as apresentações de Teatro-esporte no país. Foram oito meses de ensaios diários até a primeira apresentação, em 1997. As apresentações de Teatro-esporte faziam parte de um projeto maior, de formação de público, e também englobava a montagem de outros espetáculos que não eram de *impro*. Mas a improvisação era o eixo central dos ensaios e de todo o processo de criação teatral.

A experiência e a pesquisa sobre improvisação que Vera Achatkin desenvolve desde a década de 1980 fez com que ela fosse responsável pelo primeiro trabalho no meio acadêmico que tratasse dos princípios básicos da obra de Keith Johnstone. Esta pesquisa teve continuidade no doutorado, quando pôde discutir em sua tese o trabalho que desenvolveu no Brasil.

Vera Achatkin foi a primeira brasileira habilitada pelo *International TheatreSports Institute*, que dá licença para trabalhar com os formatos criados por Keith Johnstone, como o teatro esporte, o *Gorilla Theatre*, *The Life Game* e *Micetro Impro*. Além de ministrar oficinas ao longo dos anos no país e coordenar grupo de estudos, atualmente Vera desenvolve seu trabalho e pesquisa na PUC-SP lecionando para as turmas do curso de Artes do Corpo.

3.2 - Teatro do Nada

A companhia carioca Teatro do Nada iniciou seu trabalho com improvisação em 2003 a partir de um treino despretensioso com a atriz Gabriela Duvivier, que estudou com Keith Johnstone no Canadá. O estudo levou cerca de 8 meses, até o momento em que o grupo sentiu necessidade de tornar público o resultado dessa experiência. A boa receptividade da plateia e o envolvimento dos atores com a linguagem da improvisação, fez com que o Teatro do Nada se filiasse ao *International TheatreSports Institute* e desse continuidade à pesquisa relacionada a *impro* dentro do teatro profissional.

Assim como boa parte das companhias de *impro* brasileiras, o Teatro do Nada segue uma trajetória comum que partiu de espetáculos fundamentados na disputa de jogos. Nesse caso, o grupo começou seguindo os moldes do Teatro-esporte com os espetáculos *Teatro do Nada* e *Nada Contra*, para depois aprofundar a pesquisa na criação de espetáculos em longo formato (*long form*). *Improzap*, de 2009, é a primeira incursão do *Teatro do Nada* nos longos formatos e usa como referências para construção das narrativas diferentes estilos[19] (William Shakespeare, Bertolt Brecht, Quentin Tarantino, Bíblia, Ibsen, Ariano Suassuna,

[19] Muitos improvisadores chamam de *estilos* essas diferentes formas narrativas. Quem também faz uso desse termo é o improvisador Omar Argentino em seu espetáculo *Solo de Impro*.

Nelson Rodrigues, Martins Penna). Nesse espetáculo, cinco improvisadores eram conduzidos pela presença de um apresentador, que mediava a relação com a plateia e dava orientações durante o desenvolvimento das cenas.

Figura 3

Ao realizarem improvisações baseadas em dramaturgos e cineastas consagrados nacional e internacionalmente, o *Teatro do Nada* voltou-se ao estudo da produção da literatura em geral, buscando compreender os elementos que caracterizam os trabalhos dos autores citados – como a construção dos personagens e das narrativas – para a feitura de cenas improvisadas. Em *Improzap* o frescor da improvisação alia-se a uma estrutura dramatúrgica preestabelecida pela presença dos estilos e, dessa forma, o desafio posto ao improvisador é ainda maior. A referência aos textos teatrais surgiu como um mote para a criação e evidenciou a habilidade do improvisador como dramaturgo. Mas, diferentemente da imagem do escritor solitário, o improvisador escreve a história em colaboração – com o parceiro de cena, com a plateia, com o diretor – e tem como principal inimigo e aliado o tempo (LIBERA, 2004). A prática da criação de narrativas improvisadas, especialmente as histórias de maior fôlego, como é o caso dos longos formatos, evidencia o caráter efêmero e autodestrutivo da criação

teatral e mostra que o preparo do improvisador não deve prescindir de um bom capital cultural aliado ao preparo técnico.

Já o espetáculo *Dois é Bom*, outra aposta da companhia no *long form*, tem no elenco os atores da companhia, Cláudio Amado e Ana Paula Novelino acompanhados de um músico. Inspirado no formato *Harold*[20]*, Dois é Bom* começa a partir de uma única sugestão da plateia e, desse ponto de partida, quatro histórias são desenvolvidas pelos dois atores, adotando uma abordagem mais realista e com enfoque nas relações entre os personagens.

O último trabalho do grupo, *Segredos* (2010), também se apóia na construção de cenas longas. Os espectadores escrevem em papéis seus segredos que serão utilizados na construção do espetáculo. No elenco estão Cláudio Amado, Ana Paula Novelino, Luca de Castro, Lola Borges, Pedro Figueiredo e Vinicius Messias.

Figura 4

Cláudio Amado, ator e um dos fundadores do Teatro do Nada fez uma importante reflexão sobre as possibilidades de experimentação no terreno da *impro*:

[20]Trabalho em *long form* desenvolvido por Del Close e com a colaboração de Charna Halpern, do *Second City*.

> O teatro de improvisação estabelece uma outra forma de relação dos artistas com a obra de arte e com o público que assiste. Quando existe o risco na improvisação (...), estabelece-se uma sinergia entre os improvisadores e deles com o público, pois nunca se sabe o que vai resultar desse pulo no desconhecido. As chances de uma história ficar confusa, ou sem final, ou sem ligar todas as linhas de narrativa, etc, são enormes. Os improvisadores devem estar sempre no máximo de sua atenção, sua memória, sua aceitação e colaboração entre si. E mesmo assim, os erros, esquecimentos, bloqueios, adiamentos são frequentes. E não poderia ser de outra forma, senão não haveria risco. Portanto, a associação da *impro* com o esporte ou o circo é inerente: cada cena ou formato é uma jogada de risco, podendo ter sucesso ou fracassar. Os improvisadores sabem disso, assim como o público, faz parte desta arte. O público acompanha então as "jogadas", torcendo para dar certo e entendendo quando não dão. Sua postura não é a do público de teatro tradicional, que coloca-se apenas como receptor, mas sim como parte do fenômeno, seja fornecendo as sugestões usadas nas improvisações, seja torcendo para que elas cheguem ao sucesso. (AMADO, 2010)

Cláudio traz uma série de reflexões como as aproximações que faz do fenômeno teatral com o esporte e o circo. O circo moderno é talvez um dos maiores exemplos do corpo extraordinário, que vai para além dos limites humanos. Mesmo com redes de proteção, o circo opera no limite do risco e, de certa forma, o circo surge aqui como uma metáfora para o trabalho do improvisador – que também constrói todo um universo a partir do incerto. O esporte, por sua vez, traz a questão de um sistema de regras que foram criadas à serviço do jogo. As regras não diminuem o calor da disputa, mas, sim, a garantia de um bom jogo é a maneira como o atleta entende a norma como algo passível de mudança, flexível, maleável. No caso dos esportes coletivos então, que serviram como inspiração para os formatos do Teatro-esporte e do *match*, o desafio do trabalho em conjunto não anula a possibilidade de revelação das qualidades individuais dos jogadores.

O brilho que o circo e o esporte trazem está também na qualidade técnica e na instrumentalização desses profissionais. É inconcebível imaginar o trabalho de um trapezista sem o processo de treinos diários no seu aparelho. No campo da improvisação, ao contrário do que vigora o pensamento do senso comum, quanto mais o improvisador se torna conhecedor de técnicas teatrais, dos elementos que

fundamentam o fenômeno teatral, melhores são os resultados das cenas improvisadas.

Outro elemento que Cláudio traz à tona é a relação que se cria na improvisação entre espectador e improvisador. Voltando novamente aos exemplos do circo e do esporte, a presença física do espectador é fundamental na condução do jogo, do espetáculo. O mesmo se dá na *impro*, quando busca outras qualidades de relação entre improvisador e ator. Diferentemente do que se costuma ver em uma plateia de teatro, o espectador atua na improvisação como um co-autor, um elemento indissociável da cena.

3.3 - Uma Companhia

O surgimento da *Uma Companhia*, ex-*Liga Profissional de Improvisação*, começou com a atriz, improvisadora e professora mineira Mariana Muniz. Ex-integrante da *Liga Madrileña de Improvisación* (atual *Impromadrid),* ao regressar ao Brasil, Mariana trabalhou como diretora na montagem de final de curso do Teatro do Palácio das Artes – Cefar (Centro de Formação Artística). Como proposta ela ofereceu o *match* de improvisação que foi bem aceito pelos alunos. Durante seis meses Mariana trabalhou com os atores intensamente as técnicas do *match* até a primeira apresentação, em 2006.

Como havia o interesse de Ricardo Behrens, ator e diretor da *Liga Profesional de Improvisación* da Argentina, em expandir as ligas de improvisação nos outros países, Mariana convida os atores que participaram do *match* para formar uma companhia teatral. Surge então a *Liga Profissional de Improvisação de Belo Horizonte (LPI – BH*). A *LPI* realizou dois espetáculos sob direção de Mariana - o *Match* de improvisação, baseado nos moldes tradicionais do m*atch* criado no Canadá, e *Sobre Nós*. O *match* foi o primeiro contato dos atores do Cefar com a linguagem da *impro*, que serviu como um bom cartão de visitas para os improvisadores que estavam no processo de descoberta dos principais conceitos relacionados ao tema. Segundo Teresa Gontijo, ex-integrante da *Uma Companhia*:

> O improvisador aprende cedo a lidar com o efêmero, como principal parceiro e aliado de seu trabalho, com todas as qualidades e os pesares que as coisas efêmeras trazem em si. Ele aprende, nas primeiras lições, a ser desprendido, e que ser desprendido (em muitos aspectos diferentes) exige um trabalho duro (GONTIJO, 2007, p.7.)

E Hortência Maia:

> Neste jogo teatral, estamos cientes do risco que nos é colocado: podemos *flopar*[21] e levar muitas bolinhas ou podemos arrasar; e ambas as coisas são possíveis em uma mesma apresentação (MAIA, 2007, p.18.)

Já o segundo trabalho do grupo, o espetáculo *Sobre Nós*, é um avanço na pesquisa sobre improvisação iniciado com o *match* - não só por se tratar do primeiro espetáculo de longo formato da *Uma Companhia*. *Sobre Nós* começa no *hall* de entrada, quando o público é recebido pelos os atores e ali conversam sobre fatos que marcaram as suas vidas. As histórias ali escutadas, somados aos relatos dos próprios atores, servem como mote para criação das improvisações. Os atores usam os recursos que estão no palco – araras com roupas e acessórios – para compor personagens e também para construir as atmosferas das histórias. *Sobre Nós* trabalha com a questão da autoria da cena, compartilhada entre ator e espectador, e explora os limites entre o ficcional e o real na construção da dramaturgia da improvisação.

[21] Flopar é um termo usado no cotidiano de improvisadores e palhaços. Usado quando a pessoa falha em cena.

Figura 5

Em 2010 a *Uma Companhia* estreou espetáculo *Dos Gardenias Social Club*, dirigido por Débora Vieria, baseado no ambiente das casas de baile. Aqui há uma combinação de linguagens, em que a dança de salão baila com a improvisação teatral. Algumas das apresentações foram realizadas em bares, de forma que a proximidade entre improvisador e espectador era ainda mais próxima e íntima. A plateia senta-se às mesas e observam os atores dançarem canções marcantes de bolero. Os improvisadores convidam a plateia para dançar. Em seguida, o público volta para as suas mesas e formam-se os três casais que irão mostrar suas histórias. O mote usado para a relação entre os casais são as impressões que cada improvisador-dançarino teve da dança que fez com o espectador. Assim, se o ator percebeu que o espectador era uma pessoa divertida, é esta qualidade que ele atribuirá ao seu parceiro em cena. As histórias, inicialmente desconexas, se entrelaçam no espetáculo.

A *Uma Companhia* também foi responsável por dois Encontros de *Impro*, que contou com a vinda do *Impromadrid* ao Brasil e dos mexicanos do *Complot/Escena*, coidealizou o Festival Internacional de Improvisação Teatral (FIMPRO – 2008 e 2011), na capital mineira, com a participação de grupos de

impro nacionais e estrangeiros como *Imprópria Companhia Teatral* e *Cia do Quintal* (ambas de São Paulo), *Cia. Acômica* (Belo Horizonte – MG), *Acción Impro* (Colômbia), *Colectivo Teatral Mamut* (Chile), LPI – Argentina, *Complot/Escena* (México), Improcrash (Argentina), Helder Vasconcelos (Recife – PE). Este ano o grupo ensaia o espetáculo *Improcedente* com data de estreia prevista para julho.

Após esses anos de pesquisa relacionada *impro*, a LPI mudou de nome para *Uma Companhia*. Essa mudança se deu graças a um salto qualitativo na pesquisa do grupo que saiu do formato tradicional de disputa de jogos e se orientou na pesquisa pautada na experimentação dentro da linguagem da improvisação. Segundo consta no *site* do grupo:

> O mote do antigo nome, apropriado ao universo esportivo do primeiro espetáculo, transformou-se com o tempo. Das bases do trabalho improvisacional permanece viva a essência. A valorização máxima do momento único do encontro entre atores e público levou ao novo nome, *Uma Companhia*[22].

Se é o encontro, e não a disputa, um elemento essencial na improvisação, o campo de pesquisa neste universo se amplia. Mais ainda, a escolha por um novo nome, e os motivos que levaram o grupo a isso, explicita que o teatro não só é o espaço em que se vê, mas também se compartilha e cria em conjunto.

Pela consistência de seu trabalho com improvisação, por fomentar a cena da *impro* com a realização de um dos festivais mais importantes de improvisação e no desenvolvimento de cursos regulares na cidade de Belo Horizonte, pode-se considerar a Uma Companhia como uma das principais referências em *impro* no país.

[22]Uma Companhia. <http://umacompanhia.wordpress.com> Acessado em 31/ago/2010

3.4 - Cia. Acômica

Formada em 1995 por ex-alunos do curso profissionalizante do Teatro Universitário, a *Cia. Acômica* se destacou no cenário teatral mineiro pela consistente pesquisa relacionada ao desempenho atoral. No princípio, a companhia se dedicou aos estudos dos princípios da biomecânica, elaborada pelo encenador russo Meyerhold, com o auxílio da professora e diretora Maria Thaís[23]e também na pesquisa da Capoeira Angola. Em seu primeiro espetáculo, *As Criadas* (1996), a companhia parte do estudo da obra do autor, Jean Genet e de uma pesquisa de campo realizada em bares gays, prostíbulos, como forma de fundamentar o trabalho sobre estudo do movimento.

Depois de *As Criadas*, o grupo passou a estudar o trabalho de mímica corporal dramática de Etienne Decroux. O próximo espetáculo, *Anjos e Abacates* (1999), voltado para o público infanto-juvenil foi realizado após a saída de alguns integrantes da formação original e de um período de crise financeira. Com *Lusco Fusco ou Tudo Muito Romântico* (2001), a companhia realizou uma síntese de toda sua pesquisa. Um dos aspectos que se revelaram como pilares do trabalho da Acômica é o uso da improvisação no processo de criação.

O primeiro trabalho de improvisação como espetáculo surgiu em 2004, com *Arena de Tolos*. Embora o grupo tivesse a preocupação em realizar um trabalho relacionado à improvisação como espetáculo, a Cia. Acômica, até este momento não conhecia as ideias de Keith Johnstone e tampouco tinha contato com outras companhias de *impro*. Durante este processo, Mariana Muniz, então improvisadora da *Liga Madrileña* e em fase de elaboração de sua tese de doutorado, trabalhou junto a Acômica, desenvolvendo os conceitos básicos

[23] Maria Thaís Lima Santos é diretora teatral, pesquisadora e professora. Sua pesquisa está focada no estudo da biomecânica, concebida pelo encenador russo Vsevolod Meyerhold. Como professora, leciona no Curso de Artes Cênicas da USP, na graduação e na pós-graduação. É diretora da Cia. Balagan, na qual aplica sua pesquisa relacionada ao trabalho de Meyerhold.

relacionados à *impro* ao apresentar a obra de Keith Johnstone e o formato do *Mister Play*[24]

A proposta de *Arena de Tolos* se assemelha ao formato do *Mister Play*: um crime a ser desvendado é o ponto de partida para a criação do espetáculo. Nesta investigação, atores, diretor, dramaturgo e os espectadores têm de descobrir e revelar o mistério por meio das informações que surgem – testemunhos, interrogatórios, pistas, etc. Com *Arena de Tolos* o grupo faz uma combinação entre uma parte com toda a dramaturgia já construída, em que exibe o crime com a improvisação, que consiste no desvendar das motivações do assassinato e do criminoso.

Embora *Arena de Tolos* seja o único trabalho de *impro* da *Cia. Acômica*, este espetáculo foi bastante importante no cenário teatral mineiro – não só pela novidade mas também porque este trabalho deu continuidade ao projeto do grupo de investigação do desempenho do ator e continuidade de um trabalho coletivo. *Arena de Tolos* foi um dos trabalhos brasileiros selecionados para o FIMPRO (2008).

3.5 - Protótipo

Um dos criadores e diretor do grupo paulistano *Protótipo*, Rafael Lohn, possui uma trajetória no mínimo curiosa. Formado em cinema e bacharel em Matemática aplicada pela USP, o encontro com a linguagem teatral e a improvisação se deu depois que sua irmã o inscreveu por brincadeira em um curso no Galpão do Circo, entre os anos de 2003/2004. O curso era sobre a linguagem do palhaço ministrado por Márcio Ballas, um dos criadores do espetáculo *Jogando no Quintal*.

Esse encontro provocado pela irmã deu certo. Rafael fez todo o curso de Márcio Ballas e, a partir daí, passou a investigar a linguagem do palhaço com outros professores, como Bete Dorgam[25], sem abandonar, no entanto, seus

[24] *Mister Play* é um formato que parte de um crime a ser desvendado. Os motivos que levaram ao assassinato e o autor do crime são os objetivos finais dessa improvisação.

[25] Bete Dorgam é atriz, palhaça e professora da SP Escola de Teatro.

trabalhos na área de cinema e seguindo a faculdade de Matemática. Quando Ballas trouxe ao Brasil o improvisador argentino Ricardo Behrens, Rafael passou a conhecer o *match* de improvisação e a técnica da *impro*. Assim ele pode ver outras possibilidades no campo improvisação que não passavam, necessariamente, pelo uso da máscara do palhaço como vinha trabalhando desde então. Este encontro com a *impro*, proporcionado por Behrens, moveram Rafael Lohn e os outros participantes da oficina na busca por experimentações na área da *impro*.

Contudo, a formação do *Protótipo* atual demorou para se constituir. Desde esse primeiro encontro com Behrens, muitas pessoas passaram pelo grupo, que tinha a intenção de se tornar uma Liga de Improvisação em São Paulo e chegou durante um período a se intitular de NEI – Núcleo de Estudos de Improvisação. Ao mesmo tempo em que Rafael Lohn coordenava os treinos do que viria a ser o *Protótipo*, ele recebeu o convite de gravar e registrar os ensaios e apresentações de *Jogando no Quintal* durante o período de um ano. Este trabalho de registro e documentação foi para Rafael muito importante na reflexão da sua prática pois, além de acompanhar os espetáculos, ele pôde ver o debate entre os palhaços sobre processos de criação do espetáculo.

Além da importância de Ricardo Behrens e de Márcio Ballas (e, em certo sentido, de todos os palhaços da *Cia. do Quintal*), a companhia realizou cursos com Mariana Muniz, o ator colombiano Gustavo Miranda, do *Acción Impro*. A reflexão teórica também se fez muito importante, ao investigarem a fundo a obra de Keith Johnstone.

Por um bom tempo perdurou a discussão dentro do grupo sobre o formato do *match*. Alguns atores viam com bons olhos pois mais que uma disputa havia a questão do jogo envolvido. Outros, porém, não gostavam da competição que existe no formato. Algumas pessoas saíram enquanto que permaneceram os atores interessados em investigar um formato próprio. O grupo passou a se apresentar em uma praça no bairro da Vila Madalena, em São Paulo (chegando a fazer o *match* poucas vezes) experimentando, buscando uma identidade neste

primeiro trabalho. Depois dessa experiência, o grupo chegou finalmente ao nome *Protótipo* e ao seu primeiro trabalho que não é um formato desportivo como o m*atch*. Nesse espetáculo, o grupo apresenta uma série de jogos, alguns deles criados pela própria companhia ao longo dos anos, que apontam para o desenvolvimento de histórias. Esta questão é, ao que parece, um dos principais pontos que o *Protótipo* pretende desenvolver nos próximos trabalhos.

> Acho que a gente tem uma cara, que já está meio clara assim. Experimentando, fazendo mil jogos, se apresentando na praça, do que a gente gosta, do que a gente não gosta. O que funciona pra gente o que não funciona pra gente. E a gente gosta muito de jogos que envolvam a construção de histórias, que tem uma narrativa – com começo, meio e fim – e então a gente acabou concentrando em jogos um pouco mais longos. A maioria dos nossos jogos dão cenas de, pelo menos, uns 3 minutos. São cenas mais longuinhas. E a gente fica podando jogos rápidos que é só de piada. Pra fazer a *gag* e ir embora. Ou jogos que dificultem a construção de narrativas. Isso a gente passa a pesquisar os personagens, a gente procura narrativas, que é algo que me interessa muito porque eu vim do cinema. (LOHN, 2010)

O *Protótipo*, que conta em sua formação atual com Rafael Lohn, Gustavo Gerard, Leandro Costa, Luisa Bonin, Viviane de Lucca e Daniel Zanella, hoje está em fase de investigação de um novo espetáculo e que provavelmente caminhará para o *long form*. A questão do *match,* que foi bastante trabalhada pelo grupo, serviu como um lugar de treino e também permitiu que os atores descobrissem quais eram as questões que gostariam de aprofundar com relação à improvisação – neste caso, a construção de histórias.

3.6 - Imprópria Companhia Teatral

Alexis Nehemy, ator e diretor, entrou em contato com a técnica da *impro* por meio de um curso de *match* ministrado por Mariana Muniz. Ao realizar o seu trabalho de conclusão de curso na área de direção, Alexis convidou os colegas do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral, da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) para desenvolver seu TCC experimentando as técnicas da *impro.* Tratava-se de uma novidade para os atores que viriam a constituir a *Imprópria* e, também, um assunto novo dentro da própria universidade já que os professores desconheciam a obra de Johnstone e a estrutura dos *matches* de improvisação, idealizada por Robert Gravel e Ivonne Leduq.

Como havia a discussão sobre os direitos autorais do *match* de improvisação, o grupo tratou de reformular a proposta sem perder de vista o estudo da técnica da *impro*. Inspirados pelos jogos de cassino, especialmente o pôquer, surge então o espetáculo *Carteado*. Os jogadores assumem personagens que estão divididos em duas equipes – dos naipes pretos e vermelhos. Um crupiê apresenta e é o mediador do espetáculo, baseado na disputa de jogos de improvisação. Com apoio das leis de incentivo municipais, o espetáculo estreou em Ouro Preto em 2006.

> O espetáculo criou um sucesso em Ouro Preto, que era uma técnica desconhecida e o espetáculo é super bacana porque é ambientado em bar. Em Ouro Preto tem algo boêmio por ser de estudantes universitários. E acabou criando um sucesso. Daí a gente fez temporadas e temporadas, com o grupo sempre se formando ou se fixando em Ouro Preto. Então a gente resolveu continuar. (BIANCHIM, 2010)

Com *Carteado*, a *Imprópria* tornou-se popular nas cidades mineiras e, motivados por essa experiência, a companhia deu continuidade à pesquisa em improvisação. Quando, na realização do Festival de Improvisação (FIMPRO) em 2008, em Belo Horizonte, a Imprópria viu outras possibilidades de investigação no contato com outros grupos: a referência inicial do grupo partia do *match* de

improvisação e, com o FIMPRO, pôde entrar em contato com outras possibilidades que iam para além do formato desportivo/competitivo. Os atores da companhia perceberam também que não eram um fenômeno localizado na cidade de Ouro Preto e que começava a se constituir uma cena de *impro* no país.

Figura 6

Além de *Carteado*, o carro-chefe da companhia, a *Imprópria* possui outros espetáculos, todos baseados na técnica de *impro*: *ImproKombat,* disputa inspirada nos jogos e personagens de videogame dos anos 1990 *Mortal Kombat*; o solo *Estória de Ninguém*, feito pelo ator Leandro Alves, que caminha para a exploração de narrativas improvisadas de longo formato; o espetáculo *Chapéu*s, um trabalho realizado nas ruas, em que o espaço é delimitado por diferentes tipos de chapéus, cabendo aos espectadores escolher os chapéus que os atores usarão em cena e, por fim, há também o *Batalha de Impro*, um formato que parte da estrutura de *Carteado*.

Para o membro da *Imprópria* e colaborador da Uma Companhia*,* Mateus Bianchim, a formação na faculdade enfatizava o estudo de outras técnicas teatrais e contato com a *impro* fora das aulas na graduação foi arrebatador. Para Bianchim os motivos que o levaram a estudar mais profundamente a técnica são semelhantes aos que apontam Cláudio Amado, do Teatro do Nada*,* e Tereza Gontijo, da Uma Companhia: a possibilidade de lançar-se no vazio.

> Mas o que mais pega pra mim e pra todo o grupo é a questão de se trabalhar no vazio e dentro desse vazio de se ter a oportunidade de ser verdadeiro a um ponto de muito extremo. Você, a sua abertura. Eu penso atores que fazem teatro e que apesar de estarem se expressando em cima de um texto fechado ou em cima de uma criação coletiva, é muito difícil esse rebote corporal que tem e que acontece. (BIANCHIM, 2010)

A *impro* é este espaço de possibilidades infinitas. Para o intérprete, é um exercício ao mesmo tempo fascinante e assustador no início, pois não há a condução de um texto escrito previamente e que se sabe qual será o desfecho da narrativa. As cenas são construídas no aqui-agora, em conjunto com o público, neste salto no desconhecido, no que está por se revelar. A respeito da relação ator e público, Mateus narra uma experiência interessante que teve no curso com Shawn Kinley[26]:

> O Shawn (Kinley), foi assistir às peças no Chile e ele não fala espanhol. E durante as peças ele não pedia tradutor. Ele não assistia à peça e eu achei isso fantástico, ele não assistia às peças olhando para o palco. Ele assistia à peça olhando para o público, em momento nenhum ele olhava para o palco. Olhava para o público. Acabava a peça e o pessoal falava: “E ai, Shawn? Gostou da peça?” “Ah, eu achei que teve cenas que foram longas”. Por quê? Pela reação do público. E ele não sabia nada do que estava sendo falado. (BIANCHIM, 2010)

Trata-se da mesma percepção que Vera Achatkin e Shawn Kinley tiveram, durante a programação do festival internacional de Teatro-esporte na Dinamarca e

[26] Shawn Kinley é considerado um dos discípulos de Keith Johnstone. Trabalhou no *Loose Moose Theatre* por mais de 15 anos e seu trabalho está relacionado no estudo e ensino da improvisação, trabalho com máscaras e mímica.

o festival chileno, respectivamente. Mesmo dominando pouco o idioma, eles perceberam que o sucesso das improvisações estava na reação do público. Todo o processo de criação em *impro* é vivo, dinâmico. Não existe criação em improvisação se ignorarmos que este é o espaço de criação de relações com o outro. Ao se pensar no público como um eixo fundamental no processo de criação da cena, fica evidente para o espectador se o improvisador está disposto a fazer este salto no vazio e se as escolhas dos jogadores desencadearam em uma boa cena.

Os integrantes da *Imprópria* residem em São Paulo desde o ano de 2009, por enxergarem na capital paulista um espaço de diversas propostas de *impro*. No estado, o grupo cumpriu temporada com o espetáculo *Carteado* no ano de 2009 e no ano de 2011 o grupo fez itinerância nas unidades do interior do SESC e ainda organizou o c*atch de impro* no bairro da Pompeia.

3.7 - Sustentáculos

Primeiro espetáculo brasileiro que segue os moldes do *catch* de improvisação, Sustentáculos foi articulado em São Paulo pelos atores e palhaços Allan Benatti, Camilla Graziano e Patrick Aguiar. O *Catch* é um formato relativamente recente, criado pelo grupo francês *Inédit Theatre* em 1999. As equipes são formadas por dois improvisadores, caracterizados como personagens. O apresentador é responsável pelo ritmo e condução do espetáculo. No formato original, as duplas se apresentam em um ringue de boxe[27].

Inicialmente *Sustentáculos* contava com um número considerável de participantes, cerca de 16, que se dividiam em duplas caracterizadas como personagens. O espetáculo, que tem um formato direcionado para bares, conta com um apresentador que media a relação com o público e gira a roleta em que estão os jogos que serão disputados na noite. Esta função foi ocupada por Edu Nunes e Cauê Madeira.

[27] Inédit Théâtre. <http://www.ineditheatre.com/creations/> Acessado em 31/08/2010

Após a saída de Allan Benatti, o grupo assumiu o formato atual: duas duplas disputam os jogos de improvisação. Entre a galeria de personagens criada pelo grupo estão par romântico versus vilões ou dançarinos de lambada versus dubladores dos anos 1980. Em *Sustentáculos* a dupla vitoriosa disputa com pessoas da plateia o título de vencedor da noite. O espetáculo cumpriu temporadas nos bares Memphis, Wbar em 2010 e atualmente conta em sua formação com Camila Graziano, Patrick Aguiar, Juliana Lucilha e Thiago Toledo.

3.8 - Cia. Barbixas de Humor

Os três atores que compõem a Cia. *Barbixas de Humor*, Anderson Bizzocchi, Elidio Sanna e Daniel Nascimento, uniram-se graças ao interesse pelo mesmo tipo de humor que apreciam: do clássico grupo inglês *Monty Phyton* ao programa português *Gato Fedorento*[28]. Os primeiros trabalhos do trio foram espetáculos formados por cenas cômicas curtas, inspiradas pelas referências que tinham em humorismo: *Onde está o riso?* (2004), *Em lata* (2004), 3 (2005) e *Em Breves* (2008).

Mas a primeira incursão do grupo com a *impro* se deu com *Improváve*l, espetáculo inspirado no programa *Whose Line Is It Anyway*? e pensado apenas como uma brincadeira para ser mostrada para amigos e parentes. Contudo, com a divulgação dos vídeos de *Improvável* na internet, o grupo se tornou nacionalmente conhecido e um fenômeno midiático (e deve ser, nesse sentido, o grupo de improvisação mais *pop* atualmente). Como a brincadeira entre amigos passou a ser algo sério, os atores convidaram Márcio Ballas para treinar o grupo e estudar sistematicamente a *impro* e seus conceitos básicos. É perceptível que, após os treinos e o contato com outros improvisadores, as improvisações ganharam em qualidade.

> Simplificando muito, *impro* é *feeling*. As melhores cenas são as que estamos de tal maneira envolvidos, que encenamos sem

[28] Gato Fedorento é um grupo humorístico português formado por quatro atores com experiência em *stand up comedy*. Atualmente o grupo tem um programa televisivo exibido na Rádio e Televisão de Portugal e muitos de seus vídeos estão disponíveis no *site You Tube*.

> pensar muito, apenas sentindo a cena e reagindo, apoiados nesse *feeling*. Treinamos aceitação, escuta, coro, dramaturgia, etc. para que nosso *feeling* nos leve a fazer sempre as melhores escolhas[29].

Improvável, é um tipo de trabalho que se diferencia das outras companhias aqui citadas como o *Teatro do Nada*, a *Uma Companhia* e *Acômica*. Embora esses grupos também trabalhem com a comicidade, o trabalho dos *Barbixas* parte de uma escola de humoristas. A construção das cenas do grupo está focada nas tiradas cômicas rápidas e de efeito, a exemplo do "Cenas improváveis". Nesse jogo, todos os jogadores partem de frases escritas pelo público que são sorteadas na hora como: "modos corretos de decorar uma árvore de Natal" ou "lugares para os quais não gostaríamos de sermos convidados"[30]. Os improvisadores fazem uma cena curtíssima, de pouco segundos, respondendo às sugestões postas pelo público. Ou seja, é um tipo de improvisação que privilegia o improvisador rápido e capaz de criar tiradas cômicas em um curto espaço de tempo.

Mas, mesmo que o grupo trabalhe com outra vertente dentro do humor, o *feeling* do qual Elidio Sanna se refere pode muito bem ser traduzido na qualidade de escuta que é exaustivamente trabalhado dentro da *impro*. Ou seja, a integração entre improvisadores é fundamental na construção da cena improvisada.

Sabendo que a matéria-prima do grupo é o humor, o grupo está se preparando para um novo trabalho na área da improvisação que privilegie a construção da cena cômica.

> As cenas que a gente faz se tornam naturalmente engraçadas pois nós temos esse sangue correndo. Somos acima de tudo pessoas que trabalham com comédia. Não consigo imaginar um espetáculo de improviso feito pelos Barbixas com uma temática séria. Pelo menos por enquanto. A transição na verdade não houve. Tivemos que nos preocupar com o sucesso que estava surgindo.[31]

---

[29] SANNA, Elidio. Entrevista concedida a Lala Bradshaw. Disponível no site: http://improvisandoblog.wordpress.com/2010/03/09/elidio-sanna-improvisacao-movida-por-fisica-e-pistaches/. Acessado em 15/08/2010.

[30] Disponível no vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=c4fj-unn470> Acessado em 13/jun/2011.

[31] BIZZOCCHI, Anderson. Entrevista concedida a Lala Bradshaw. Disponível no site: <http://improvisandoblog.wordpress.com/2010/05/10/anderson-bizzocchi-sobre-improvisacao-internet-e-curling/> Acessado em 15/ago/2010.

O Barbixas também foi responsável pelas primeiras gravações de improviso para a TV brasileira. Estrearam na *MTV* o Programa *Quinta Categoria* (2009) e participaram das primeiras temporadas de *É Tudo Improviso*, apresentado por Márcio Ballas, da *Cia. Do Quintal*. Além da presença dos *Barbixas* no elenco, o programa conta com a participação de Marco Gonçalves (ator e palhaço da *Cia. do Quintal*), de duas integrantes do grupo *As Olívias*[32](as atrizes Mariana Armellini e Cris Werson) e convidados especiais. Guilherme Thomé (*Olaria GB*) e César Gouvêa (*Cia. do Quintal*) substituem os três integrantes do Barbixas no programa.

Se há um desenho de perspectivas e trajetórias de companhias de *impro* no país, contudo, a improvisação nos programas televisivos brasileiros ainda está tateando, buscando uma identidade. O primeiro caminho encontrado na TV é a reprodução de programas similares ao formato do *É Tudo Improviso* e *Quinta Categoria* que são, por sua vez, criações derivadas de *Whose Line Is It Anyway?*. A trajetória que se vê é similar ao que se delineou no teatro: disputa de jogos teatrais, cenas de curta duração que caminhem para o cômico. A TV, por ter uma outra linguagem, com suas especificidades e com muito mais interesses comerciais envolvidos, oferece outros desafios que, por enquanto, ainda não foram resolvidos nos programas citados. Por se tratar de um assunto novo no meio televisivo, muitos dos profissionais envolvidos na criação dos programas não têm familiaridade e desconhecem a linguagem da improvisação. Mesmo os profissionais que atuam há anos no teatro com a *impro* e passaram a transitar com o formato televisivo esbarram nos interesses dos anunciantes que sustentam a TV.

Além dessas questões, mesmo que exista uma plateia presente no auditório é difícil no meio televisivo buscar as formas de relação com o público que são

[32] Companhia paulistana formada por quatro atrizes egressas da Escola de Arte Dramática (EAD-USP) – Mariana Armellini, Cris Werson, Renata Augusto e Sheila Friedhofer. Com pesquisa baseada no humor, o grupo começou com apresentações no Teatro N.Ex.T. O primeiro espetáculo da companhia, As Olívias Palitam, teve grande aceitação e proporcionou o desenvolvimento de outros projetos das Olívias como participação no evento Midnight Clowns e a concepção de vídeos humorísticos para internet.

estabelecidas no teatro e que se faz fundamental na criação das cenas improvisadas.

3.9 - *Z.É.* - Zenas Emprovisadas

O Z.É. – Zenas Emprovisadas talvez seja a versão carioca do trabalho do grupo dos *Barbixas*. Assim como o grupo paulista, o *Z.É*. também parte da mesma fonte de humor como o *Whose Line Is It Anyway?* e o grupo inglês *Monty Phyton*. Porém, ao contrário dos atores dos Barbixas, que são formados em outras áreas (Rádio e Televisão; Física) três dos atores do *Z.É*. – Fernando Caruso, Gregório Duvivier e Rafael Queiroga - tiveram a mesma trajetória, com formação teatral iniciada no Tablado (escola de teatro carioca).

As aulas de improvisação realizadas no Tablado fizeram com que Fernando Caruso pensasse na possibilidade de realizar apresentações como aulas abertas do curso de improvisação. Como essas aulas rendiam momentos de criações memoráveis, que se perdiam por causa do caráter efêmero da improvisação, talvez, com as apresentações esses momentos de criação poderiam ser compartilhadas com mais pessoas e não apenas com os colegas de curso. Sobre a ideia inicial que resultaria posteriormente na criação do *Zenas Improvisadas*, escreve o ator Fernando Caruso:

> O Tablado, um pequeno teatro de 200 lugares ali na Lagoa, oferece cursos de improvisação de diferentes professores para alunos das mais variadas idades (dos 11 aos 99). Lá entrei na tenra idade dos 12 anos, antes mesmo da minha primeira menstruação (que aliás não veio até hoje e meu ginecologista, não sei por quê, não responde mais os meus telefonemas desde minha primeira consulta) e de lá não saí até o presente momento, em que escrevo estas linhas (27 de agosto de 2040). Freqüentei o curso durante 11 anos ininterruptos (alguns meses pagando, inclusive) e tive a oportunidade de conhecer e ter aulas maravilhosas, com professores maravilhosos. As aulas, sempre de improvisação, proporcionavam momentos que pra mim são memoráveis até hoje (...). Às vezes, criávamos cenas inesquecíveis através da improvisação, que eram presenciadas apenas pelos poucos sortudos ali presentes – quase como os afortunados que avistam um cometa: intenso, mas rápido e efêmero (nossa, que chique... o rapaz escreve bem!). Cenas que

> se perdiam no momento seguinte em que eram apresentadas, pois eram fruto único de um momento de espontaneidade e que se fossem descritas ou escritas para serem ensaiadas e revividas não chegariam nem a 10% do seu rendimento original. No décimo ano de Tablado, comecei a perceber que o surgimento desses momentos milagrosos estavam mais relacionados ao empenho dos alunos do que a um distúrbio cósmico da natureza. Pude notar, ao fazer com temporão uma aula para iniciantes durante um ano inteiro, que quando um grupo abocanhava um exercício com unhas e dentes, por mais simples e "para iniciantes" que a proposta pudesse parecer, coisas legais surgiam dali. Então logo pensei "Mmm... Acho que deixei a porta do carro aberta...". E em seguida "Mmm... se formássemos um grupo de atores mais experientes, ou simplesmente empenhados e com química entre si, poderíamos manipular a criação desses 'cometas' e fazer uma aula com 100% de aproveitamento – o que poderia ser apresentável para uma platéia que não faz idéia do que ela está perdendo" (...) Então, sem saber o que fazer, abordei meu professor e guru, mestre supremo e ídolo maior em tudo na minha vida, Bernardo Jablonski. E, buscando seu apoio para minha idéia ainda embrionária, perguntei: "Bernardo, seu eu fizesse um espetáculo que fosse tipo uma aula de teatro, só que aberta ao público, você seria meu convidado? E ele, por estarmos no meio de um ensaio e não entender lhufas do que eu falei, retrucou com a sapiência de um monge careca: "Escreve um projeto e depois a gente conversa". E foi exatamente o que eu fiz. (...) Mas a questão é que, numa noite de insônia, levantei às 3 da manhã e escrevi o tal projeto. Mas como eu nunca tinha escrito um projeto na vida, achei que era uma loucura e engavetei-o para todo o sempre.[33]

Embora o projeto tenha sido engavetado por Fernando Caruso, a ideia foi retomada quando se uniram os atores Rafael Queiroga e Gregório Duvivier para pensar um trabalho teatral. Nas reuniões que realizaram, o grupo pensou em fazer algum tipo de trabalho inspirado em *Whose Line Is It Anyway?* Foram levantados os jogos que poderiam ser trabalhados e a estrutura do espetáculo. Antes da estreia no Café Cultural, o trio fez uma bateria de testes e nesse momento passou a integrar o espetáculo o humorista Marcelo Adnet, que contribuiu bastante com o grupo pelo estilo pessoal de humor que ele possui.

[33] ZE – Zenas Emprovisadas. Disponível no site: http://zenasemprovisadas.com.br Acessado em 31/08/2010

A apresentação do *Z.É.* se divide em três partes. Começa com uma cena ensaiada, com a finalidade de "aquecer" a plateia e apresentar o convidado da noite. Em seguida, um "professor" vai dar uma aula inédita de improvisação para os quatro atores e o convidado. Finalmente, na última parte, o "professor" assume o papel de apresentador do espetáculo. São realizados então jogos de curta duração em que participam todos os atores e convidados.

Além do espetáculo Z.É. atualmente os atores têm outros projetos relacionados ao humor. Marcelo Adnet está na emissora *MTV*, com uma série de programas humorísticos, entre eles o *Comédia MTV*, em que há a exibição de esquetes cômicos criados por ele e sua equipe. Já Fernando Caruso e Gustavo Pereira (músico do Z.É) trabalham juntos no espetáculo *Musicomédia*.

3.10 – Grupo Alcateia

A relação de Flávio Lobo Cordeiro, fundador da Alcatéia, com a improvisação começou também graças às aulas que Gabriela Duvivier ministrou sobre *impro* em 2003. Antes desse contato, a relação de Flávio com a *impro* foi involuntária. Em 1993 o ator participou de um projeto chamado *Terror na Praia*, em que ele, junto a outros atores, deveria criar histórias semanais baseadas nesse gênero. Este projeto foi idealizado pela produtora Mariah Martinez, que havia entrado em contato com a linguagem na França.

Após a oficina com Gabriela, Flávio passou a trabalhar com Aline Burseau e Dinho Valladares da Cia. Teatro Contemporâneo que também pesquisava *impro*. Com esse grupo, Flávio ajudou na criação das primeiras edições do Campeonato Carioca e Brasileiro de Improvisação. A última edição do evento, realizada em 2010 contou com a participação de Uma Companhia, Risologistas (PR), Sustentáculos, Protótipo, Alcatéia, Imprópria, Impronozes (SP) e Ilimitada (RJ). Neste período Flávio destaca as seguintes contribuições para o seu trabalho como improvisador e como fundador da companhia Alcatéia:

> Nesse tempo tive muitas influências: Keith Johnstone (através de sua bibliografia), Ricardo Behrens, que me ensinou os

> fundamentos do *match*, Omar Argentino e Frank Totino, que me abriram os olhos e a mente para um universo de possibilidades e o ator Rob Webber de Nova York que me apresentou os formatos longos americanos como o Harold. O Campeonato Brasileiro de Improvisação que me colocou em contato com outros grupos maravilhosos do Brasil: *Jogando no Quintal*, Uma Companhia, Imprópria Cia Teatral, Sustentáculos, Impronozes, Risologistas e Protótipo. Finalmente o FIMPRO 2011 que me apresentou um panorama fantástico do *Impro* na América Latina. (CORDEIRO, 2011)

A companhia *Alcateia* surgiu no ano de 2006, com alunos de *impro* de Flávio. O nome é uma brincadeira com o sobrenome do diretor, Lobo. Além da participação no Campeonato Carioca e Brasileiro de Improvisação, Alcateia havia estreado em 2011 o espetáculo *E se...* e um *pocket show* em bares. Infelizmente, nesse mesmo ano, o grupo se dissolveu mas Flávio e Ary Aguiar, também ex-integrante da Alcatéia, permanecem trabalhando e pesquisando improvisação juntos. O objetivo dos dois atores agora é a formação de um novo grupo e a criação de projetos relacionados à *impro* como a realização do *Peladas de Impro*, apresentado no mês de junho na cidade do Rio de Janeiro.

CAPÍTULO 2
JOGANDO NO QUINTAL: ANTECEDENTES, INFLUÊNCIAS E TRAJETÓRIA

Figura 7

Há tempos de trás das montanhas
Surgiu o Imperador
Seu nome era César
Com muito louvor
Era o rei de Pompeia
Ele não tinha dó
Morava no 337
Na rua Cotoxó
Cotoxó...(4 vezes)
Um dia ligou pros amigos
Chamando apenas a nata
Decidiram fundar
Um clube de regatas
Decidiram fundar
O Clube de Regatas
Cotoxó...(4 vezes)

Hino do Clube de Regatas Cotoxó, criado por Eugenio La Salvia e César Gouvêa

1 - O maior espetáculo da terra... no quintal! - Breve histórico da Cia. do Quintal

O pontapé inicial que daria origem à Cia. do Quintal consistiu na formação de um grupo (na realidade, uma dupla) de pesquisa dos palhaços Márcio Ballas (palhaço João Grandão) e César Gouvêa (palhaço Cizar Parker). Era o ano de 2001 e, nesse momento, os dois artistas integravam a equipe de "doutores em besteirologia"[1] da ONG Doutores da Alegria. Esse projeto é inspirado no *Clown Care Unit,* criado pelo norte-americano Michael Christensen, cujo objetivo é a visita de palhaços aos hospitais infantis. A experiência como "besteirólogos" fez com que Ballas e Gouvêa percebessem a importância de um estudo mais profundo sobre as relações entre a performance do palhaço e a improvisação. Essa pesquisa, que não previa inicialmente um produto artístico final, serviria apenas de suporte para a atuação nos hospitais. Porém, graças ao que foi proporcionado pelo estudo, surgiu o espetáculo *Jogando no Quintal.*

A estrutura da apresentação levou cerca de seis meses de elaboração pela dupla para, então, ser devidamente apresentada aos primeiros palhaços convidados. Foi chamada "apenas a nata" (como é dito no hino do Clube de Regatas), ou seja, os palhaços conhecidos de Ballas e Gouvêa, colegas dos Doutores da Alegria ou que se apresentavam em saraus e cabarés na cidade de São Paulo. Para abraçar este projeto, que podia parecer inicialmente meio despropositado e irrealizável aos olhos de alguns, Ballas e Gouvêa chamaram palhaços de formações diversas e que, graças às diferenças, somariam e engrandeceriam a proposta. Logo, a escolha dos palhaços atendia a alguns critérios e não se deu de forma aleatória.

> A gente começou a chamar pessoas que a gente sentia que tinham um perfil da pesquisa, um perfil do estudo. Principalmente palhaços que trouxessem uma maior diversidade para que a gente pudesse evoluir nessa pesquisa. Que não ficasse a minha cara e nem a cara do Márcio, e sim escolas de palhaços de formações

[1] Termo usado pelos próprios palhaços dos Doutores da Alegria

> diferentes para que ficasse mais amplo e para que a gente aprendesse com ela[2].

Dentre os primeiros palhaços "doidivanas" a encararem o projeto estão Paola Musati (Manela), Nando Bolognesi (Comendador Nelson), Vera Abud (Emily), que possuem experiência no Doutores da Alegria; Cris Karnas (Fandango), que, além de palhaço também, tem formação em dança, com trânsito pela Cia. Nova Dança 4; Allan Benatti (Chabilson), palhaço iniciado pela atriz e palhaça Beth Dorgam; Eugenio La Salvia (Manjericão), palhaço e músico de formação; Gabi Argento (Du Porto), formada pela Escola de Teatro Célia Helena e que, após sua incursão no *Jogando no Quintal,* foi palhaça do espetáculo *Ka* do *Cirque du Soleil* e retornou ao grupo em 2009. Como convidados especiais contavam Ésio Magalhães (Zabobrim), Clerouak e Paulo Federal (Adão - que viria a se tornar integrante da Cia. do Quintal e é responsável também pela cenografia dos espetáculos da companhia, por causa de sua formação como artista plástico). Com o tempo vieram outros: Rhena de Faria (Mademoiselle Blanche), Lu Lopes (Rubra), Marco Gonçalves (Fonseca), Claudio Thebas (Olímpio), Álvaro Lages (Pelanca), Danilo dal Farra (Gastão).

Figura 8

[2] GOUVEA, César. Entrevista concedida à autora. São Paulo: casa do ator César Gouvêa, 26/maio/2009.

Figura 9

As primeiras experiências foram apresentadas para um público reduzido, de cerca de 50 a 70 pessoas, a capacidade máxima do quintal da casa de César Gouvêa. Em certo momento, o público excedente chegou a se acotovelar nas janelas dos cômodos da casa para assistir a *Jogando no Quintal.* Após o espetáculo, o público era convidado para um churrasco que se estendia para uma "balada" na Cotoxó.

As primeiras apresentações na casa de Gouvêa eram, na realidade, pré-estreias de *Jogando no Quintal* e ganharam repercussão com a divulgação do "boca a boca" feito pelos amigos. Depois, *Jogando no Quintal* conquistou um quintal maior (na Rua Faustolo, também localizado no bairro da Pompeia) e assim trilhou um caminho em espaços alternativos da cidade, com capacidades de público cada vez maiores, como a Cachaçaria Pompeia. Nos últimos três anos, a Cia. do Quintal cumpriu temporadas regulares em teatros convencionais, chegando a se apresentar para plateias de 700 a até 1000 pessoas (como foi na comemoração de 7 anos de temporadas da companhia, realizado no SESC Pinheiros, em São Paulo). Nesse meio tempo, o grupo encontrou no espaço do Tucarena, teatro da PUC-SP, localizado no bairro das Perdizes, como uma das melhores acomodações para o espetáculo desde o momento em que abandonou os espaços alternativos.

Figura 10

Faz algum tempo que o churrasco deixou de ser servido após as apresentações, contudo, alguns elementos "caseiros" permanecem ou permaneceram por um bom tempo nas apresentações, aludindo aos momentos iniciais da trajetória de *Jogando no Quintal*: a caipirinha que é distribuída para o público, o varal em que a bandeira do Clube de Regatas Cotoxó é hasteada, a piscina regan, as árvores de plástico e o cenário que mostrava o ambiente de prédios (este já não aparece mais nos últimos cenários do espetáculo). A suposta brincadeira de Ballas e Gouvêa que começou na intimidade do quintal de uma casa, com uma estrutura semi-amadora, sem patrocínios, tinha potencial para marcar seu espaço no cenário do teatro alternativo paulistano e, posteriormente, destaque entre as principais atrações culturais da cidade. O projeto conseguiu fazer a difícil união entre qualidade artística e sucesso comercial.

No formato atual do espetáculo a plateia é recepcionada pela Banda Gigante, geralmente com alguma música do repertório criado pelos próprios palhaços-músicos. Os palhaços-jogadores são apresentados pela banda e surgem com figurinos próprios, distribuindo caipirinhas aos espectadores. O árbitro-palhaço é anunciado por último pela Banda e também participa desse momento de recepção dos espectadores. Depois disso, com o auxílio da plateia, o palhaço-árbitro realiza a formação dos dois times que disputarão as improvisações. A cada espetáculo as equipes são montadas pela escolha aleatória do público, fazendo com que todas as noites novas possibilidades de times sejam criados. Os

palhaços-jogadores saem para os camarins-vestiários e, assim, o árbitro explica para os espectadores leigos e aos que já conhecem de longa data *Jogando no Quintal*, como é a estrutura do espetáculo. A plateia é convidada a fazer "ola" (tradicional nas partidas de futebol) e, então, os palhaços voltam com os uniformes laranja e azul dos times. A disputa de improvisações começa com já tradicional jogo dos "10 segundos" em que os palhaços têm esse tempo reduzido para criar uma mini-improvisação com base em um tema dado pelo público. Cada rodada é decidida pelo voto da plateia, que vai para o time azul ou amarelo, correspondendo a um ponto no placar. Neste momento é escolhido pelo árbitro o "placarzeiro", a pessoa responsável por fazer as mudanças no placar a cada rodada. Ao final do espetáculo, a comemoração é de todos os palhaços, (vencedores e perdedores), e da platéia. Cada palhaço recebe como prêmio máximo uma torta na cara dada pelos próprios espectadores e o espetáculo se encerra com a comemoração de todos ali presentes.

Essa descrição do espetáculo, bastante esquemática, é dos elementos que certamente acontecem no espetáculo. As cerca de duas horas e meia de apresentação são quase tomadas pelos momentos inesperados – os fracassos dos palhaços, as brincadeiras com os espectadores, as músicas criadas de improviso pela Banda Gigante, etc. Essa abertura explícita para a falência, o erro, o imprevisto e, sobretudo, o jogo aberto entre espectadores e palhaços é que dão sentido ao espetáculo.

O formato de *Jogando no Quintal* apresentado hoje é resultado de todos esses anos de apresentações, não só pelo trabalho realizado nos palcos, mas graças a outros fatores que vieram a contribuir na depuração do espetáculo. Embora classificado como um espetáculo de *impro*, *Jogando no Quintal* veio a tomar conhecimento e um estudo mais sistematizado sobre as ideias de Johnstone mais adiante, nos idos do ano de 2006. Muito provavelmente, quando o projeto começou, os dois palhaços idealizadores ainda não tinham tomado conhecimento do trabalho de Vera Achatkin, responsável pelas primeiras experiências com Teatro-esporte no país. Como referência, apenas Márcio Ballas conhecia superficialmente o *Match*. Durante a temporada em que estudou na

École Jacques Lecoq, em Paris, Ballas assistiu um *match* da Liga Francesa de Improvisação, mas não ficou empolgado com o formato. Ademais, a pesquisa de Ballas e Gouvêa não tinha a intenção de reproduzir um modelo já consagrado, mas estava em busca de um projeto autoral, mesmo que ainda em processo, de união entre improvisação e palhaços.

A investigação mais profunda no campo da *impro* se deu quando a Cia. do Quintal entrou em contato com alguns nomes importantes no campo (especialmente entre os grupos ibero-americanos) que já possuíam uma trajetória maior na área. Dentre essas pessoas há de se destacar a presença de Mariana Muniz, que atuou como improvisadora na *Liga Madrileña de Improvisación* (atual Impromadrid) e estava, naquele momento, em fase de elaboração de sua tese de doutorado sobre os *matches* de improvisação e Ricardo Behrens, uma das referências da *impro* na Argentina e um entusiasta do *Match*. Tanto Mariana Muniz quanto Ricardo Behrens trabalharam junto ao *Jogando*, realizando oficinas de improvisação e apresentando os conceitos da obra de Johnstone e os princípios do *Match*. Esse contato serviu para mostrar aos atores da Cia. Do Quintal que, intuitivamente, eles já conheciam e dominavam alguns elementos formulados por Johnstone, ao mesmo tempo que serviu para ampliar horizontes no campo da *impro*. Depois desse contato inicial, alguns membros da companhia se mostraram interessados em aprofundar o estudo sobre a *impro* e, assim, passaram a participar de *matches* e c*atches* de improvisação pela América do Sul. Por meio desses contatos os brasileiros entraram como azarões do Campeonato Internacional do Match de Improvisação realizado no XI Festival Ibero-americano de Bogotá, e sagraram-se campeões, contrariando o favoritismo dos donos da casa, formado pelos colombianos do *Acción Impro* e das companhias convidadas e bastante experientes como o *Impromadrid.*

O contato com outras companhias de *impro* abriu um importante canal de interlocução que, hoje, faz com que o *Jogando* seja o principal fomentador da cena de *impro* na cidade de São Paulo*,* cumprindo papel tão importante quanto os mineiros da Uma Companhia, em Belo Horizonte. Graças aos contatos com

referências da cena da *impro* no exterior[3], estabeleceu-se a reciprocidade entre as pesquisas realizadas com grupos e improvisadores como *Acción Impro* (Colômbia), *Colectivo Teatral Mamut* (Chile)**,** *Liga Profesional de Improvisación* – LPI (Argentina); *Complot/Escena* (México); Omar Argentino (Argentina); Marcelo Savignone (Argentina); Frank Totino, do *Loose Moose* (Canadá).

Outro fator determinante para mudanças no espetáculo foram as apresentações em espaços com diferentes condições físicas e capacidade de público. Isso deu aos palhaços uma outra visão sobre a improvisação: como aproveitar as potencialidades de cada espaço, seja um palco pequeno feito para apresentação em empresas ou a arena para 300 do Tucarena. Tanto as influências de grupos estrangeiros como as temporadas em locais diferentes, permitiram que o espetáculo se redimensionasse. Verificou-se assim a ampliação da participação dos juízes e da Banda Gigante, o estreitamento da relação com o espectador e o aprimoramento da improvisação como técnica.

A Cia. do Quintal pode ser vista atualmente como um trabalho que tem o *Jogando no Quintal* como eixo central e núcleos que se desdobraram a partir desta experiência, aprofundando a pesquisa sobre palhaço e comicidade e/ou o estudo da *impro*. Desde 2008 apareceram novos projetos como *Caleidoscópio*, espetáculo de *impro* com quatro atores da Cia. do Quintal (Márcio Ballas, Rhena Faria, Marco Gonçalves e Allan Benatti) e mais um músico convidado (Cristiano Meirelles), que tem por objetivo desenvolver improvisações em *long for*m (longo formato). *Caleidoscópio* e *Sobre Nós*, da Uma Companhia de Belo Horizonte, são os trabalhos pioneiros no formato de longa duração no país.

O contato com a companhia *Impromadrid* estimulou César Gouvêa a realizar o espetáculo espanhol *Teatruras* em terras brasileiras. A proposta original é um espetáculo de *impro* destinado ao público infantil, no qual as crianças entram em contato com os elementos que compõem o fenômeno teatral (dramaturgia, iluminação, direção, cenário) por meio da improvisação. Esse espetáculo também

[3] Esses contatos aconteceram no Festival de Improvisação organizado pela Cia. do Quintal nos anos de 2008 e 2009; no Festival de Improvisação (FIMPRO), realizado em Belo Horizonte em 2008 e 2011; no Match de improvisação organizado pela companhia Pataclaun e Peru Ketó no ano de 2009; no XI Festival Ibero-americano de Bogotá; no Festim (Festival de Improvisação) realizado pela companhia Impromadrid e no Festival los Improvisadores, feito por integrantes do Colectivo Teatral Mamut em 2010.

oferece material didático para os alunos e professores desenvolverem após assistirem ao trabalho. Por alguns problemas como tempo e elenco, a versão de César Gouvêa para *Teatruras* não chegou a se concretizar. Entretanto, essa experiência não-realizada serviu como estopim para *O Mágico de Nós (2008)*. Com dramaturgia de César Gouvêa e Cláudio Thebas, e direção de Gouvêa, esse espetáculo é o primeiro infantil de *impro* da Cia. do Quintal. Como o nome sugere, a história clássica de *Mágico de Oz* serve como ponto de partida. Para conquistarem seus objetivos Dorothy, o Espantalho, o Homem de Lata e o Leão, (personagens do texto original e da montagem da Cia. do Quintal) têm de criar cenas com base na sugestão de temas das crianças. No elenco há integrantes da Cia. do Quintal como Paola Musatti, Eugenio La Salvia, César Gouvêa e de pessoas fora do elenco de *Jogando no Quintal* como Ernani Sanchez, Anderson Bizzocchi, Daniel Ayres.

Em 2009 há a primeira incursão dos palhaços do *Jogando no Quintal* na televisão, numa tentativa de reproduzir alguns jogos do próprio espetáculo em um quadro no Programa Novo, da TV Cultura. Em 2010, Márcio Ballas e Marco Gonçalves integraram o elenco do programa *É Tudo Improviso* com a Cia. Barbixas (Anderson Bizzocchi, Elidio Sanna e Daniel Nascimento) e com Mariana Armellini e Cris Werson, das Olívias. O programa, transmitido pela TV Bandeirantes, mostra os integrantes da Cia. do Quintal de "cara limpa" (sem a caracterização como palhaços) em jogos conhecidos pelo público da *impro*. *É Tudo Improviso* ajudou a popularizar o gênero na televisão, junto a programas similares como Quinta Categoria, da MTV. Além do elenco fixo, o programa conta com convidados especiais, muitos deles vinculados à *impro* ou ao *stand up comedy*. Das temporadas exibidas até então já passaram como convidados Allan Benatti (Cia. do Quintal), Edson Duavy (Anônimos da Silva), Gustavo Miranda (Acción Impro), Paulo Bonfá, Ricardo Behrens (LPI – Argentina) e outros. Na exibição de sua última temporada os membros do Barbixas foram substituídos por Guilherme Thomé (Olaria GB) e César Gouvêa (Cia. do Quintal).

Além da pesquisa relacionada à improvisação, também cabe destaque à Banda Gigante, que conquistou autonomia frente ao *Jogando* e faz *shows* com um

repertório próprio, de composições criadas pelos palhaços (muitas destas músicas, inclusive, surgiram no espetáculo). Lu Lopes, a palhaça Rubra, está sempre à frente de outras propostas musicais articuladas à linguagem do palhaço. *Rubra Pop Show*, apresentado no ano de 2009 no SESC Paulista, é um dos exemplos, que contou com a participação de outros músicos convidados. Lu Lopes e Allan Benatti também já foram apresentadores do *Trixmix*, uma espécie de cabaré realizado todo início do mês na cidade de São Paulo no bairro da Barra Funda. As palhaças Paola Musatti (Manela), Vera Abud (Emily) e a própria Banda Gigante também já se apresentaram neste evento com números.

Pode-se observar que há dentro da Cia. do Quintal núcleos de pesquisa que apontam para caminhos diversos com relação à improvisação e ao estudo sobre o palhaço. Esses núcleos são importantes pois permitem trocas entre as pesquisas e arejam o projeto maior que é *Jogando no Quintal*. Logo, o espetáculo com quase 9 anos de temporadas, recebe também influências das outras experiências que são promovidas na formação desses pequenos núcleos dentro da Cia. do Quintal.

2 - Antecedentes e influências

Algumas influências que antecederam a criação de *Jogando no Quintal* ou se apresentaram mesmo quando o espetáculo já tinha alguns anos de estrada merecem ser destacadas nesse estudo. Em se tratando de um trabalho pautado no uso da improvisação, cuja estrutura é flexível, é evidente que a formação dos artistas e o contato com referências externas sejam bem-vindas e absorvidas pela proposta. Apontar as principais referências deste espetáculo mostra a complexidade de *Jogando no Quintal,* como uma rede que articula diferentes experiências teatrais. Ao se apropriar de elementos de diferentes matrizes – o Doutores da Alegria, o Teatro-esporte, os *matches* de improvisação e o próprio futebol – a Cia. do Quintal enfatiza o caráter de pesquisa que o grupo possui como marca desde o seu início e, assim, busca criar uma identidade própria na cena da *impro.*

2.1 - O Clube de Regatas Cotoxó

Antes da formulação do espetáculo *Jogando no Quintal* e da pesquisa realizada por Márcio Ballas e César Gouvêa, há um antecedente importante que merece ser mencionado: a criação do *Clube de Regatas Cotoxó*. O projeto do *Clube* revelou alguns dos anseios que irão passar por todo o desenvolvimento do espetáculo *Jogando no Quintal*. A ideia era proporcionar no bairro da Pompeia um espaço cultural alternativo e que estabelecesse ali uma troca de experiências entre artistas e moradores. O *Clube* funcionava na casa do próprio ator Cesar Gouvêa na Rua Cotoxó, em São Paulo. A respeito disso, o ator comenta:

> A ideia antes do Jogando, quando eu vim para essa casa, antes de transformar essa casa em um teatro era a de um clube. A do Clube de Regatas Cotoxó. Foi uma ideia minha de quando eu nem conhecia o Márcio. Que era uma coisa que eu sentia falta, que é de uma troca artística. Era natural você ir na casa de um músico e ai pega um violão. Rola uma troca de experiência que é mais efetiva. E o ator não tem esse espaço. (...) Era uma ideia, essa ideia do Clube. Quando começou o Jogando como que a gente pode...não é um teatro, é a minha casa! Também não quero um teatro, eu não quero que a minha casa se transforme em um teatro. Não era um teatro convencional. A gente sentia que tinha de pegar o público pelo lado lúdico que era a nossa própria proposta do espetáculo, que era brincando. Para isso as pessoas tinham que entrar desarmadas para que a gente pudesse brincar. Para que elas pudessem brincar. Porque elas nos dão tema. Eu não queria público, eu queria torcedores. Como que eu ambientalizo para que eu não precise avisar ao público que eles são torcedores? Não adianta: "Olha, gente, o espetáculo vai ser muito interativo, vai ser muito animado. Eu quero vocês torcedores, eu quero vocês à vontade". Não. Faça isso. Veio desde essa ideia de como chegar na porta de casa e você fala: "Peraí. Eu tô entrando em um lugar que eu não faço ideia do que seja". As pessoas que vinham aqui não sabiam que era a minha casa. Pensavam que era um clube mesmo. Fazia campeonato de botão, campeonato de xadrez, de *ping pong*. Segurança na porta pra revistar, bilheteria, plaquinha. No meu quarto era a diretoria, fisioterapia, ali o barzinho. Quando chegava servia a caipirinha. Quando começava o espetáculo as pessoas já estavam na "fantástica fábrica de chocolates". Já estavam em um lugar que já não precisava dizer. A gente conseguiu um formato onde a gente pudesse mostrar as intenções, mais do que falar. Isso foi um

> ponto-chave para todos os estágios de onde a gente passou de outros quintais até a gente chegar no teatro, que demorou 5 anos. (GOUVEA, 2009)

A casa é um espaço que somente é aberto àqueles com quem exista algum grau de intimidade ou quando pretende-se ter uma relação mais próxima. “A casa é nosso canto no mundo” (BACHELARD, 2008, p. 24), ou seja, nesse lugar universos particulares são criados. É nesse espaço da intimidade que as pessoas constroem histórias e atribuem diferentes significados aos cômodos (a sala como espaço social, o quarto como lugar mais íntimo e de descanso). Mas essas funções dos cômodos também podem ser transformadas conforme as experiências vividas pelos moradores. Mas sempre existe ali uma relação de afetividade, de memória. Assim, ao ser convidado a entrar na casa do próprio ator, o evento não só se torna mais próximo, acolhedor, familiar. Mas o espaço se potencializa como possibilidade de criação de formas de afeto. Como diz o próprio César Gouvêa, ao usar a casa como espaço para as apresentações, não se faz necessário dizer explicitamente que a pessoa tem de se sentir à vontade para interagir porque as próprias condições dadas ali – nos jogos de *ping pong* do *Clube de Regatas* ou nas caipirinhas que são distribuídas em *Jogando no Quintal* - dão ao espectador/participante de que ali é o espaço privilegiado de interlocução, de diálogo, de participação. Em que ele pode se acomodar confortavelmente onde quiser e colocar-se em relação sem se preocupar com opinião de terceiros. A proposta que permanece no espetáculo de fazer em um quintal e a alusão a esse espaço da casa é bastante fortuita. É nesse local que crianças brincam, que se realizam os encontros entre amigos, que são feitos churrascos e festas, que a pessoa pode descansar sob a sombra de alguma árvore. O quintal traz a imagem de um espaço aberto à confraternização e às boas recordações.

No espetáculo, o contato inicial é fundamental na conquista do espectador e começa desde o momento em que o público adentra o teatro, com a recepção da Banda Gigante improvisando temas. Mas é especialmente na distribuição das caipirinhas que os atores vão direcionar uma atenção particular aos espectadores. Os palhaços espalham-se pela plateia, carregando bandejas com as caipirinhas que distribuem para o público. Nesse momento conversam, fazem gracejos com a

plateia. No início, quando *Jogando no Quintal* era apresentada de fato em um quintal, a caipirinha era dada para todos os espectadores, sem exceção. Este gesto simples, da distribuição das caipirinhas, firma-se como o primeiro "pacto" entre espectador e ator: a casa é sua. Logo, este espetáculo também é seu.

Por outro lado, o fato inusitado de ter começado em um quintal permitiu também que o espetáculo trilhasse um caminho fora do circuito comercial e possibilitou a experimentação em espaços alternativos como a Cachaçaria Pompeia. O boca a boca do público e a conquista de novos lugares para apresentação fizeram com que o espetáculo se transformasse e permitiu um salto na qualidade das improvisações dos atores. De 70 pessoas, o espetáculo chegou a se apresentar para públicos de 700 pessoas. Em 2008, quando o espetáculo cumpriu temporada no Teatro Tucarena, em São Paulo, os atores tiveram de lidar não só com a plateia numerosa mas também com o desafio de atuar em uma arena, onde são vistos pelos espectadores em 360 graus. Nesse sentido, a brincadeira que começou de maneira descompromissada em um quintal abandonou a estrutura semi-amadora do início e hoje a Cia. do Quintal conta com sede administrativa e com espaço para ensaios e realização de cursos de improvisação e palhaços localizados na cidade de São Paulo.

A proposta de *Jogando no Quintal* se assemelha às origens do Teatro-esporte e da *Loose Moose Theatre*, de Keith Johnstone, que se desenvolveram em garagens até chegar aos teatros. Esse vínculo com os espaços alternativos revela o potencial desses projetos para a experimentação teatral e também aponta para um problema que é, mesmo existindo alguns projetos de políticas públicas como o Fomento ao Teatro oferecido pela Secretaria Municipal de Teatro de Teatro, o de realizar e, sobretudo, manter projetos relacionados às Artes Cênicas.

> Eu tinha montado para essa casa para montar o teatro. A minha ideia era montar um teatro em casa. Por quê? Porque eu estava muito saturado dessa...desse modo de política de mendigar do teatro. Eu fico mendigando para que as pessoas venham me assistir, eu tenho que mendigar algum espaço na mídia, em jornal ou na televisão, eu tenho que mendigar um espaço no teatro. Eu tenho que mendigar o tempo inteiro. E muitos projetos acabam ficando na gaveta. Porque a gente vê que esse recurso não vai

> chegar porque você não é “conhecido” no lugar. Porque pra isso você tem que fazer televisão e outras coisas. Então muitos projetos ficam na gaveta. É uma coisa normal no teatro. Dessa vez eu falei: “Não. Vou tentar fazer arte de uma maneira muito mais autonomia que o próprio teatro não dá. E sei lá o que vai dar isso”. Essa necessidade minha de fazer uma coisa diferente, motivado muito por essa coisa transformadora do Doutores da Alegria que algo que eu via no teatro e não via nenhuma semelhança. (GOUVEA, 2009)

A escolha consciente de fazer um evento artístico em um quintal é uma atitude subversiva. Por desafiar os modos vigentes de produção em arte na cidade, em que o artista está à mercê de editais e da boa-vontade de teatros e instituições culturais, correndo o risco de não conseguir fazer vingar seu projeto. E também chamar atenção para o fato de que são os teatros e os patrocinadores que servem como “selo de qualidade”, como chancela das propostas artísticas. O que nem sempre é verdadeiro, pois existem bons trabalhos que não receberam subsídio algum. Assim, abrir as portas de casa para a realização de um evento artístico é uma atitude ousada por parte de César Gouvêa, tanto na idealização do *Clube de Regatas* como nos primeiros passos de *Jogando no Quintal.*

2.2 - Doutores da Alegria

Na proposta do *Clube de Regatas Cotoxó* é evidente a busca por novas qualidades de relação, ao colocar o espectador como uma visita familiar no clima caseiro que proporcionava o ambiente da casa do ator César Gouvêa. Mas não se deve deixar de mencionar que, por uma outra via, *Jogando no Quintal* também guarda influências de outras formas de relação ator-público. Muitos dos palhaços do elenco da Cia. do Quintal (Márcio Ballas, César Gouvêa, Paola Musatti, Vera Abud, Lu Lopes, Eugenio La Salvia, Gabriella Argento, Luiz Fernando Bolognesi) trabalharam (e ainda trabalham, como é o caso de Vera Abud e Paola Musatti) na ONG Doutores da Alegria. A proposta desta ONG baseia-se no projeto norte-americano *Clown Care Unit* que existe desde o ano de 1986, criado pelo palhaço Michael Christensen. Wellington Nogueira, ator e palhaço brasileiro, integrou o projeto americano no ano de 1988. Em 1991 foi o palhaço pioneiro nesse trabalho

no Brasil, quando fundou o Doutores da Alegria. Segundo consta no *site* da ONG, o objetivo do Doutores nos hospitais é "ser uma organização proeminentemente dedicada a levar alegria a crianças hospitalizadas, seus pais e profissionais de saúde, através da arte do palhaço, nutrindo esta forma de expressão como meio de enriquecimento da experiência humana".[4]

O cenário do Doutores da Alegria – o ambiente hospitalar – é marcado por situações difíceis como a morte, a complicação do quadro de saúde dos pacientes, a difícil rotina de médicos, enfermeiros e os parentes das crianças. Nesses locais os palhaços humanizam e estreitam as relações entre as pessoas em um ambiente em que a impessoalidade e as situações-limite dão o tom do local sem, no entanto, atribuir à proposta um sentido terapêutico, desprovido de uma proposta estética.

> O trabalho artístico do Doutores da Alegria, dentro do hospital, leva a proposta artística do teatro a um passo além. Em lugar da experiência estética contemplativa de uma platéia sentada na cadeira, propõe a interação direta e individual em um contexto de crise. Estabelece uma proposta artística que coloca o espectador muito implicado na construção da obra de arte. Ele ajuda a desenhar as formas de ação a desenvolver. (MASETTI, 2003, p. 60.)

Esse contexto de crise que há no hospital inexiste em *Jogando no Quintal*. O que se verifica é que a Cia. do Quintal transportou uma busca por novas qualidades de relação entre ator-público que estão relacionadas à experiência direta que houve dentro da ONG. Essa qualidade, pensada tanto nos Doutores quanto no espetáculo *Jogando no Quintal*, concebe como um encontro entre palhaço e público que, quando é realizado, palhaço e espectador afetam e são afetados na tessitura dessas relações – transformadas em momentos únicos e irrepetíveis. Morgana Masetti, psicóloga que acompanha de perto a atuação dos *besteirólogos* e coordena a área de pesquisa da ONG, usa o termo criado pelos estoicos de "boas misturas", que é retomado e ampliado pelo filósofo Luiz Fuganti, ao discutir a parceria que se constrói entre espectador e palhaço:

[4] Site Doutores da Alegria: http://www.doutoresdaalegria.org.br/internas.asp?secao=osdoutores_quem Acessado em 08/08/2010

> Fuganti incorpora a seu texto a definição dada pelos estoicos de "boas misturas". A potência se repete nos encontros, manifestando sua intensidade, dando um brilho próprio e único a cada acontecimento. E se os corpos se misturam, penetram-se mutuamente, eles estão em relação permanente, estão sempre produzindo encontros. Tudo o que existe então são corpos compostos da qualidade de afetar e serem afetados por outros corpos.(MASETTI, 2003, p.35)

Tais encontros são responsáveis por afetar não só o cotidiano das crianças, pais e profissionais da saúde envolvidos pela atuação do Doutores da Alegria como também dos próprios palhaços. Eles passam a enxergar novas perspectivas e funções em sua atuação – a de um agente transformador. Para César Gouvêa, esta reflexão se mostrou decisiva para que, mais adiante, o projeto de *Jogando no Quintal* pudesse surgir.

> Logo depois desses 5 anos eu entrei no Doutores da Alegria. Que pra mim é um outro marco com relação a minha trajetória de palhaço. Com o Doutores da Alegria eu descobri muitos dos motivos de fazer arte. O que eu vim aqui? E o Doutores da Alegria me trouxe muita resposta, da arte como veículo literalmente. Porque trabalhar no hospital traz isso. Pensando em um ambiente aparentemente impróprio para o palhaço, para a arte em si, e você chega lá e transforma isso. Foi tão forte que durante 3 ou 4 anos fazendo o Doutores eu parei de fazer teatro convencional. Parece que tinha perdido o sentido. Por isso que eu não gosto de ver teatro porque parece que é pra si mesmo. Como fazer esse poder que é tão catártico que é no hospital para o teatro? Consequentemente depois do Doutores eu fui para o Jogando no Quintal. (GOUVEA, 2009)

É este canal de interlocução aberto, esta cumplicidade entre palhaço e espectador que é um dos trunfos da Cia. do Quintal. A disputa de improvisações é um mero pretexto no espetáculo. Há um respeito profundo pelo "infinito particular" de cada indivíduo presente na plateia e é movido pelo sentimento que permite ao espectador – seja ele uma criança, um jovem ou um idoso – jogar e brincar com os palhaços. A brincadeira, o tom jocoso, o prazer em jogar com as pessoas revelam aspectos que socialmente são desprezados. O ato de brincar e de jogar são reveladores da maneira como cada indivíduo vê e pensa o mundo e é próprio de qualquer ser humano, independentemente de sua faixa etária.

A estratégia pensada para a atuação dos palhaços na ONG Doutores da Alegria é organizar duplas ou trios que visitam regularmente os mesmos pacientes. Dessa maneira, o contato se torna menos impessoal e criam-se laços entre paciente e palhaço. Todas as cenas criadas são improvisadas, e as atuações das duplas e trios não se restringem apenas aos quartos das crianças. A partir do instante em que estão caracterizados, eles transformam os espaços por onde circulam. Como se vê no documentário[5] realizado sobre o Doutores da Alegria, a recepção se torna balcão de pizzaria, os palhaços fazem graça com as enfermeiras e médicos, passeiam pelos corredores com cadeiras de rodas. Depois de certo período de convivência com os profissionais da saúde, mães, pais e crianças algumas situações vividas eram rememoradas, criando-se, assim uma rotina positiva para todos os envolvidos. Com relação ao trabalho realizado com as crianças internadas, há uma preocupação grande no primeiro contato com elas antes de entrarem nos quartos dos hospitais. Esses minutos iniciais indicam aos palhaços as formas como podem interagir e improvisar com as crianças sem soarem invasivos e desrespeitosos com elas. Caso a dupla/trio perceba que a criança não quer a presença dos palhaços no recinto, eles imediatamente saem e continuam sua rotina de visitas no hospital.

Mas, no caso de *Jogando no Quintal*, como pensar em uma relação individual e direta com plateias numerosas que poderão não estar presentes em outras apresentações, já que se trata de um espetáculo, um grande evento? Assim como em Doutores, a recepção do público é um momento de suma importância na construção da relação entre espectador-palhaço. Aqui, o primeiro contato com os palhaços é feito já quando se entra no teatro, quando os espectadores se acomodam nas poltronas. Nesse momento, a Banda Gigante permite improvisar temas que brinquem com o público que está chegando: o senhor careca, a pessoa que demora para achar a sua cadeira numerada, o casal apaixonado que senta na frente, os espectadores que chegam atrasados etc. Quando a Banda Gigante anuncia a entrada dos palhaços, estes entram com bandejas de caipirinhas, espalhando-se pela plateia, formando assim pequenos

[5] *Doutores da Alegria* – O Filme. Direção: Mara Mourão. Distribuidora: Imovision. 2005.

grupos em que podem dar uma atenção mais próxima aos espectadores. É comum os palhaços, nesse momento, perguntarem o nome de algumas pessoas, brincarem que não podem dar bebida alcoólica para menores de idade (para aqueles que aparentam ter menos idade do que tem), conversam com as crianças que podem estar presentes no público. Esse contato, da Banda e dos palhaços antes de vestirem os uniformes dos times que diminui a distância entre espectador e cena. É um convite feito com sutileza pelos palhaços de que este espetáculo é compartilhado, que as luzes estão boa parte do tempo acesas sobre a plateia, porque o protagonista não está no centro do palco. Após a entrada do juiz, esta figura se torna o principal canal de diálogo entre o público e o evento que está para se construir. As regras do jogo são explicadas pelo árbitro mas são passíveis de mudanças a qualquer momento pela energia do encontro entre espectador e palhaço. O cuidado de recepcionar o público até o momento das disputas entre os times é tamanho que este momento leva cerca de uma hora de espetáculo.

É evidente que as propostas artísticas do Doutores da Alegria e de Jogando no Quintal guardam muitas diferenças. Como lidam com um público menor e, sabendo das condições que existem nos hospitais, a interpretação dos palhaços, ou melhor, dos besteirólogos, tem uma gestualidade menor se comparada com a interpretação dos palhaços do *Jogando no Quintal*. Mas, mesmo com todas as mudanças que o espetáculo sofreu desde as primeiras apresentações nos quintais da Cotoxó e da Faustolo, a preocupação de colocar o público na condição de um agente na construção do espetáculo se manteve ao longo desses 8 anos de trajetória. Inegavelmente, a herança do *Doutores da Alegria* aparece, mesmo que de forma sutil, na maneira como os palhaços articulam o diálogo com o público, de levar o universo do espectador para a cena. Isso é importante na consumação nos encontros que *Jogando no Quintal* promove.

2.3 – Cristiane Paoli-Quito

O trabalho da diretora Cristine Paoli-Quito foi decisivo na formação de muitos palhaços da cena teatral paulistana desde os idos da década de 1990. Muitos desses palhaços integram o elenco fixo do Jogando no Quintal como César Gouvêa, Lu Lopes e outros. Assim como o Doutores da Alegria ofereceu ferramentas para pensar e articular um novo projeto acerca da relação entre improvisação e palhaço, a metodologia de trabalho e os conceitos desenvolvidos por Paoli-Quito ofereceram o suporte necessário na estruturação do espetáculo, bem como na execução dos treinos e aquecimentos feitos pelos palhaços da Cia. do Quintal, sobretudo nos anos iniciais de *Jogando no Quintal*. Sobre a importância da formação com Paoli-Quito, César Gouvêa comenta:

> E eu comecei a fazer com um parceiro meu chamado Davi Taiu teatro a domicílio com textos do Karl Valentim que é um palhaço, um cômico alemão. E buscando sempre um meio de sobreviver desse ofício. Então fazendo espetáculo de *butoh*, o retorno financeiro seria quase zero. E ai teve essa coisa do teatro a domicílio que era uma maneira legal de fazer uma grana. (...) Com esse meu parceiro a gente viu que difícil que era chegar no apartamento de uma pessoa e ter que fazer. Porque não era animação, não era telegrama falado, era uma época que tinha teatro a domicílio mesmo. Você montava uma obra, um espetáculo de teatro na casa. Eu falei pra ele: "Como eu consigo entrar na casa de uma pessoa, de uma relação tão intima e ficar tranquilo? Como é eu me manter tão próximo da plateia e permanecer inteiro? Eu to achando muito difícil fazer isso porque não tem essa quarta parede". A proximidade é muito, muito perto. Ele falou: "Eu como resposta a isso eu te indico a fazer um curso de palhaço. Eu acabei de fazer um curso com a Cristiane Paoli Quito e faz um curso que você vai entender algumas coisas". Daí eu fiz o curso com a Quito. No primeiro curso que eu fiz com a Quito, a primeira vez eu lembro de ter chorado de tanto rir e não de engraçado, mas de emocionante de você perceber uma linguagem de poder ser você mesmo. Onde era uma linguagem que partiria de suas limitações, que partiria do seu ridículo, partiria de algo que aparentemente ou literalmente a gente luta pra esconder, as suas incompetências. Eu falei: "Nossa, eu não sabia que existia uma linguagem que você pode ser você mesmo". Isso pra mim foi um divisor de águas. Eu falei: "Nossa, que incrível". A partir daí eu nunca mais parei de fazer palhaço e eu fui perceber que, ao mesmo tempo que era encantador de você poder ser você mesmo, eu via essa dificuldade que era ser você mesmo. Os primeiros 4

> anos foram quase terapêuticos. Primeiro ser você mesmo. O que é isso? Depois de você descobrir o seu lado ridículo, o seu lado mais espontâneo, o seu lado mais ingênuo. É um absurdo. E ainda mais rir de si mesmo e daí transformar em uma técnica para que as pessoas rirem de você e não acharem que você está fazendo um psicodrama da sua vida. Transformar isso em técnica, em linguagem. É um trabalho árduo. Quando eu voltei depois desse curso, todos os espetáculos a domicílio que eu fazia com o Davi, eu entendi isso o que ele quis dizer. Que o palhaço ele está vivo e só aparece em relação ao outro. O ator pode ensaiar um monólogo dentro da sala de ensaio. O palhaço pode mas ele só vai realmente entender quando ele estiver em relação com o público. O palhaço não vive sozinho, o ator é possível viver sozinho. O palhaço é através da relação. Eu comecei a entender o que era isso, essa abertura, essa intimidade que o palhaço proporciona. E desde então de 1995, de 2009 são 14 anos que eu faço palhaço. (GOUVEA, 2009)

As definições e os modos de desenvolver a linguagem do palhaço (que é comumente chamada de *clown* nessa acepção, como maneira de diferenciar do palhaço do circo) feita por Paoli-Quito são semelhantes às realizadas pelo grupo Lume, de Campinas. Oriunda dos estudos sobre o palhaço/*clown* que se disseminaram na Europa na segunda metade do século XX, esta visão foi articulada pelos diretores e, por que não, pedagogos do fazer teatral, Jacques Lecoq e Phillipe Gaulier. O palhaço é entendido aqui como um estado a ser conquistado por meio da exposição do ridículo do ator, como foi pontuado por César Gouvêa. A construção desse palhaço é uma dilatação dos defeitos e qualidades do próprio ator que, durante o processo, descobre como trabalhar suas características pessoais a partir de uma técnica, de uma linguagem. Por esses motivos e, como bem descreveu César Gouvêa, o processo de descoberta do palhaço é longo pois envolvem duas questões que são reveladas com o tempo: a primeira, o confronto do ator consigo mesmo, na aceitação de seu lado mais obscuro, que socialmente prefere esconder. A segunda questão envolve um processo de partilha permanente, de uma troca incessante que o palhaço estabelece com o meio. Nessa acepção, os palhaços são, em sua natureza, iguais: ao expor o seu lado mais ridículo, torto e tonto e, além disso, eles apenas existem enquanto estão em relação com o outro. Porém, são ao mesmo tempo criaturas únicas, porque as características dos palhaços são também os traços

pessoais dos atores, só que dilatados e isto se refletirá na maneira como jogam, se vestem, na maquiagem, em como se comportam.

Para tanto, embora o trabalho possua uma metodologia definida, não há uma padronização nos exercícios propostos. Dessa maneira, o uso do jogo e da improvisação são os recursos metodológicos amplamente utilizados na descoberta do palhaço individual e auxiliam também na relação que se estabelece com o parceiro, o público e na construção da dramaturgia da cena. Ambas as ferramentas associadas, o jogo e o improviso, levam o ator a agir espontaneamente ao mesmo tempo em que reforçam o estado de prontidão e atenção com os elementos que o rodeiam.

É evidente que, em décadas de dedicação ao fazer teatral, no ensino e na formação de palhaços, Paoli-Quito desenvolveu um trabalho próprio e de grande repercussão e influência nos meios teatral e na dança. O preparo corporal no trabalho de Paoli-Quito vem de diferentes fontes: da educação somática, *aikido* e de técnicas de improvisação em dança (MACHADO, 2005, p.72). Em linhas gerais, o treinamento proposto pela diretora passa, em primeiro lugar, pelo conhecimento do corpo a partir do sistema neuromuscular. Pois, quando o intérprete visualiza e compreende as funções de sua estrutura óssea, permite a melhor interação com outros corpos e potencializa sua ação em cena. O desenvolvimento de técnicas de respiração e da prática de massagens (seja a automassagem, normalmente realizada no chão, onde o ator pode deslizar e rolar o corpo, ativando-o ou a massagem feita em duplas) tem por finalidade conduzir o ator ao estado de conexão consigo mesmo, com o outro e com o espaço. Nesse estado, o corpo se mostra mais disponível a receber e a ofertar, livre de tensões.

> Vemos assim que o toque exercita a receptividade, a generosidade, a possibilidade de afetar, a concentração, a atenção, a percepção e o reconhecimento do corpo tanto para quem o recebe como para quem oferece. E por que não supor que esses exercícios sejam também uma aquisição de habilidade para "tocar" o público? (MACHADO, 2005, p.78)

Os jogos tradicionais, como pega-pega, esconde-esconde, tão comuns na infância, também são utilizados no treino do palhaço. Pois, além de conduzir ao

estado de relaxamento, também proporcionam ao ator a experiência do lúdico, do jogo, tão caros ao palhaço. Mesmo nos jogos que apontam para a existência de um "vencedor", o aspecto da competição é secundário. Quem realmente ganha é a plateia e o palhaço, quando aprendem a lidar com essa dimensão do jogo. Por isso que, durante e ao final de *Jogando no Quintal*, os palhaços não têm obsessão pela vitória de seus times. Todos eles, sem exceção, recebem do público uma torta na cara. O ridículo, o lado torto do ser humano é celebrado.

O caráter lúdico, que era um dos principais objetivos de César Gouvêa e Márcio Ballas, é o que move os palhaços e contagia os espectadores desde o momento em que o público adentra o ambiente do teatro até os segundos finais do espetáculo. O jogo, em *Jogando no Quintal* não existe apenas nas disputas de improvisações. O que se observa é que espectador joga com palhaço, palhaço joga entre seus colegas e espectadores jogam com outros espectadores. Ao contrário das companhias de *impro* que evidenciam em seus nomes ou de seus espetáculos a palavra improvisação como destaque (podemos citar muitos exemplos de grupos – Impromadrid, Imprópria, Acción Impro – e espetáculos – Improlucha, Improvável, ImproGay, Efecto Impro, etc), o fato do espetáculo chamar *Jogando no Quintal* e não Improvisando no Quintal, é revelador quanto a esse aspecto. E, o fato de *Jogando no Quintal* colocar a disputa de improvisações como pró-forma, e instigar esse espaço de jogo desde o início do espetáculo, talvez faça com que *Jogando* possa ser caracterizado mais do que um espetáculo, mas sim, como um grande acontecimento, um evento que se inicia muito antes da disputa entre as equipes: esse evento se inicia assim que o espectador adentra o teatro. O lúdico é, possivelmente, uma das principais heranças do trabalho realizado por Quito e que também é enfatizado nos cursos de Bete Dorgam e outros.

Criado esse ambiente de conexão que é proporcionado pela massagem e pelos jogos, é desenvolvido o estudo sobre a linguagem do palhaço. A construção do palhaço é um processo paulatino que envolve uma mudança no olhar – o palhaço, para Paoli-Quito, é um ser curioso, atento e ingênuo e isso transparece nos seus olhos e na maneira como se porta diante das situações. Esse trabalho

com o olhar coloca em primeiro plano o que o próprio intérprete oferece de ridículo – uma tarefa difícil pois, ao lidarmos com nossas próprias limitações, nunca é fácil aceitá-las. Nesse momento, é comum o uso de exercícios de "entradas e saídas" (MACHADO, 2005) de cena, que visam ao estudo desse olhar e desse estado peculiar do palhaço. Em todos os exercícios é desenvolvida a capacidade de triangulação, de compartilhar elementos com o público, entendido também como uma forma como o palhaço manifesta sua generosidade em cena – sendo muito utilizado por todos os palhaços da Cia. do Quintal.

É por esses motivos, e por conduzir o estudo do palhaço nesse exercício de jogar com prazer e de jogar com o outro, que foi mais fácil para César Gouvêa empreender seu trabalho de teatro na casa das pessoas e, mais adiante, para fazer com que sua casa virasse o local para *Jogando no Quintal*. O trabalho de Quito também se verifica na maneira como os palhaços se colocam em cena. A partir do momento em que vestem a máscara eles são João Grandão, Olímpio, Adão, Manela. Isso lhes dá o direito de, mesmo sentados, observando a cena a ser criada pela equipe oponente, brincar e interagir com o público. São essas particularidades e esses pequenos acontecimentos que dão brilho ao espetáculo.

2.4 – A *Impro*: *Teatro-esporte* e os *Matches* de Improvisação

O Teatro-esporte e os *matches* de improvisação são formatos-primos de *impro.* Ambos foram concebidos no que chamam de "formatos desportivos", em que equipes oponentes disputam rodadas de improvisações. O esporte é uma referência imediata e os dois trabalhos têm como berço o Canadá, cujo panorama teatral e cultural permitiu o desenvolvimento, a popularização e a irradiação da *impro* para o mundo. No entanto, o Teatro-esporte foi concebido por Keith Johnstone em conjunto com atores da Universidade de Calgary (que daria origem ao *Loose Moose Theatre*) ao passo que o *Match* de improvisação foi idealizado pelos atores Robert Gravel e Ivonne Leduq na década de 1970.

Após o período que Johnstone trabalhou no *Royal Court Theatre* e com o trabalho de improvisação realizado com o *Theatre Machine,* durante os anos de

1956 a 1966, ele passou a lecionar na Vic University, também localizada na Inglaterra. Em 1971, vinculado ainda a essa universidade, Johnstone visitou o Canadá pela primeira vez, quando deu aulas como professor convidado na área de interpretação pela Universidade de Calgary, situada a oeste do país. Ainda vinculado a Vic University, Johnstone lecionou improvisação em Calgary. Nesse local ele encontrou um grande interesse e abertura para experimentações no campo da improvisação. Assim, o diretor inglês contou com a colaboração de muitos profissionais que ainda hoje se dedicam ao Teatro-esporte, como Frank Totino, Toni Totino e George Devine. Graças ao trabalho de Johnstone, o Canadá possui uma das maiores e mais tradicionais companhias de *impro* do mundo, o *Loose Moose Theatre*.

O Teatro-esporte tem como inspiração os esportes, especialmente o *pro-wrestling*[6]. Johnstone, cansado da relação estabelecida entre cena e plateia no teatro daquele momento, tinha como meta transportar a participação calorosa do público dos grandes estádios para o teatro. Mais do que isso, havia uma busca para evidenciar que o teatro não passa também de um grande jogo, em que atores e plateia estão conectados.

Graças ao trabalho de Keith Johnstone o Canadá tornou-se então o pólo disseminador do Teatro-esporte no mundo, pois foi ali que foram lançadas as suas bases principais e onde se formou a primeira companhia deste tipo no mundo. Fora do território canadense a primeira equipe de Teatro-esporte surgiu na Dinamarca, no ano de 1978, onde Johnstone também havia trabalhado. Desde então muitos países de todos os continentes começaram a receber influências dos princípios da obra de Johnstone e desenvolveram largamente o formato do Teatro-esporte no mundo.

Há várias versões (ACHATKIN, 2005) para esse formato mas, tradicionalmente, as partidas se desenvolvem a partir da disputa de duas equipes de cinco a seis jogadores que irão improvisar de 7 a 20 cenas. As partidas têm duração de cerca de uma hora e cabem aos juízes determinarem o tempo das improvisações e realizarem a arbitragem da partida, apontando para possíveis

[6] Luta greco-romana.

problemas como “alerta para cena chata”, etc. Mas cabe ao público propor temas e decidir qual das equipes vence a rodada de improvisações. O placar registra a pontuação e cada rodada vale cinco pontos. Em alguns casos de desobediência a alguma das regras do jogo, por exemplo, a equipe pode ser penalizada, perdendo pontos no placar.

A grande inspiração para os *matches de improvisação* também parte do universo do esporte mas, neste caso, o hóquei no gelo foi a principal referência por causa de sua popularidade no Canadá. O contexto em que o *match* foi criado, no final da década de 1970, teve influência não só das ideias de Keith Johnstone mas de outros trabalhos que repensaram a função da improvisação no teatro, como é o caso da obra do francês Jacques Lecoq[7]. Ou seja, o *match* foi criado num momento de efervescência artística e cultural no Canadá, em que atores estavam constantemente repensando a cena teatral, ao captar referências externas, e buscando retomar o diálogo com o público por meio de um projeto ousado. O *match*, assim como o *Teatro-esporte*, embora tenham como princípio o prazer de jogar, de compartilhar a cena com o público, foi pensado por atores que também buscavam o desenvolvimento de suas capacidades técnicas, aqui aplicadas à improvisação.

> Robert Gravel e Ivonne Leduq eram atores profissionais, em atividade no momento da criação do Match de improvisação. Anteriormente, já tinham investigado possíveis estruturas para um espetáculo totalmente improvisado. Mas o Match, em um primeiro momento, se colocou como algo em que público e jogadores buscam se divertir, há de se ressaltar que foi criado por atores com um controle das técnicas teatrais e em contínuo exercício da profissão. (MUNIZ, 2004, p.236)

Em uma pista retangular (semelhante ao hóquei), duas ou mais equipes se enfrentam. No princípio, cada equipe era composta por seis jogadores. Hoje, porém, costuma-se trabalhar com quatro jogadores apenas em cada time. Há a presença de um mestre de cerimônias que explica o funcionamento do *match* para o público e, em seguida, apresenta as equipes que disputarão a partida. Depois,

[7] Na École Jaques Lecoq, a improvisação é o eixo principal de todo o processo de formação do ator, nos dois anos de curso. No Brasil, muitos profissionais passaram pela escola de Lecoq e, assim, suas ideias repercutiram na trajetória de muitos atores e companhias.

entra o trio de arbitragem (que costuma ser vaiado pelos espectadores) e o mestre apresenta o músico, que cria a trilha sonora para as cenas.

As equipes, então, cantam os hinos acompanhados pelo músico. Após saudarem os adversários e o árbitro, cada time ocupa seu lugar e inicia-se a disputa. Há toda uma série de sinais formulados por Ivonne Leduq e Robert Gravel que os juízes fazem como alertas para as cenas, apontar as penalidades, etc. Nesse sentido, o *match* possui mais codificações que o Teatro-esporte.

Embora existam diferenças estruturais, os objetivos do *Match* e do Teatro-esporte não se opõem. Podemos dizer que estes formatos são primos, pois veem na improvisação a possibilidade de divertir ator e espectador ao compartilharem do processo de uma cena criada no aqui-agora. Também é comum a ambos os formatos o fato de explorarem largamente as cenas cômicas curtas, que se tornou uma característica bastante forte nos formatos competitivos/desportivos de improvisação.

Mesmo que *match* e Teatro-esporte sejam chamados de formatos, ao contrário do hermetismo que a palavra "formato" possa suscitar, as estruturas desses espetáculos foram idealizados para tirar o teatro de uma rede de técnicas enrijecidas e, com isso, procuraram devolver o contato vivo entre cena e público. No princípio, tais formatos foram concebidos como uma estrutura aberta, flexível às mudanças históricas e culturais. Não se trata de executar o que se fazia há 30 anos atrás sem esta perspectiva histórica ou pensar que fazer *Match* ou Teatro-esporte seriam feitos da mesma maneira no Brasil ou no Japão, ignorando as diferenças culturais dos países que adotariam o formato. Para Johnstone, ao usar o esporte como referência, o *Teatro-esporte* tem como finalidade fugir daquilo que se convencionou no *show-business*: o total controle, sem abertura para o risco e padronização e uniformização dos espetáculos.

> No *show-business*, tudo é programado e meticulosamente estudado. As eventuais falhas são cobertas ou disfarçadas, para que o espetáculo pareça perfeito e faça sucesso. No esporte, por outro lado, apesar do treino e do domínio das regras do jogo, não há nenhuma garantia de que o sucesso seja alcançado, porque qualquer passe, seja ele certo ou errado, é parte constitutiva do jogo. E é por sua ocorrência e pelo aproveitamento que os

> jogadores farão desses passes que o resultado final poderá apontar para a vitória ou derrota da equipe (ACHATKIN, 2004, p.138).

O que tem se observado, no entanto, é que o *match* bem como o Teatro-esporte caíram na mesma armadilha dos espetáculos do *show-business*. Chegou-se a um nível de rigor, de meticulosidade, que o frescor do risco, do erro e a cumplicidade entre ator e público se perderam na trajetória destes formatos. O professor e diretor Jean-Pierre Ryngaert, faz uma crítica ao formato dos *matches*:

> A improvisação, em todas as suas formas, permanece nossa ferramenta de trabalho privilegiada. Essa escolha exige ser comentada, na medida em que a improvisação, vítima da moda nos anos 1970, banalizou-se após ter sido portadora das mais desmedidas esperanças. Atualmente negligenciada em benefício de um retorno ao texto e ao rigor cênico, ela realiza, de modo inesperado o sucesso de espetáculos como os *matches* de improvisação, que não têm mais muita coisa a ver com o que se esperava dela. (RYNGAERT, 2009, p.85.)

Traçando um paralelo histórico, as mudanças que aconteceram com esses formatos assemelham-se à *Commedia dell´Arte*. Em sua trajetória, houve uma alteração nas características principais do gênero, em que se verificou a posterior domesticação das máscaras e um retorno ao texto literário. Embora não haja um retorno ao texto literário, esses formatos de *impro* acabaram se fixando com o tempo. Todo o frescor da improvisação e da busca por esse diálogo entre cena e público foi substituído pelo virtuosismo dos improvisadores e por uma tentativa de normatização dos formatos. Ora, se é justamente a falibilidade que faz com que a plateia se identifique com os jogadores, o imprevisto que se coloca como motor para a criação da cena improvisada, qual o sentido de torcer para uma disputa em que as improvisações são controladas?

> Quando os riscos são minimizados ou até suprimidos, os atores, na verdade, estão tentando se proteger e evitar críticas ao seu trabalho. Usam, em geral, a desculpa de que estão priorizando a qualidade porque o público tem direito a um bom espetáculo. Ora, o que é uma boa partida esportiva? Não seria exatamente aquela talhada no total envolvimento das equipes no jogo que estão executando? Não seria aquela em que os jogadores mantêm

> absoluta atenção aos passes e aproveitam os mínimos deslizes dos adversários em seu favor e salvam seus companheiros de equipe de passes mal dados? Não é exatamente isso que mantém a excitação da torcida e provoca a admiração pelos jogadores? (ACHATKIN, 2005, p. 138-139)

Está posto aqui uma contradição com os próprios princípios formulados por Keith Johnstone. Em seu principal livro, *Impro*, o autor discute profundamente como a nossa sociedade está despreparada para lidar com a questão do erro. E é pela aceitação do erro que podemos desenvolver nossa capacidade criadora.

Os *matches*, por exemplo, que são o formato mais conhecido no Brasil, se tornaram um bom recurso para que improvisadores novatos compreendam os procedimentos básicos da criação dentro da improvisação. Porém, para improvisadores que estão em processo de busca por novos caminhos dentro da *impro*, o *match* pode ser limitador. Para um improvisador experiente, o *match* pode ser comparado a um jogo de final de semana entre amigos. Dependendo do ponto de vista, *Match* e Teatro-esporte formatos benditos ou malditos.

Vistas aqui algumas das principais características dos *matches* e do Teatro-esporte, como situar a experiência de *Jogando no Quintal* diante desses dois exemplos? Como o debate relacionado à *impro* no Brasil tem crescido nos últimos anos, *Jogando no Quintal* foi alçado ao posto de uma reprodução distante e tropical dos formatos canadenses. É evidente que há semelhanças: tanto o *match* quanto o Teatro-esporte e *Jogando no Quintal* aludem ao esporte, em particular aos esportes coletivos – seja ele o futebol ou o hóquei no gelo. As partidas são mediadas pela presença de um juiz e contam com a participação do público na decisão de cada rodada de improvisações. Contudo, tais semelhanças se situam na superfície e impedem de entender *Jogando no Quintal* como um projeto propositor, fruto de um movimento que vem sendo desenhado no teatro paulistano nas últimas décadas. Neste sentido, *Jogando* é o avesso do Teatro-esporte, ou uma espécie de um anti-Teatro-esporte ou de um *anti-match* de improvisação. Os grandes responsáveis por colocar as coisas fora do lugar e inverter perspectivas são eles, os palhaços. A inter-relação entre palhaço e improvisador será discutida no capítulo seguinte.

2.5 - *Jogando no Quintal* e o Futebol

É praticamente impossível morar no Brasil sem passar pela experiência de ruas vazias em épocas de Copa do Mundo ou da final de algum campeonato importante. Torcedor ou não, ninguém escapa de conversa de bar após o jogo, onde cada um dá sugestões e exerce seu lado "técnico" de time; da mobilização das torcidas nas ruas; das "peladas" realizadas nas quadras de escolas, praças, terrenos baldios; do espaço amplamente dedicado a esse esporte na mídia impressa, televisiva e na internet. Gostando ou não, brasileiro algum passa incólume da experiência do futebol.

O espetáculo *Jogando no Quintal* se constrói a partir de referências que permeiam o imaginário do futebol brasileiro. A escolha óbvia por esse esporte, assim como o hóquei para os canadenses criadores do *Match,* e o *pro-wrestling* despertava o interesse de Johnstone no Teatro-esporte se mostra para além do clichê de "paixão nacional". O esporte, colocado como referência nos formatos dos espetáculos de *impro*, permite a integração entre espectador e atores. No caso de *Jogando*, a alusão ao futebol merece ser analisada pois revelam-se, pelo menos, alguns sentidos importantes: o esporte nos transporta para o ambiente ruidoso, festivo e caloroso dos estádios e pode nos levar a fazer aproximações entre os elementos presentes nas torcidas esportivas com a plateia de *Jogando*; a alusão ao futebol revela essa relação de inversão/subversão aos modelos vindos de fora, já comentados aqui e também com o fato do esporte evidenciar a relação de jogo que existe no fazer teatral.

A imprevisibilidade que cerca um jogo é um fator que motiva o interesse da participação de torcedores e dos espectadores de *Jogando no Quintal*. No trecho citado da dissertação de Vera Achatkin, o preparo técnico dos jogadores e dos atores de *impro* é importante para a condução de um bom jogo, porém, é o lance, o passe certo ou errado que tão presentes no universo dos esportes que fascina dos espectadores.

Os elementos das torcidas esportivas fazem com que a plateia se integre, pois a presença física do público é condição fundamental tanto para o espetáculo quanto para a partida de futebol. A “ola”, sempre realizada antes dos jogos entre os times, permite que público se veja presente como um só corpo. Em *Jogando*, o espectador, ao participar da “ola”, abandona o comportamento silencioso que se convencionou nas salas de teatro e imediatamente se transporta para o universo dos torcedores dos estádios: ruidoso, que olha e comenta atentamente cada lance da partida. Ao chamarem os locais de apresentação de “estádios” como “Estádio da Cotoxó” ou “Estádio da Faustolo” os artistas já faziam essa associação direta entre a apresentação teatral com o evento esportivo mais popular no país, o futebol. O próprio vocabulário que construíram para o espetáculo também explicita esta relação: espectador-torcedor, palhaço-atleta, placarzeiro, palhaço-árbitro, capitão do time (que é escolhido entre os espectadores).

Assim, a relação entre jogo e palhaço, esporte e teatro, vai ser radicalizadas em Jogando no Quintal. Sobre a inter-relação de linguagens e a capacidade de transformar formatos de *impro* em um evento original e único, esses temas serão abordados no capitulo a seguir.

CAPÍTULO 3
IMPROVISADOR. PALHAÇO. PALHAÇO-IMPROVISADOR.

Figura 11

La sociedad que pierde su payaso
Pierde su deseo de jugar
Leo Bassi

1 – Palhaço X improvisador

Em um número filmado em um circo e disponível, para nossa alegria, no *You Tube*, o palhaço russo Oleg Popov[1] entra em cena com seu *partner* e executa uma ação prosaica: pendurar roupas no varal. Ele tenta seguir o parceiro, mas sempre se atrapalha: com as roupas, com o sabão, com o fio. Depois de muitas tentativas, ele chega a subir no varal e, como um aramista atabalhoado, tenta estender a calça. Nesse momento, e para o regozijo do público, Popov se equilibra com as roupas e a bacia em cima do fio. A sua aparente inaptidão para executar uma ação aparentemente tão simples, a de pendurar roupas, e o seu número inesperado em cima do varal/arame provocou a surpresa e, assim, uma inversão no olhar no público sobre o fazer cotidiano.

Um palhaço não precisa de maiores apresentações. Quando adentra o recinto, essa figura não só é reconhecida de imediato pelo público como também conquista o direito de fazer o que lhe aprouver – e, normalmente, o faz da maneira menos convencional e tonta possível. A sua aparente loucura e estupidez descortinam as normas e padrões vigentes e servem como um espelho do ridículo presente em todo e qualquer ser humano.

No espetáculo *Jogando no Quintal* é recorrente a discussão sobre até onde vai a inter-relação entre *impro* e palhaço. Tanto improvisadores que lidam com o universo da *impro* como os palhaços, também mestres na arte da improvisação, possuem características e utilizam preceitos em comum. Improvisadores e palhaços concebem cena como jogo, usam a aceitação como um dos princípios básicos na condução da dramaturgia e tem na plateia a sua principal aliada. Porém, a dramaturgia do palhaço possui diferenças sutis que marcam a construção de suas cenas, se comparados com improvisadores contemporâneos.

[1] Oleg Popov é um dos palhaços mais importantes da história do circo russo. Nascido em Moscou, no ano de 1930, ele possui uma larga experiência no circo, conhecendo também as técnicas de acrobacia e mímica. <http://www.youtube.com/watch?v=HNh7LWC5UuY> Vídeo acessado em 07/out/2009.

> O palhaço é o sacerdote da besteira, das inutilidades, da bobeira...Tudo o que não tem importância lhe interessa. É corriqueira a cena em que o palhaço vai fazer alguma coisa séria e muito importante – como, por exemplo, tocar uma peça de música clássica – e acaba nos entretendo com algum detalhe absolutamente insignificante. É o caso do grande Grock tocando violino: ele chega, cumprimenta a plateia, posiciona o instrumento e, num gesto de pura futilidade, frescura e bobeira, atira para o alto o arco do violino esperando pegá-lo no ar. Mas ele falha. Contrariado do detalhe, esquece-se do principal e se dedica tentando pegar ao arco no ar. E então, hipnotizados, nos esquecemos do concerto e passamos um tempo enorme nos deliciando com um tonto que não consegue pegar o arco do violino no ar! (CASTRO, 2005, p.15.)

Palhaços, como se viu na breve descrição da cena de Oleg Popov e com esse outro exemplo de Grock, não necessariamente lidam com a narrativa de causa e efeito, ou seja, a ação que leva ao desenvolvimento de outra. Ao contrário dos personagens dramáticos, o palhaço desconhece questões psicológicas. O maior problema da vida de Popov, por exemplo, é o momento em que ele não consegue colocar as roupas no varal ou em segurar o arco do violino, no caso de Grock. Não interessa de onde vieram os palhaços e tampouco se sabe para onde eles irão depois.

Jogando no Quintal, ao trabalhar com a interrelação de *impro* e palhaço, acabou suscitando uma questão: como estas linguagens se estabelecem e dialogam no espetáculo? O próprio trabalho se auto-intitula como jogo de improvisação de palhaços. Ao tentar separar e classificar *Jogando no Quintal* apenas como palhaço ou apenas como *impro* as possibilidades de sentido que o espetáculo traz em seu bojo são esvaziadas. A necessidade de estabelecer um rótulo seria confortável e pouco esclarecedor. Porém, a prática da improvisação, tão antiga e, ao mesmo tempo, sempre revisitada no fazer teatral, quebra padrões e borra os limites que até então costumávamos estabelecer – isto é palhaço, isto é *impro.*

O palhaço, como o conhecemos, está intimamente relacionado ao desenvolvimento do circo moderno no século XVIII. Como antecedentes, esse palhaço tem um vínculo distante com os bobos da corte, os artistas cômico-populares, tais como os jograis, os acrobatas que fizeram da rua o palco para sua

arte (HUGILL, 1980). Desde os tempos do circo de Philip Astley até os dias de hoje, quando o palhaço adquiriu suas características principais – o nariz vermelho, roupas maiores que seu corpo, maquiagem exagerada – a máscara tem passado por significativas transformações até o presente momento (BOLOGNESI, 2003). O palhaço sente os efeitos das mudanças sociais, econômicas e culturais, transformando-se.

> O *clown* caracteriza-se por ser um personagem que pode estar em qualquer lugar. E em qualquer lugar que ele esteja, transforma o espaço, evidenciando outros sentidos e significados das relações ali existentes. Um dos modos possíveis de explicar tal constituição implica a possibilidade de compreender que a característica cômica do *clown* encontra-se num estado particular de comunicação e interação (MACHADO, 2002, p. 12-13.)

Há mais outras duas questões que aumentam o tamanho do imbróglio. Primeiro: o palhaço, este ser que pode existir em qualquer lugar e época, pelo fato de estar em constante contato com o meio em que está inserido, acaba por assumir as maneiras como uma cultura entende e produz humor. Ou seja, o palhaço brasileiro é único assim como são os seus colegas argentinos, russos, espanhóis, franceses ou de onde quer que sejam. A segunda questão: no capítulo anterior discutiu-se que o palhaço e o espetáculo *Jogando no Quintal* foram construídos a partir de diferentes experiências da interpretação que Lecoq fez da linguagem, da experiência de Paoli-Quito, do *Doutores da Alegria*. Portanto, o palhaço de *Jogando* não é um discípulo direto das práticas circenses como são os palhaços do *La Mínima*[2] ou dos *Parlapatões, Patifes e Paspalhões*[3], para citar dois dos exemplos paulistanos conhecidos. Como um fenômeno tipicamente brasileiro e paulista, mestiço por natureza, *Jogando no Quintal* parte de múltiplas referências

[2] O *La Mínima* é formado pelos atores e palhaços Domingos Montagner e Fernando Sampaio, que se conheceram no Circo Escola Picadeiro, na cidade de São Paulo. O grupo existe desde o ano de 1997 e possui em seu repertório os espetáculos A la Carte, Piratas do Tietê – O Filme, A noite dos palhaços mudos. O *La Mínima* é também um dos grupos fundadores do Circo Zanni, junto com artistas do Circo Amarillo.

[3] O *Parlapatões, Patifes e Paspalhões* existe desde o ano de 1991. Formado na cidade de São Paulo, o grupo começou com o trabalho de teatro de rua e na junção do circo com a linguagem teatral. Em seu repertório a companhia já montou Nada de Novo, U Fabuliô, *PPP@WllmShkspr.br*, As Nuvens - Ou um deus chamado dinheiro, O Papa e a Bruxa.

para ser então um produto original e único que se assemelha e se distancia de suas fontes de origem.

Logo, neste capítulo, a tarefa aqui posta não será a de estabelecer se *Jogando no Quintal* está mais para palhaço ou mais para *impro*, mas, sim, de avaliar de que maneira o olhar deste tipo de palhaço brasileiro/paulistano encontrou seu espaço de diálogo com o campo da *impro*. Nesse sentido este capítulo discute a dramaturgia do palhaço e do improvisador separadamente para, depois, colocá-las lado a lado para tentar estabelecer possíveis leituras sobre a comicidade e o papel do palhaço em *Jogando no Quintal.*

2 – O palhaço

Embora o palhaço seja uma figura facilmente identificável aos olhos do público, chegar a uma definição precisa sobre o "que é um palhaço", no entanto, é tema de longos debates. Entre os próprios artistas e pesquisadores do tema, a diversidade de respostas é grande. O já tradicional evento brasileiro *Anjos do Picadeiro* anualmente dá uma pequena amostra dessa diversidade de tipos de palhaços e de visões a respeito deste trabalho: seja nos espetáculos convidados, nas mesas de debate e nos artigos produzidos especialmente para a revista do evento. Aqui, quem abre alas para a discussão são os próprios palhaços. Nesses trechos dois artistas de diferentes nacionalidades, experiências de vida e idades comentam sobre a função do palhaço, como eles organizam e concebem a cena. Os dois trechos a seguir são de Ésio Magalhães, o Zabobrim, que comenta a partir de uma perspectiva mais geral, sobre a função social e política do palhaço e a maneira como ele se relaciona com o poder.

> O poder do palhaço está em revelar a imperfeição fazendo-nos lembrar que somos todos imperfeitos, que a humanidade é imperfeita e, por conseguinte, ridícula. Mas há beleza no ridículo assim como há ridículo na beleza humana! Daí a necessidade do palhaço, pois é através dele que podemos rir de nós mesmos e dos valores que sustentamos. Revolucionário é o poder do riso! Um riso transformador que faz com que nos vejamos sob uma

> ótica risonha, que nos faz celebrar a vida e não o poder. (MAGALHÃES, 2006, p. 39.)

Em uma sociedade que valoriza o sucesso pessoal a todo custo e varre para debaixo do tapete aquilo que considera com menor ou com falhas, o palhaço trata de revelar as tais imperfeições que o ser humano prefere esconder. Na perspectiva do palhaço os defeitos não são colocados em julgamento se bons, ruins, feios ou belos, posto que certas características, para ele, fazem parte do comportamento do ser humano. Comportamento este que está situado em uma zona obscura e é sempre colocado à margem. Como bem frisa Ésio Magalhães, este lado mais sombrio, cheio de deméritos e vergonhoso para alguns, pode se revelar belo naquilo que se mostra como próprio do homem.

Por conta desse comportamento revelador, que inverte as relações e os pontos de vista do que consideramos como belo/feio, certo/errado, o palhaço se coloca como um ser à margem da sociedade, mas nunca fora dela.

> O palhaço é a antítese do poder. Refiro-me não a um poder determinado como o poder público, religioso, social, financeiro, mercadológico, bélico, mas toda a forma de poder. O palhaço é o desajustado, o inocente, o tolo, aquele que não se adapta ao mundo dos valores hegemônicos, enquanto que o poder é o ajuste, a regra, a normatização, é aquele que dita os valores hegemônicos que devem ser seguidos e conservados, inclusive para sua própria manutenção. A relação do palhaço com o poder não é de luta, mas de convivência. O palhaço não é um revolucionário que queira tomar o poder, aliás, ele nunca chegou nem chegará ao poder. Ainda bem, pois vivendo com a intensidade que lhe é própria, talvez ele fosse o maior dos tiranos, uma vez que a tirania é atributo do poder. Mas voltando à função social e cultural do palhaço, não temos como negar que ele seja um passaporte do riso, por ser excêntrico, um fora da regra que nos faz rir tentando segui-la, mas se atrapalhando. Rimos porque nos surpreendemos com a quebra da rigidez imposta pela norma, pelo poder. Para existir um fora da regra, há a necessidade da regra. O palhaço moderno, aquele surgido nos circos equestres, fazia rir tentando cavalgar tão bem quanto os virtuosos cavaleiros que exibiam seu poder em dominar o animal. Ao tentar dominar o animal, o palhaço fazia ver, através de ações fora da regra, que o homem é também frágil, passível de erros. E ERRA. (MAGALHÃES, 2006, p.39.)

Talvez o momento em que o palhaço possa perder um pouco de sua relevância será quando o ser humano, finalmente, não condene a falha, o fracasso. Assim, quando Oleg Popov tenta colocar uma calça no varal como qualquer outra pessoa faria, e falha em sua tentativa, ele mostra quão frágeis podemos ser.

Mas, como diz Leo Bassi na epígrafe deste capítulo, sem o palhaço o homem perde a sua necessidade de jogar. É sobre a relação entre cena e jogo que o palhaço argentino Chacovachi comenta na próxima citação. Chaco, como também é conhecido, fez seu aprendizado nas ruas. Como sabem muito bem os artistas que fazem das ruas o seu palco, esse é uma ambiente particularmente difícil. Dentro da caixa do teatro ainda existe uma certa zona de segurança enquanto, nas ruas, o palhaço está ainda mais exposto e suscetível às intempéries: o entra e sai de uma plateia heterogênea, as condições climáticas e, até mesmo, a vigilância do poder público.

> Depois de grande, muitos palhaços me ensinaram; o primeiro foi um palhaço suíço chamado Dimitri, com quem tive a sorte de falar. Perguntei-lhe como se fazia um número de palhaço, e ele, com muito tino, me disse: Fazer um número de clown é como jogar com o público. É um jogo, todo mundo sabe como se joga, todo jogo já existe; se você pensa que está inventando algo, está equivocado. Você não inventa, descobre, porque já existe. Todo humor já está inventado, então, você tem os seus peões, que são suas piadas, seu rei, que é a sua dignidade, sua rainha, seu melhor número, o cavalo, que são os pequenos números que movem você e movem o público. Se um número comove o público, comove você; por isso não pode haver apresentações iguais de um mesmo palhaço. Esse conceito me abriu a vida: eu trato de fazer a minha função segundo o público; se o público está cansado, eu agito mais o meu número, porque não suporto que eles não participem; se estão muito alegres e agitados, eu os paro, porque o palhaço sou eu. Cada função tem que ser distinta, isso foi o que eu descobri. (CHACOVACHI, 2001, p.20-21.)

Para Chaco, toda a cena é pensada na dimensão do jogo e, em especial, no ato de jogar com o espectador. A plateia é compreendida como um termômetro da atuação do palhaço. Saber jogar com o público é inerente ao trabalho de qualquer palhaço. Mas, sobretudo no caso de Chacovachi, ao lidar com as

pessoas que circulam pelas ruas, o fator de jogo se potencializa. A alusão de xadrez e suas peças é bastante útil para esclarecer como o palhaço se pauta na construção da dramaturgia da cena. Ao contrário da cena dramática, o palhaço pensa a cena como ritmo e assim atribui diferentes qualidades rítmicas aos seus números – que são, para Chacovachi, peões, cavalos, torres, bispos, rainha, rei. Esses números, embora tenham um roteiro prévio de ações, estão abertos à relação que se estabelece com o espectador. O improviso é usado na reorganização do material criado por Chacovachi que, à semelhança dos atores *Commedia dell´Arte*, rearranja seus números. Por conta disso, o mesmo número que Chaco pode executar em uma praça no Rio de Janeiro, em Buenos Aires ou em qualquer outra localidade, nunca será o mesmo. Como o próprio artista admite, essa noção de dramaturgia foi uma conquista da sua própria prática cotidiana e, mais adiante, da observação do trabalho de colegas. Isso corrobora com a ideia de que "palhaço bom é palhaço velho". Ou seja, que a experiência é um dado fundamental na formação deste tipo de artista cômico. Outro aspecto importante é que ninguém, seja palhaço ou espectador, passa incólume desse jogo que se estabelece na cena. Uma atuação comovente de um palhaço mexe com a recepção do espectador e também consigo mesmo.

A partir desses pontos de vista de diferentes palhaços, destacamos alguns aspectos importantes sobre a sua natureza e que em muito contribuirá na análise de *Jogando no Quintal*: na interrelação que se estabelece entre as linguagens da *impro* e do palhaço. Dentre os aspectos destacados estão o especial jogo que se estabelece entre espectador e palhaço e na maneira como o palhaço lida com regras estabelecidas e na presença da improvisação como um elemento importante na dramaturgia do palhaço.

3 - O improvisador

No saguão do teatro os espectadores se deparam com funcionários do local distribuindo papéis e canetas. Recomendam ao público que escrevam palavras ou frases que julguem interessantes. Ao entrar no teatro a plateia se depara com um cabideiro em que estão um casaco e uma cartola. Ali colam os papéis e aguardam o início do espetáculo em suas poltronas. Depois dos habituais três sinais e avisos do teatro, entra no recinto um homem. Ele veste o casaco e a cartola e se apresenta como um viajante. Diz que veio de um local distante, cujo nome é...um dos papéis que ele sorteia aleatoriamente no casaco. À medida que o viajante conta suas histórias, ele vez ou outra usa um dos papéis colados pelos espectadores como títulos ou subtítulos para suas narrativas. As histórias são construídas não só a partir dos títulos deixados pelos espectadores como também por estilos que o viajante conhecera mundo afora.

Figura 12

Quando esteve em São Paulo no ano de 2010, Omar Argentino apresentou o *Solo de Impr*o no Espaço B_Arco, na região da Vila Madalena. Ele contou histórias de acordo com diversos estilos[4]: Bertolt Brecht, William Shakespeare, Julio Cortázar. Mas uma das histórias mais memoráveis adotou como inspiração a Bíblia, do Novo Testamento. Um pescador passou um período considerável sem conseguir peixes para seu sustento. Vendo o sofrimento dele, Jesus Cristo aparece no mar, caminhando sobre as águas. Mas, aqui, um breve adendo. Nesse exato momento da história, o chapéu de Omar Argentino que estava apoiado em um prego na parede, cai. Sem poder ignorar o barulho, imediatamente o autor incorpora esse elemento na cena. Jesus, quem diria, se desequilibra e cai no mar. O pobre pescador tenta salvá-lo do afogamento com uma respiração boca a boca quando, subitamente, passam guardas romanos que prendem Jesus e o Pescador por ato obsceno. Os dois são levados ao castelo de Pôncio Pilatos. O rei então interroga Cristo sobre o beijo com o pescador e sobre sua orientação sexual. Pilatos decide lavar as suas mãos e deixa que o povo decida o que deve ser feito. Jesus é levado diante do povo e confessa: “Eu beijei um homem”. Um breve silêncio. Aos poucos, as pessoas passam a responder: “Eu também”, “Eu também já beijei um homem!”. O povo aplaude Cristo com orgulho (orgulho LGBT, diga-se de passagem) e todos saem para beijar as pessoas.

Solo de Impro de Omar Argentino é apresentado há mais de 10 anos, depois de sua saída do grupo *Sucesos Argentinos*. Graças a sua estrutura simples e ao desempenho de Omar, o espetáculo já passou por muitos países e, durante os seus 10 anos de apresentações, *Solo de Impro* sofreu modificações, com a aquisição de novos estilos que são definidos pelo ator antes da apresentação.

Mas o que torna *Solo de Impro* um clássico, destacando-se na produção ibero-americana de *impro*, está não só na diversidade de estilos, mas na capacidade de Omar Argentino de transportar o universo literário, não apenas da literatura dramática, para teatro. Ou seja, o artista se apropria das estruturas desses estilos e consegue transportá-las ao palco. *Solo de Impro* é o trabalho de um leitor e revela sua admiração pelas grandes histórias no palco. Esse dado é

[4] É assim que Omar Argentino se refere aos diferentes tipos de narrativas que ele desenvolve no palco.

importante porque faz com que a experiência do improvisador, os seus pontos de vista e seus gostos (no caso, o apreço pela literatura), sejam elementos importantes na tessitura do espetáculo. São vozes que se imiscuem: a voz dos autores, a voz de Omar, o público e o próprio acaso e o músico. É por esses motivos que *Solo de Impro* é um exemplo paradigmático do trabalho de *impro* e talvez um dos melhores formas de ilustrar o desempenho de um improvisador comparado com a interpretação *clownesca*.

Assim como o palhaço, a *impro* também tem um vínculo com as tradições cômico-populares. Mariana Muniz, atriz, doutora em improvisação, que atuou no Impromadrid, dirigiu a Uma Companhia da Escola de Belas Artes e é a atual professora da Escola de Belas Artes da UFMG, comenta a respeito da aproximação entre ambas linguagens e o vínculo da *impro* e do palhaço com o teatro cômico-popular.

> A *impro* tem uma vinculação com o teatro cômico-popular. Podemos estabelecer como referenciais históricos dessa prática a *Commedia dell´Arte*, o Teatro de Feiras e as tradições teatrais populares presentes em diversos países. A comédia física presente nessas tradições teatrais também é uma característica do tipo de humor na i*mpro* atual. Assim como o palhaço a *impro* se faz por e para o público. Não é que se faça necessariamente o que o público quer mas o espetáculo se realiza porque determinado público está ali para ver e é com eles que a história é construída. Portanto, há uma vulnerabilidade do ator ante o que está por acontecer. Essa vulnerabilidade é, por essência, cômica, pois leva a possibilidade latente do erro, da exposição, do ridículo. Estar em desafio e aceitar essa condição necessita de uma cumplicidade absoluta com o público. No momento em que um jogo é proposto, um título do público é sorteado ou que em uma metade de uma improvisação nada mais funciona (..) o desespero ou a resignação do improvisador ante o seu próprio fracasso é risível. O público se identifica com ele, pois sabe qual é a sensação de fracassar e, quando o improvisador aceita sua vulnerabilidade há uma espécie de catarse entre público e atores, cúmplices da possibilidade de perder. A vulnerabilidade pela aceitação do fracasso forma parte da trajetória técnica e artística do palhaço e é uma das características que fundamenta assim como é a improvisação. O êxito, vencer o desafio do desconhecido, também é celebrado como comunhão fazendo dos

> espetáculos de *impro* um evento muito particular. (MUNIZ, 2010, p.297.)[5]

Tanto palhaço quanto improvisador atuam nesta mesma chave: eles transformam o lugar onde adentram, criam novas leituras sobre o espaço cênico e, por conseguinte, sobre o mundo. Com o mínimo de recursos possíveis criam-se cenários, atmosferas. Assim, o corpo, nessas abordagens, é um instrumento precioso para palhaços e improvisadores. Enquanto prevalece no palhaço o corpo grotesco, que serve para rir de si mesmo e das nossas mazelas, o improvisador tem de ser versátil. Seu corpo pode servir como suporte para a criação de homens velhos desiludidos da vida, crianças e, até mesmo, objetos cotidianos (uma porta, um abajur, um cacto, um carro, etc) em histórias que podem versar entre a comédia, musicais, filmes de terror, drama, dependendo da concepção do espetáculo.

Curiosamente, em um mundo cada vez mais individualista e virtual, palhaço e improvisador insistem em preservar a importância do evento coletivo, uma pequena lembrança de como seriam as grandes festas populares realizadas nos períodos da Idade Média e Renascimento, estudadas por Mikhail Bakhtin (1987). Quando concebida a criação artística como algo maleável, flexível, como fazem o palhaço e o improvisador, o improviso surge enquanto recurso estético e

[5] Tradução da autora: "La *Impro* tiene una vinculación directa con el teatro cómico popular. Podemos establecer como referenciales históricos de esta práctica la *Commedia dell'Arte*, el Teatro de Feria y las tradiciones teatrales populares presentes en diversos países. La comedia física presente en estas tradiciones también es una característica del tipo de humor en la *Impro* actual. Así como en el clown, la *Impro* se hace por y para el público. No es que se haga lo que quiere el público, necesariamente, pero el espectáculo se realiza únicamente porque determinado público está allí para verlo y es con él que las historias van siendo construidas. Por lo tanto, hay una vulnerabilidad del actor ante algo que aún está por hacerse. Esta vulnerabilidad es, por esencia, cómica, pues lleva la posibilidad latente del error, de la exposición, de lo ridículo. Estar en desafío y aceptar esta condición, necesita una complicidad absoluta con el público. En el momento en que un juego es propuesto, un título del público es sorteado o que, en mitad de una improvisación, nada más funciona y la escena se hunde, el desespero o la resignación del improvisador ante su propio fracaso es risible. El público se identifica con él, pues sabe cual es la sensación de fracasar y, cuando el improvisador acepta su vulnerabilidad, hay una especie de catarsis entre público y actores, cómplices en la posibilidad de perder. La vulnerabilidad por la aceptación del fracaso, forma parte de la trayectoria técnica y artística del payaso y es una de las características que lo fundamenta, así como lo es en la improvisación. El éxito, vencer al desafió de lo desconocido, también es celebrado en comunión, haciendo de los espectáculos de *Impro* un evento muy particular".

ferramenta de comunicação direta com o espectador, permitindo absorver e dialogar com os elementos da realidade imediata.

Gustavo Calletti, ator argentino e pesquisador, também faz esta associação da *impro* com as formas populares, destacando o caráter da coletividade, da comunhão que existe na relação entre improvisador e espectadores – perdido no que ele chama de "teatro legítimo" – e o fato dos improvisadores trabalharem com novas leituras sobre a(s) nossa(s) realidade(s).

> Ao ser deixado de lado pelo teatro "legítimo", o teatro de improvisação manifesta uma velha disputa entre arte e o popular. Recupera, através da festa comunitária, espaços e ambientes esquecidos das origens do teatro e, por outro lado, ao construir de maneira tão particular sua narrativa, rompe com modelos e moldes estabelecidos, permitindo outra leitura possível da realidade ou, melhor dizendo, das múltiplas realidades que nos rodeiam[6]. (CALETTI, 2009, p.62.)

A vulnerabilidade é uma marca dos trabalhos do palhaço e do improvisador. Como foi dito pelo palhaço Chacovachi e por Mariana Muniz, o público é um fator que não pode nunca ser ignorado. A quebra da convenção da quarta parede é também uma das heranças das formas cômico-populares. A plateia, contudo, está ali para ser agradada incondicionalmente. Existe uma relação de cumplicidade entre palhaço e/ou improvisador e espectador, mas nunca de submissão. No caso de *Solo de Impro*, os parceiros de Omar Argentino na construção das histórias são o músico, que também improvisa, e os espectadores. A plateia contribui com a sugestão de temas mas a sua reação diante das histórias criadas dão sentido e fazem com que a apresentação seja sempre um fenômeno único.

É a fragilidade do improvisador que imediatamente o conduz às histórias cômicas. Evidentemente existem criações e espetáculos de *impro* que não transitam com o universo cômico, citados nesta pesquisa. No entanto, a improvisação tem uma relação intrínseca com a comicidade.

[6] Tradução da autora: "Al ser dejado de lado por el teatro "legítimo", el teatro de la improvisación pone de manifiesto una vieja disputa entre el arte y lo popular. Recupera, a través de la fiesta comunitaria, espacios y ambientes olvidados del origen de teatro y, por otro lado, al construir de manera tan particular su narrativa, rompe con los modelos y los moldes establecidos, permitindo otra lectura posible de la realidad o, mejor dicho, de las múltiples realidades que nos rodean".

Mas, o improvisador não precisa buscar o apelo a piadas prontas porque o simples fato de estar ali, arriscando-se a criar histórias, permite a construção de um universo que muitas vezes caminha para a comicidade. Por exemplo, a confusão gerada em torno da respiração boca a boca que o Pescador deu em Jesus Cristo é, por si só, uma situação cômica. E, para o espectador atual, ele ri porque sabe que o tema da homossexualidade é um tabu para a Igreja até hoje.

A falibilidade, como foi discutido a respeito dos palhaços e na citação de Ésio Magalhães, também acompanha o improvisador. Aceitar e permitir-se errar faz parte do cotidiano de quem trabalha com cenas improvisadas. A falha, "flopar" aproxima o espectador – no reconhecimento de que o erro faz parte da vida humana e do labor do improvisador e do palhaço. Porém, no caso do trabalho do improvisador, a vulnerabilidade é ainda maior. Dada a condição de começar uma cena do zero, ele está diante de uma tela em branco. Esse tipo de artista dispõe de seus instrumentos mas não sabe se ali irá fazer uma paisagem, uma natureza-morta ou uma pintura abstrata. Entretanto, mesmo trabalhando com essa grande margem de risco, o improvisador, quando domina o formato criado, tende a criar um novo formato para que essa margem de risco novamente volte. Já o palhaço parte de números que foram criados previamente, como se ele tivesse alguns estudos que possam servir na construção da obra final, mas que se transformam à medida que o palhaço reorganiza esse números, de acordo com o "termômetro" que é o espectador. Para ambos, improvisador e palhaço, a improvisação é indiscutivelmente um aspecto importante na condução da dramaturgia. Porém, o que diferencia palhaço e improvisador é o seu *modus operandi*, a maneira como selecionam e organizam o material de suas criações.

O improvisador, ou melhor, um bom improvisador, sabe tirar proveito das suas histórias, criando associações com os materiais, os espectadores, os títulos, os personagens criados que estão ali a favor da dramaturgia. À medida que o improvisador ganha experiência de vida e de trabalho, torna-se mais fácil jogar e equalizar os elementos que surgem nas histórias. É por esse motivo que Omar Argentino não ignora o chapéu que cai no chão no meio da história de Cristo e o Pescador e, ao final do espetáculo, cria uma história desafiadora, nos moldes de

Júlio Cortázar, e integra personagens e situações que surgiram em todo o espetáculo.

> A matéria com que trabalham os improvisadores é a mesma que os compõem e os define. Uma matéria nascida de histórias e de sensações vividas, de ilusões e desenganos, de admirações e desprezos, de sabores, aromas e sons que conheceu a pessoa única que é cada improvisador. (CALETTI, 2009, p.51)[7]

Logo, a subjetividade do improvisador nunca é ignorada. Como se sabe, *Solo de Impro* é o espetáculo de um ator apaixonado pelo universo da literatura e da palavra. Ademais, Omar Argentino é de fato um viajante, pois seu propósito com *Solo de Impro* é deambular por diferentes países apresentando-se para diferentes públicos. Muito provavelmente, o contato com variadas culturas contamina seu trabalho como improvisador. O ponto de vista do ator, que sabiamente faz uso da ironia, também aparece na história para criticar a inflexibilidade da Igreja diante das questões relacionadas aos homossexuais nos dias de hoje. A matéria-prima para as histórias é invisível e parte também do universo particular do improvisador: são sensações, ideias, pontos de vista, percepções que se entrelaçam e dão forma às narrativas. Como foi afirmado anteriormente, *Solo de Impro*, assim como muitos espetáculos de *impro,* é um espetáculo polifônico: as vozes do espectador, do improvisador, do músico e dos autores dos estilos compõem a atmosfera deste trabalho.

> Improvisar é não repetir, é produzir discursos e modos de aproximação novos para o que é conhecido. Quando se faz *impro* se aprende a destacar a reação convencional para formular situações cotidianas em uma perspectiva completamente nova. (CALETTI, 2009, p. 50.)[8]

[7] Tradução da autora. La materia con la que trabajan los improvisadores es la misma que los compone y define. Una materia nacida de historias y sensaciones vividas, de ilusiones y desengaños, de admiraciones y deprecios, de sabores, aromas y sonidos que conoció la persona única que es cada improvisador.

[8] Tradução da autora: Improvisar es no repetir, es produzir discursos y modos de aproximación novedosos para lo conocido. Cuando se hace impro se aprende a destacar la reacción convencional para formular situaiones habituales desde perspectivas completamente nuevas.

Mas, como se pode perceber, há sutis diferenças no jogo pensado na perspectiva do palhaço e do improvisador. O palhaço age de acordo com sua lógica e não estrutura sua cena na causalidade de ações, como faz Oleg Popov e sua atitude atabalhoada com as roupas no varal. Omar Argentino, por sua vez, trabalha com o encadeamento das ações nas histórias, segundo a estrutura do estilo escolhido. O improvisador pode ser por vezes recorrer a recursos que o aproximem do palhaço porém suas escolhas privilegiam a construção de uma narrativa. Se Omar Argentino menciona que os personagens de sua história Cristo e o Pescador foram levados ao castelo, este dado não pode ser ignorado, a não ser que algum evento aconteça e a trajetória da história de desloque para outro lugar.

Outro recurso que é recorrente na *impro* trata-se do uso de palavras ou frases sugeridas pelo público, como faz o espetáculo *Solo de Impro* e tantos outros. As frases servem como pontos de partida ou estímulos para o desenrolar das histórias. Em outros trabalhos esse recurso tem sido repensado. Por exemplo, no espetáculo *Dos Gardenias Social Club*, da *Uma Companhia*, os improvisadores captam as sensações que tiveram ao dançar com os espectadores. Se o ator achou que a pessoa com quem dançou era tímida, é essa a qualidade que ele atribuirá a seu parceiro de cena. Já em *Histórias Descubiertas*, parceria da *Impronta*[9] e direção de César Gouvêa, fotografias das atrizes e do diretor quando crianças mais fotos de pessoas da plateia substituem as frases e servirão como motes para as histórias. Ou seja, o improvisador sempre parte de um mote, que seja uma frase, um gesto, uma imagem para a construção de narrativas.

Talvez resida aí a grande diferença entre improvisador e palhaço: os improvisadores atuam como contadores de histórias, como narradores contemporâneos, ao passo que o palhaço não tem, necessariamente, compromisso com uma história com começo, meio e fim. O livro de Keith Johnstone, *Impro for storytellers* (1999) e o trabalho de Pauls Sills destacam a qualidade do improvisador como um *storyteller* (contador de histórias). A diferença

[9] *Impronta Teatro*, ex-Improvisación Teatro Club de Uruguay é uma companhia de *impro* uruguaia, formada no ano de 2005 pelos atores Bernardo Trias, Danna Liberman, Florência Infante, Piero Dáttole, Enrico Greco. Desde então o grupo tem trabalhado com diferentes formatos de improvisação que vão do *Match* ao *long form*.

entre os dois está na relação com o tempo. Enquanto o improvisador caminha de costas, olhando para frente, sempre retrabalhando os elementos que apareceram no passado, ou seja, com o material da memória, o palhaço, no entanto, anda no sentido que quiser. Mas ele sempre tropeçará em alguma casca de banana. Porém, o olhar do palhaço não se volta para o passado, não é a sua principal preocupação em recuperar e reelaborar o discurso da memória. Nessa relação com o tempo, tanto improvisador quanto palhaço, em suas trajetórias, sabem que o futuro é incerto.

Em seu texto *O Narrador*, Walter Benjamin conta que existem dois tipos de narrador – o viajante e o trabalhador(a) que permaneceu no seu local de origem mas que, mesmo assim, acumulou conhecimento e experiência o suficiente para que eles fossem compartilhados. O ato de narrar nunca foi um ato solitário, era sempre realizado diante de um público, mesmo que pequeno. Para Benjamin, contudo, o espaço das narrativas havia se perdido por causa do trauma das Grandes Guerras. A Guerra dissipou com a experiência e deu espaço a pobreza – material e espiritual.

> É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo para que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 1994, p.197-198.)

É evidente que ainda não foram resolvidos por completo os traumas decorrentes das Grandes Guerras. Entretanto, quando paramos para ouvir um viajante com suas histórias fantásticas como é caso do personagem de Omar Argentino em seu *Solo de Impro*, talvez isso simbolize um alento. A narrativa, mesmo que agonizante, tem lutado para manter sua relevância: a experiência coletiva tenta dar sinais de sobrevivência diante da pobreza. Por conseguinte, os improvisadores, esses contadores de histórias, talvez sejam hoje os melhores exemplos de como a narrativa tenta se estabelecer e ganhar uma nova dimensão na contemporaneidade.

4 – Palhaço-improvisador

No palco do Tucarena, em São Paulo, no ano de 2008, os palhaços de *Jogando no Quintal* se preparavam para a última disputa do espetáculo, a prova dos objetos. Nesse jogo o público mostra e o juiz seleciona dois objetos que são transformados em três improvisações rápidas feitas por cada time, azul e laranja. Nesse dia, os palhaços de *Jogando no Quintal* contavam com a participação especial dos palhaços/improvisadores chilenos do *Colectivo Teatral Mamut*[10]*,* que, juntos aos brasileiros, davam novo colorido às cenas criadas. Nicolas Belmar, o palhaço Hermes, acompanhava a equipe laranja formada por Adão e Chabilson enquanto que Mário Escobar, o palhaço Gastón, era membro da equipe azul, com João Grandão e Fonseca. O árbitro Cizar Parker, que organizava o espetáculo naquela noite, escolheu um escorredor de macarrão e uma fralda de criança como objetos que iriam desafiar a imaginação dos palhaços.

Figura 13

Ao toque dos dez segundos feito pelo palhaço Manjericão, que liderava a Banda Gigante junto a Rubra e Pelanca, os palhaços começaram as

[10]O *Colectivo Teatral Mamut* foi fundado em 2004 pelos atores Sergio Dominguez (Panqueque), Juanita Urrejola, Nicolas Belmar, Mário Escobar, Mónica Moya. No repertório do grupo destacam-se Improviscopio (2004), Efecto Impro (2008), Teatro de Gorilas (2008), Impropulsión (2009) e Super Escena (2010). O grupo possui sede própria na cidade de Santiago (Teatro Chucre Manzur) onde, além de apresentar seus espetáculos, oferecem cursos regulares de improvisação.

improvisações. O público viu fralda virar touca de uniforme de empregada doméstica e barba do Papai Noel enquanto o escorredor de macarrão se transformou em máscara de proteção de esgrimista, disco voador em São Tomé das Letras e chuveiro. As cenas foram hilárias, assim como os comentários de Cizar Parker (*"São Tomé das Letras é uma loucura! Viva os psicotrópicos!"*) mas o ponto alto da prova foi quando, após a equipe azul ter improvisado o escorredor de macarrão como chuveiro do palhaço Gastón, este, completamente molhado, tira o uniforme azul e fica apenas de regata e com o *short* do uniforme. Depois do banho, Gastón corre atrás do juiz Cizar para beijá-lo. Ao ver o palhaço naquela situação, Cizar comenta: "*Gente, isso me beijou*!". A plateia se diverte com a cena inusitada. Os palhaços se sentam e Cizar abre votação. Ao ver que o público deu o ponto que decidia a partida, ao time azul, Gastón, ainda encharcado, sobe em direção à plateia e senta no colo de um dos espectadores. A Banda Gigante, rápida no gatilho, canta *"Já fui mulher eu sei"* enquanto Gastón abraça e beija o pobre espectador, que ri. A plateia delira. João Grandão e Fonseca carregam Gastón no colo em direção ao palco para encerrar o espetáculo com a tradicional torta na cara.

5 – (Re)invenção em *Jogando no Quintal*

Embora *Jogando no Quintal* guarde semelhanças com os formatos do *match* de improvisação e o Teatro-esporte, comentados no segundo capítulo desta dissertação, o trabalho brasileiro não se trata de uma reprodução de formatos consagrados internacionalmente. Em consonância ao que se tem desenvolvido no teatro contemporâneo, em que são colocadas em xeque questões como a autoria e o estudo da recepção da obra teatral, *Jogando no Quintal* se alia a esse tipo de produção. Nesse sentido, chama-se a atitude vista no espetáculo *Jogando no Quintal* de invenção. Este conceito, usado pelo artista plástico brasileiro Hélio Oiticica, é aqui exposto por Caminda Mendes André na perspectiva do teatro:

> A invenção, tal como se compreende aqui, é uma atitude do presente, carrregada de passado e de sonhos do futuro, mas que

> não se liga a eles por causalidade. Isso significa que o exerce, posto que os elementos que a constituem podem sofrer alterações mútuas mudando seu movimento de direção sem que o sujeito possa prever o sentido e o que será produzido. É dessa perspectiva que tal arte problematiza a noção de unificação da experiência artística, a ideia de um fim unitário para a história e a ideia de sujeito. Aproximando-se ao campo das artes, essa afetação para o imprevisível pode ser detectada pelo tipo de recepção participativa que tal arte propicia; por isso se diz de uma arte, de um sujeito e de uma realidade "em processo". (ANDRÉ, 2007, p. 22.)

Curiosamente, *Jogando no Quintal* se vale de linguagens tradicionais nas artes cênicas, o palhaço e a improvisação teatral, para empreender essa atitude de invenção. Ou seja, *Jogando* conjuga diferentes matrizes e procedimentos que vem de Doutores da Alegria, Cia. Nova Dança, o Clube de Regatas Cotoxó e, mais adiante, se abre para o estudo sistematizado da *impro*. Ao mesmo tempo que *Jogando* é tudo isso, essa teia de experiências, ele também é algo novo, que se diferencia de muitos espetáculos de *impro* já criados.

Se o *Teatro-esporte* e os *matches* em suas origens pretendiam retomar o prazer em jogar no teatro, a criação compartilhada entre espectador e público, *Jogando no Quintal* retoma tais anseios e os ressignifica de acordo com a ótica do palhaço, porém, com um detalhe significativo: palhaço e improvisador emergem na estrutura de *Jogando* como as figuras que podem, hoje, ilustrar melhor esta "atitude do presente, carregada de passado e de sonhos do futuro". Ou seja, não são sujeitos acabados e definidos, mas que estão em um constante processo de construção. E este processo só pode se dar na relação com o outro.

Essa relação com o outro também se faz na sociedade brasileira. Ou, melhor dizendo, nossa constituição comoo sujeitos é resultado de realidades em processo, posto que somos a conjugação de matrizes tão distintas. Antropofágicos que somos apropriamo-nos criticamente de referências externas que são ressignificadas e reelaboradas de acordo com as experiências e nosso crivo. O futebol, por exemplo, nasceu na Inglaterra e encontrou no Brasil o espaço profícuo para se reinventar a ponto de se tornar uma grande referência nacional. Essa mesma lógica de invenção se aplica com a apropriação dos formatos do *Match* e do Teatro-esporte mas, guardadas as devidas proporções, sem atingir as

dimensões que o futebol possui no imaginário da cultura brasileira. Contudo, o que se verifica aí é esta capacidade antropofágica, no sentido *oswaldiano*, que temos de assimilação e ressignificação dessas experiências.

> É curioso pensar que, enquanto na maioria dos países a *impro* se desenvolveu tendo o *Match* como primeira experiência, no Brasil o primeiro foi a sua subversão. A sociedade brasileira tem certa dificuldade com a convivência regrada, várias leis existem e não são cumpridas e se fazem mais leis para que se cumpram as leis anteriores, muitas vezes sem êxito. A informalidade é um valor intrínseco nas relações sociais, não há uma forma de tratamento de cortesia que sejam usadas cotidianamente, a não ser com pessoas superiores. Em um país onde a maioria da população é jovem, e a juventude parece ser um valor inquestionável. (MUNIZ, 2010, p.302)

Usando uma experiência de um país próximo ao nosso, a Argentina, a *impro* cresceu tendo como referência imediata o *match* de improvisação, introduzido no país há cerca de 30 anos como relata Gustavo Caletti em seu livro *Impro Argentina*. Em *Jogando no Quintal*, segundo Mariana Muniz, a *impro* se desenvolveu seguindo outra lógica, desvinculada do *match* de improvisação como referência inicial. Embora existissem experiências anteriores (e que não podem ser ignoradas), tais como o trabalho de Vera Achatkin e mesmo o *Teatro do Nada*, do Rio de Janeiro, foi a *Cia. do Quintal* que popularizou e tem se tornado uma das responsáveis pelo incentivo à pesquisa da improvisação em nível local, na cidade de São Paulo, e em nível nacional também, junto à *Uma Companhia* de Belo Horizonte. A preocupação dessas companhias está em pensar a improvisação em um espectro mais amplo, para além dos *matches*, naquilo que a improvisação como espetáculo pode oferecer de novo para a pesquisa teatral. O que Muniz chama de subversão de um formato, talvez no caso de *Jogando no Quintal* seja mais apropriado chamá-lo aqui de invenção. Quando pensado em sua origem, *Jogando* é uma experiência subversiva, pois questiona a política cultural da cidade de São Paulo e usa a casa de um dos atores, César Gouvêa, para pensar outro modo de fazer e pensar teatro na capital paulista. Porém, como produto artístico, *Jogando* reinventa experiências anteriores de forma original, propositiva. Embora

Jogando seja chamado aqui de espetáculo por uma questão de conveniência, este se configura em um grande evento que transcende o sentido desta palavra.

> O nosso, a gente brinca que é um *"very long form"* porque dura três horas. É largo mesmo. E o *match*, se você vai ver o *match*, como improvisador é muito legal jogar o *match*. Porque você joga lá no mundial na Colômbia e eram mais ou menos doze jogos. No Jogando joga cinco. É o dobro! Mas por quê? Lá você improvisa e o juiz vê e ponto. Não tem aquela coisa, toda aquela festa. Então, na verdade, o Jogando sempre foi um grande *happening*. Então como é que a gente chama ele, porque não é circo. Teatro? Não é teatro (BALLAS, 2009).

A questão da festa associada ao jogo se coloca como algo central na compreensão de *Jogando no Quintal*. Esse caráter festivo, essa carnavalização presente em *Jogando* é um traço inerente da sociedade e cultura brasileiras. Evidentemente, a carnavalização não é um traço exclusivo de nossa cultura e tampouco se trata de uma novidade. A carnavalização foi estudada por Mikhail Bakhtin no clássico *Cultura Popular na Idade Média e Renascimento* (1987) e, valendo-se desse conceito a pesquisadora Virginia Namur situa a obra da comediante Dercy Gonçalves e a produção cômica brasileira: "O jogo está intrinsecamente associado à cosmovisão carnavalesca pois o próprio Carnaval é um grande jogo público de representação, com suas medidas e regras próprias" (NAMUR, 2008, p. 285).

Figura 14

O princípio carnavalesco transborda em *Jogando no Quintal*, tanto que é o responsável por “alargar” a duração desse evento ao privilegiar o encontro entre público e palhaço. As regras são constantemente redefinidas e, em vários momentos, dilui-se quem é palhaço e quem é espectador. Assim como no Carnaval, que se configura em um espaço transitório e flexível, *Jogando no Quintal* se coloca nessa chave, a do risco de sempre mudar, do prazer de estar junto e de compartilhar vivências.

O palhaço brasileiro também atende a esses princípios de invenção e carnavalização. Figura de forte tradição em nossa cultura, o palhaço se desenvolveu no Brasil de uma forma particular, assimilando traços da nossa sociedade. Nos circos europeus, o que se viu durante muito tempo foi o antagonismo colocado pela presença do *clown* Branco e do Augusto. Por um lado o ser que representa a harmonia, a autoridade, impecável no vestir representado pelo Branco e em uma outra direção, oposta e complementar, ao seu par Augusto, desajustado, com a maquiagem exagerada, roupas largas, livre das regras da moral (BOLOGNESI, 2003).

No circo brasileiro o Augusto ganha destaque nos picadeiros e a função do Branco é transportada para o mestre de pista. Esse destaque dado ao Augusto, da figura marginal, colocando em xeque as normas e condutas impostas socialmente

encontrou em terras brasileiras, país carregado de dualidades, moderno e arcaico ao mesmo tempo, rural e urbano, um espaço para seu desenvolvimento.

Este pensamento peculiar do palhaço, de relativização e inversão de normas, encontra-se presente na estrutura interna do espetáculo Jogando no Quintal, fato que não se observa nos *Matches* e no Teatro-esporte. Como afirma Márcio Ballas, no *Match* o time improvisa, o juiz dá as penalidades (quando necessárias) e o ponto para a equipe. E segue-se para a próxima prova. Comparado a este formato, é como se *Jogando no Quintal* fizesse uma crítica bem-humorada e permitisse uma reinvenção que o *Match* e o Teatro-esporte não levaram adiante. Assim como no hospital os doutores besteirólogos estavam presentes e reagiam a qualquer situação em que estivessem, seja no quarto com a criança, no corredor ou no elevador, os palhaços de Jogando no Quintal estão presentes, agindo e reagindo a partir do momento em que colocam seus narizes.

No exemplo dado anteriormente, da prova dos objetos, vê-se claramente o quanto em *Jogando no Quintal* as regras do jogo são maleáveis para os palhaços e todo o espaço pode ser ocupado por eles. Sendo assim, eles têm a permissão de realizar o que quiserem quando assumem seus narizes vermelhos. A lógica do jogo passa pelo crivo do palhaço e, seguindo o raciocínio torto deles, as criações sempre são compartilhadas com o espectador. Dessa forma, o palhaço toma a liberdade de, mesmo após encerrada a cena e feita a votação popular, invadir o espaço do espectador e criar outra cena em paralelo, completamente fora do *script* ou prevista dentre pela estrutura dos jogos. São esses momentos que diferenciam *Jogando no Quintal* de outros espetáculos de *impro* e que acontecem, sobretudo, pela presença decisiva do palhaço.

6 – Dramaturgia em *Jogando no Quintal*

No improviso o fato das cenas serem realizadas no aqui agora faz com quem elas possam parecer desprovidas de rigor na construção dramatúrgica, podendo ser chamadas de exercício ou rascunho para uma cena. Se as práticas do texto escrito previamente e do improviso são válidas no processo de criação teatral (e não são as únicas), não se pode, contudo, utilizar os mesmos critérios de avaliação de uma cena que parte de um texto pré-concebido e de uma cena improvisada por causa das especificidades que cada um desses procedimentos carrega, a do dramaturgo solitário ou o ator que se desdobra em múltiplas funções para construir a cena.

Em *Jogando no Quintal*, o processo inicial de aprendizado da dramaturgia da improvisação foi empírico. Eles já possuíam a experiência anterior de saraus, números e especialmente no Doutores da Alegria, que já privilegiavam a construção de cenas improvisadas. Com *Jogando* esse risco se ampliou e os palhaços começaram a entender os meandros da cena improvisada na prática.

> Quando a gente começou a conversar era de fazer campeonato entre os palhaços. Palhaço brincando de improvisar. E realmente a gente não sabia como ia ser, tanto é que a gente chamou o público e já nos primeiros espetáculos o público achou isso muito legal, muito diferente, que isso não tinha nada por aqui e também muito bacana porque a gente não tinha noção de que era uma coisa super legal, que ia funcionar. A gente achou que era incógnita total. A gente foi muito aprendendo e fazendo, aprendendo e fazendo. A gente nunca teve aula de nada porque a gente nunca teve aula de improviso. E as pessoas de palhaço que davam um *feedback* pra gente falavam e às vezes falavam pra gente que era improvisação e que não era palhaço. (BALLAS, 2009)

Inicialmente o grupo lançou mão dos recursos que vinham da Cia. Nova Dança e do Doutores da Alegria. Nessa etapa, a companhia se apoiava muito no trabalho físico e não privilegiava a construção de cenas lineares, com o tradicional

começo-meio-fim. O fato de ser algo despretensioso, o "palhaço brincando de improvisar", também marca esses anos iniciais do grupo. Não se tratava de um espetáculo em que os palhaços queriam mostrar quão virtuosos eram, mas como a improvisação poderia ser usada a serviço de comunicação entre palhaço e público e como o acaso e o imprevisto poderiam oferecer materiais caros à construção da cena cômica. Quem oferecia o retorno do sucesso ou fracasso do espetáculo era quem assistia. Ou seja, o público sempre foi, desde o início o grande mestre dos palhaços de *Jogando no Quintal*.

> A gente improvisava muito inspirado em coisas do Nova Dança. Mas o Nova Dança pra gente era muito mais abstrato. Mas foi fundamental por uma questão física e muito intuitivamente. Quando a gente descobriu que tinha na Europa, que tinha na América grupos que há muito tempo tinha isso, a gente trouxe eles pra cá, coisas que a gente...eles trouxeram uma nomenclatura de coisas que a gente já fazia intuitivamente. É quase que colocar os pingos nos "is". Esse foi um grande salto pra gente de improvisação. Também foi um outro marco depois que a gente começou a fazer os festivais. Essa coisa de crescer muito e de fazer para 600 pessoas fez também com que todos nós tivéssemos essa experiência que nós não tínhamos até então de como se comportar fisicamente, de como segurar uma plateia de 600 pessoas. Os palhaços cresceram muito também (GOUVEA, 2009).

Tanto a contribuição da Cia. Nova Dança quanto a experiência anterior com o *Doutores* permitiram aos palhaços de Jogando uma qualidade de escuta na construção das cenas. Ou seja, de entendimento e sincronia entre os palhaços na realização das improvisações. A capacidade de aceitação de ideias também foi um dos traços marcantes do espetáculo e conquistado graças ao treino e as apresentações realizados em diferentes espaços. Ou seja, essa terminologia – escuta, aceitação, usadas por Keith Johnstone e pelas demais companhias de *impro* – embora não fosse conhecida pelos palhaços até certo momento de *Jogando no Quintal*, já era dominada por eles na prática. Estes conceitos, de escuta e aceitação, são alguns elementos que um bom improvisador conhece e se revelam importantes na construção da dramaturgia da cena improvisada.

O contato com companhias estrangeiras se dá nos Festivais realizados pela *Cia. do Quintal* e no *FIMPRO,* idealizado pela Uma Companhia e organizado por Mariana Muniz. A partir desse contato, a Cia. do Quintal entrou em um novo patamar, a do estudo sistematizado da *impro*. Outras perspectivas dentro da improvisação são abertas. A consciência de uma metodologia leva os palhaços a pensarem sobre aquilo que dominam e o que eles poderiam trabalhar mais adiante. É nesse momento que as comparações com o *match* e o *Teatro-esporte* se tornam inevitáveis e, mais uma vez, eles se veem diante do x da questão – palhaço ou improvisador?

> É engraçado porque os improvisadores acham a gente muito palhaço e o palhaço acha a gente muito improvisador. São dois olhares. Hoje, quando a gente começou a receber os gringos, a gente ficou muito improvisador e o palhaço ficou um pouquinho...pega uma balança, no começo a gente era super palhaço e depois virou improvisação e agora que eu sinto que a gente está em um lugar que ele está equilibrado. Porque à medida que você começa a fazer um outro espetáculo, por exemplo, o Caleidoscópio, eles estão percebendo o que é fazer essa improvisação sem estar de palhaço e como palhaço. Eu, fazendo o Mágico de Nós, em que é o personagem improvisando eu estou começando a ver isso e que a gente vai começar a perceber o que é palhaço-improvisador e a gente começa a experimentar outros gostos, outras energias. Pra começar realmente a separar: isso é palhaço-improvisador, isso é improvisação com o olhar do palhaço, isso é improvisação com o olhar do personagem. Experimentar outras maneiras de improvisação vai acabar clareando mais essa nossa pesquisa. Que é uma pesquisa, nesse sentido, quase única. Todos esses países que a gente conheceu, nenhum deles faz palhaço e improvisação. É isso que encantam eles também na verdade. Eu acho que experimentar outras maneiras de improvisação que é essa a nossa pesquisa (GOUVEA, 2009).

Esse contato, que vem sendo alimentado desde então, marca a produção atual de Jogando e proporcionou um novo olhar sobre a dramaturgia das cenas do grupo. Mais do que isso, mostrou que o universo da improvisação é multifacetado e incorpora diferentes saberes e fazeres teatrais. Assim, a *Cia. do Quintal* teve consciência das particularidades de seu trabalho, e isso permitiu um processo de amadurecimento do espetáculo Jogando no Quintal. Como consequência desse crescimento artístico, os espetáculos *Mágico de Nós* e *Caleidoscópio* são reflexos

da conscientização, no que diz respeito aos procedimentos usados na improvisação.

Dessa forma, a *Cia. do Quintal* pôde compreender qual o espaço e o modo de atuação de seus palhaços. Embora possuam afinidades e tenham um bom nível de escuta, os integrantes da Cia. do Quintal se revelaram pendendo mais ao trabalho da *impro* ou à pesquisa da linguagem do palhaço. O grande desafio estava então em como coordenar estas diferentes energias, como diz Luciana Lopes na citação a seguir:

> Todo mundo, eu acho que a conexão do grupo já tem um patamar muito bacana num nível de entendimento, de troca de que a cena precisa, a construção precisa. A gente antes tinha uma imaturidade que era natural. Tem uma turma que é um pouco mais para o palhaço mesmo. E tem mais essa corrente sanguínea. Os outros, tem uma turma que é muito mais improviso mesmo. Que tem essa índole. Então ficava uma coisa meio desequilibrada. A dramaturgia do palhaço é uma e a do improvisador é outra. Então eu acho que com o tempo a gente foi amadurecendo isso. Na verdade, a gente ta muito à serviço do dia, do jogo, da linguagem. Como cavar essas duas paixões, como cavar essas duas índoles junto com a banda. Tentar equalizar para que todo mundo consiga (LOPES, 2009).

Se no trabalho de improvisação o ator assume múltiplas funções, dentre elas a de dramaturgo, *Jogando no Quintal* é o encontro de diversas dramaturgias de improvisação, posto que os palhaços vêm de diferentes orientações. É uma cena escrita por muitas mãos e narizes, se pensarmos que se tratam de palhaços. Esse difícil equilíbrio conseguido em cena pode pender para o trabalho do improvisador cômico ao palhaço. A opção por qual caminho a cena caminhará depende da complexa combinação que envolvem quais palhaços estão em cena e que tipo de relação foi estabelecida com o público. Assim, muito provavelmente a história se guiará para o desenvolvimento de uma narrativa se estiverem em cena Mademoiselle Blanche e Fonseca, por exemplo, ou se caminhará para o lado mais *clownesco* se Olímpio ou Adão conduzirem a cena.

> Então você vai pra relação do palhaço, a história às vezes nem tem final. Às vezes as escolhas do palhaço não são as escolhas do improvisador. Porque o palhaço ele vai mais no que emociona

> ele, do que ele gosta, do que ele tem vontade. Ou o que nele ou a cena ou aquele momento, do que ta rolando. Então ele vai naquilo. O improvisador ele ta sabendo do que está acontecendo na história. Então ele vai para história. Ele não coloca tanto o coração ou ele sabe que se eu abro uma janela, eu tenho que fechar. Se eu abro uma proposta que foi colocada lá atrás como: "Ah, a gente tem que arrumar a casa porque a mamãe vai chegar, hein. A mamãe é muito brava". No improvisador, ele ouviu isso, o colega dele, então aquilo ali é uma informação. Em um momento ela vai chegar brava. Em uma cena de improviso daqui a pouco a mamãe vai chegar e vai ficar brava. O palhaço pode falar isso mas de repente a cena vai para um outro caminho e aquilo ali atrás ele deixa de lado e ai ela chega e, se bobear, nem chega. Ela foi para outro lugar. Se uma pessoa do público levantou e você ficou na brincadeira. Tem coisas que são diferentes. Eles têm alguns princípios parecidos mas tem hora que um vai pra cá e outro vai pra lá. (BALLAS, 2009)

Não só se tratam apenas de escolhas do improvisador ou do palhaço, mas são escolhas que partem do grupo presente no espetáculo. Ou melhor dizendo, as equipes formadas aleatoriamente acabam assumindo uma identidade única durante o espetáculo. Essa identidade do grupo não passa por cima das individualidades dos palhaços que estão ali no jogo. Pelo contrário, a equipe é formada e aliam-se os diferentes perfis, as marcas individuais de cada palhaço.

Outro diferencial de *Jogando* no que diz respeito à dramaturgia é que, mesmo se os palhaços estiverem no banco, eles assumem a função de comentar e, por vezes, interferir na cena criada pelos adversários da outra equipe. Ou seja, diferentemente do *match* e do Teatro-esporte, em que a equipe adversária assiste silenciosamente ao desenvolver da cena criada pelos seus rivais, mesmo quando o palhaço não está no foco em *Jogando no Quintal,* ele tem a liberdade de agir e reagir ao que está sendo construído ali no momento.

> Quando eu estou no *match* de improviso que você vai, joga e quando acabou você vai para o banco. Fica numa posição até relaxada. Eu to olhando, eu to assistindo, eu estou passivo, estou totalmente fora de cena. O palhaço não. O João Grandão ta ali. O cara na cena faz alguma coisa: "Que burro. O Cizar Parker não sabe". Ele reage. O cara faz bem ele faz: "Yes". Se é um cara do meu time eu faço para o público: "Bom, hein. Bom, hein!" Se eu sou um personagem secundário na cena mas eu estou ali o tempo todo (BALLAS, 2009).

Pode-se afirmar então que, desde quando o espetáculo foi apresentado a público, *Jogando no Quintal* passou por mudanças significativas no que diz respeito à construção da dramaturgia da improvisação. Se, inicialmente, tratava-se de uma brincadeira despretensiosa entre palhaços, o grupo atingiu hoje um nível técnico de improvisação comparável ao trabalho das companhias estrangeiras e assumiu a pesquisa relacionada à improvisação e palhaço. Mas o grande diferencial sempre foi a presença do palhaço que levou a improvisação a caminhos inusitados, alargando as possibilidades do uso do improviso na criação de espetáculos.

7 – Juiz e Banda Gigante

Figura 15

As mudanças que o espetáculo sofreu ao longo dos anos mostraram que se alguns elementos eram, nos quintais da Cotoxó, meros coadjuvantes, ganharam vulto e se tornaram fundamentais na construção do espetáculo. A Banda Gigante e o juiz são exemplos claros disso. Ambas as funções, a de músico-improvisador e árbitro, passaram a funcionar como importantes pontes de comunicação com o espectador.

No caso do árbitro, quem apitava as partidas nos primórdios de Jogando no Quintal era um palhaço convidado. Ésio Magalhães, o Zabobrim e Paulo Federal,

o Adão (que depois se integrou à companhia) cumpriam essa função. Porém, com a passagem para os teatro-estádios maiores viu-se que alguns palhaços tinham características que poderiam conduzir melhor o espetáculo, que normalmente dura cerca de duas horas e meia. Portanto, uma tarefa árdua. Assim, o juiz deixou de ser um convidado e tornou-se parte do elenco fixo. Atualmente, três palhaços cumprem essa função: João Grandão (Márcio Ballas), Cizar Parker (César Gouvea) e Paulo Federal (Adão)[11]. A maratona de duas horas e meia de espetáculo é cansativa para todos os palhaços. Porém, no caso do juiz, há algumas especificidades na sua função que fazem com que ele seja responsável pelo sucesso (ou fracasso) do espetáculo. É necessário ter todo um domínio da cena, que vai para além do palco e abarca também toda a plateia. Há de estar atento a todos os elementos do espetáculo, manter acesa a comunicação com o público e, mais, ter a sensibilidade em como lidar com a presença de diferentes palhaços em cada apresentação. Normalmente, Jogando no Quintal propõe um revezamento entre os palhaços do elenco (e também do juiz) e o público faz a escolha aleatória das equipes com os palhaços que estão presentes. Se é vital manter a comunicação com o público, o juiz tem de conhecer quem serão os palhaços que irão construir o espetáculo. Ele se adequa ao jogo que cada palhaço propõe e é uma ideia de soma das contribuições individuais que está presente desde o começo do projeto, quando Gouvêa e Ballas conceberam o espetáculo.

> Eu e o Márcio já somos em termos de formação e estilo muito diferentes. Ai você pega um outro palhaço que nem o (Paulo) Federal que gosta de fazer sarau, que é um palhaço muito mais de rua. É uma outra formação. Chamamos, por exemplo, a Gabi (Gabriela Argento) que tem uma formação mais teatral. A Paulinha (Paola Musatti) e a Vera (Abud) que tem mais a formação do Doutores. A Paulinha tem mais de circo. O Cristiano Karnas que é mais bailarino. Eram pessoas em que havia uma admiração e, na verdade, a figura do diretor minha e do Márcio a gente não queria dizer como seria o processo e sim ter a inteligência que o processo fosse cada um mostrar o seu talento. Era mais um coordenar as energias. (GOUVEA, 2009)

[11] Na temporada de 2011, Olímpio (Cláudio Thebas) e Mademoiselle Blanche (Rhena de Faria) apitaram alguns dos espetáculos de *Jogando no Quintal* pela primeira vez na história da companhia.

O juiz tem de compreender a dinâmica e as propostas de cada palhaço e, mais ainda, precisa entender rapidamente como funcionam as equipes (que são escolhidas aleatoriamente pelo público). Logo, as individualidades de cada palhaço se unem e configuram equipes que a cada noite de apresentação terão um brilho particular, próprio. Trata-se, então, de uma função mais complexa do que possa se imaginar. O juiz de *Jogando no Quintal* é elevado à condição de um super-mestre de cerimônias pois potencializa esse "estado de alerta" que o palhaço deve ter em cena. O árbitro em *Jogando* se revela como um fenômeno único dentro dos espetáculos de *impro* que se conhece porque está para além das funções de árbitro e de mestre de cerimônias.

> O papel do juiz é que a gente não sabia no início que era tão fundamental. Porque, na verdade, o juiz é que é o grande regente de tudo. Ele é um mestre de cerimônia porque ele durante o espetáculo todo ele que rege os diversos instrumentos daquela grande orquestra que é aquilo tudo. É ele que tem uma relação direta com o público. É ele quem explica para o público o que acontece, o que ele vai fazer: "Vocês vão votar com esses cartões". "Vocês vão fazer a 'ola', que vocês vão transformar". "Vocês podem gritar, não fica parado ai". "Você vai ser o capitão". Ele explica tudo para o público e tem a função de ser o representante do público também. É quem mestra o jogo: "Equipe azul primeiro". "Quanto tempo deu". Ele faz também isso. É ele que, com a banda, comanda a banda: "Vai, pára, continua. Breca. Mais uma música. Música para a senhora que está de pé". Ele manda em tudo, em tudo e em todos literalmente (BALLAS, 2009).

Com relação ao trio de arbitragem do elenco de *Jogando no Quintal*, outros detalhes merecem destaque: elevados à condição de super-mestre de cerimônias, e não de juízes, cada jogo assume a identidade do palhaço-árbitro. Assim, quando Cizar Parker apita a partida, sabe-se que ele, como palhaço, irá possivelmente fazer brincadeiras com fundo de "psicanálise de boteco": "*Tem vontade de falar, fala"; "Eu estudei psicologia, tem a ver com a psiquiquê da pessoa*" ou invenções como "*Você se aproveitou de uma má distração minha*". Já quando é João Grandão, palhaço de Márcio Ballas, as tiradas são mais provocadoras: "*Quem aqui fez tratamento de canal?"; "Quem foi bem tratado no Fran´s Café?", "Quem*

acredita em Deus? Quem só acredita em Deus em caso de turbulência?". Mas, a fala unânime entre os juízes, é quando perguntam quantas vezes os espectadores já viram Jogando no Quintal. Se for mais de 3 vezes, está na hora da pessoa procurar o guia cultural da cidade...

> Que ele faz do público, é meio bobo da corte, o louco do *tarot.* (...)ele tem aquela figura que é importante mas no *Jogando* ele não boicota, mas ele se tira a própria importância o tempo inteiro. No caso do César e do Federal. No caso do Márcio não, ele acentua. Quando ele acentua que ele é poderoso, já também faz uma coisa de que é simpático porque ele é ridículo, ele é magro, com aquele cabelo, aquele nariz. Cada um ali tem a sua mensagem de como que ele enxerga aquela coisa, como que ele vê as pessoas e como que ele enxerga as relações ali. A dupla age como dupla de palhaços clássica que é o Branco e o público é o Augusto. E, às vezes, é uma figura super...porque esse formato do Jogando é legal porque ele distorce aquilo ali. É uma caixa de surpresa. E o mais legal é isso é que na verdade quem faz, cada um ali estabelece uma atmosfera diferente (LOPES, 2010)

Logo, se os juízes são elevados ao *status* de um super-mestre de cerimônias, a presença deles é muito bem-vista pelos espectadores, ao contrário dos árbitros do *match* (e do futebol também, se pensarmos em um exemplo tipicamente brasileiro), que chegam a ser hostilizados pelo público. Como diz Lu Lopes no excerto citado, esse detalhe sobre o árbitro é revelador do quanto a questão da regra é relativizada e invertida dentro da dinâmica interna do espetáculo. O juiz não é a autoridade reguladora, que pode ser símbolo de medo e temor. Mesmo quando ele tenta ser uma figura que cause o temor, o fato dele ser um palhaço já o desqualifica como um tirano, o dono das regras. Quando o juiz levanta um cartão para alguns dos palhaços, isso não significa uma penalidade que irá comprometê-lo seriamente no jogo e em sua equipe, pelo contrário. Para o palhaço trata-se de um trunfo conquistado a partir do erro que cometeu. Aqui, os jogadores podem brincar com o juiz sem medo de repreensões sérias. Porque tudo ali não passa de uma grande festa anárquica, de uma brincadeira, de um momento de encontro entre todas as pessoas ali presentes.

Já a Banda Gigante, que começou com a presença de Eugênio La Salvia, o palhaço Manjericão, tinha como função fazer a trilha sonora para as improvisações. A banda conquistou depois dois novos membros com o tempo: a palhaça Rubra (Lu Lopes) e Fonseca (Marco Gonçalves). Ao se constituir como uma banda de fato, o trabalho se desenvolveu musical e cenicamente. Mais do que fazer a trilha sonora das cenas, coisa que a Banda Gigante também faz muito bem, a função dos músicos está em oferecer um apoio para o árbitro e os demais palhaços, cumprindo esse papel de ponte com os espectadores em vários momentos do espetáculo. No início, quando recepcionam a entrada do público, a Banda costuma tocar algo do seu próprio repertório ou faz releituras como cantar um *funk* carioca cantado em ritmo de bossa nova. Quando é chamada a presença do "placarzeiro", o poder de improvisação musical da Banda é colocado em cena. Uma vez, um rapaz chamado Armando, placarzeiro da noite, ganhou uma letra especial para seu nome: "Armando, um nome que é um gerúndio". Mas é, sobretudo, e para o deleite de espectadores e palhaços, que a Banda colabora positivamente para algum evento inesperado. Quando ocorrem estes momentos, a Banda pode levantar alguma música conhecida ou invente algo que dialogue com o acontecimento. Por exemplo: no vídeo gravado pela Cia. do Quintal, foi sugerido para Adão o tema "Eva e Adão", um trocadilho com o nome do palhaço, para que ele improvisasse no jogo dos 10 segundos. Para surpresa de todos, Adão chamou sua esposa, até então grávida, e ficou ao lado dela. A sugestão da imagem ali, Adão e, sua esposa, a Eva, fez com que a banda, aproveitasse o momento de lirismo da cena e tocou "*Amor, I Love You*" de Marisa Monte, no idioma inventado (um *grommelot*) pela palhaça e baterista Rubra.

Assim, a Banda Gigante distingue-se do trabalho musical que se apresenta nos *matches* de improvisação, no qual a música vai além da função de criar uma trilha sonora ou uma sonoplastia para as cenas improvisadas. A Banda Gigante, assim como o juiz, assumiu uma identidade – musical e cênica no caso – muito forte no espetáculo, tornando-se fundamental na condução da dramaturgia do espetáculo.

A partir destes dois exemplos, pode-se ter uma dimensão do grau de elaboração da dramaturgia de *Jogando no Quintal*. Pelo fato de ser flexível e maleável, o espetáculo permitiu o desenvolvimento de potencialidades que se apresentavam desde o início do projeto. Com estes saltos, o espetáculo ganhou em nível de comunicação com o seu público – que é um dos principais objetivos deste espetáculo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 16

Mas - de repente - eu temi? A meio, a medo, acordava, e daquele estro estrambótico. O que: aquilo nunca parava, não tinha começo nem fim? Não havia tempo decorrido. E como ajuizado terminar, então? Precisava. E fiz uma força, comigo, para me soltar do encantamento. Não podia, não me conseguia - para fora do corrido, contínuo, do incessar. Sempre batiam, um ror, novas palmas. Entendi. Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobre-crentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito - o milmaravilhoso - a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. E como terminar?Então, querendo e não querendo, e não podendo, senti: que - só de um jeito. Só uma maneira de interromper, só a maneira de sair - do fio, do rio, da roda, do representar sem fim. Cheguei para a frente, falando sempre, para a beira da beirada. Ainda olhei, antes. Tremeluzi. Dei a cambalhota. De propósito, me despenquei. E caí. E, me parece, o mundo se acabou.

João Guimarães Rosa

Pirlimpsiquice e *Jogando no Quintal* se encerram com procedimentos *clownescos* – respectivamente, a cambalhota (que faz o narrador cair do palco) e o público que presenteia os palhaços com torta na cara. Embora o conto de Guimarães Rosa seja utilizado aqui como uma ilustração, uma metáfora do trabalho do improvisador e não como um objeto de estudo de análise literária, a cambalhota dada pelo personagem seria a alternativa de desfecho para o espetáculo que não tinha mais um final estabelecido (afinal é sempre muito difícil para quem improvisa e, em particular, para quem se inicia na improvisação teatral, saber como e quando terminar a cena), que corresponde para os personagens como um salto na relação entre eles; uma inversão, outra maneira de compreender a realidade que viviam proporcionada pela experiência do teatro e pelo improviso. *Jogando no Quintal*, por outro lado, também motiva a busca por outras qualidades de relação – entre os palhaços e público – e transporta o espetáculo para o sentido de evento. Dessa forma, o que simboliza essa conquista de união realizado entre cena e público se dá quando os espectadores são convidados a darem os prêmios – as tortas – nas caras dos palhaços.

Apontado aqui neste trabalho, *Jogando no Quintal* foi um projeto iniciado pela dupla César Gouvêa e Márcio Ballas e teve apoio de outros palhaços que se aventuraram em fazer as primeiras partidas no quintal. Esse projeto só foi possível também graças às outras experiências que o antecederam e surgiram durante a formulação do espetáculo citados nesta pesquisa – Paoli-Quito, Doutores da Alegria, a obra de Keith Johnstone. Verificou-se que dessas referências sobressaiu-se não só o interesse pela improvisação mas especialmente a comunicação direta entre espectador e cena.

Viu-se que a relação com o público e a quebra da convenção da quarta parede são utilizadas tanto no trabalho do palhaço como no trabalho do improvisador contemporâneo (assim como nas formas teatrais de caráter cômico-popular). Em *Jogando no Quintal*, porém, esta noção amplia-se. O público é um

termômetro das improvisações criadas a cada rodada mas é, sobretudo, um propositor, um criador em parceria com os palhaços. Isso ocorre não só porque em *Jogando* (à semelhança de outros trabalhos de *impro*) os espectadores oferecem temas e sugestões para a criação das cenas. Mas porque eles partilham da festa, do evento promovido pelos palhaços. Dessa forma, *Jogando* não se verificou como uma cópia das fontes que o originaram. Embora o trabalho possa ser tranquilamente classificado como *impro*, não se trata de um *Match* ou *Teatro-esporte* "tupiniquim" porque o grupo estendeu as fronteiras destes formatos por conta da presença anárquica dos palhaços e ao privilegiar a relação espectador e cena. Logo, *Jogando no Quintal* é um espetáculo, ou melhor, um evento original e único.

O conceito de evento aqui aplicado para *Jogando no Quintal* foi forjado para certos tipos de trabalhos vinculados ao teatro atual e, por consequência, das práticas relacionadas à arte contemporânea. Sob esta perspectiva, discorre Flavio Desgranges:

> A vontade educacional encontrada em tendências da arte moderna se efetivara, assim, na instauração de uma atitude participativa, no convite ao receptor para exercer a autoria que lhe cabe para elaborar uma compreensão própria do evento. Esta atitude reflexiva proposta ao espectador pode também ser percebida na arte recente, que mantém não para transformá-la, esta vontade pedagógica presente na proposição estética moderna. As recentes transformações na recepção alteram os procedimentos artísticos, mas não suprimem a reflexividade. A proposição participativa e, nesse sentido, pedagógica, é não apenas conservada, mas radicalizada (DESGRANGES, 2006, p.149).

Portanto, *Jogando no Quintal* se estabelece como um projeto ético e estético ao conjugar o desafio de ressignificar procedimentos artísticos tradicionais (palhaço e a própria improvisação teatral) com o propósito de ampliar os modos de recepção da obra. A obra que é feita pelo e para o espectador – para que ele crie os sentidos de sua participação daquilo que ele mesmo auxiliou na criação. Curiosamente é graças à presença tão conhecida do palhaço que *Jogando no Quintal* pôde transformar o que seria um espetáculo em um evento. O palhaço

relativiza e inverte as regras do que seria uma competição. Este aspecto – da disputa – se dilui no meio de *Jogando*. Os principais momentos acontecem muitas vezes fora da criação das cenas: nas intervenções da Banda Gigante, na recepção da plateia no início do espetáculo, nas falhas que os palhaços possam vir a cometer. É por esse motivo, do palhaço ser essa figura que transforma o ambiente em que está presente e por ignorar o aspecto da competição, transformando tudo em uma festa, que se consagra este contato entre espectador e palhaços (dos times vencedor e perdedor) com a torta na cara.

É por causa desse conceito de evento que *Jogando* traz em sua proposta e ao trabalhar a inter-relação de palhaço e improvisação contemporânea, o trabalho revela que a *impro* tende a crescer quando vinculada a outros fazeres artísticos. Ou seja, que procedimentos que possam vir de outras esferas do teatro e também da dança, da música, das artes visuais e da performance contribuem para a *impro*. O diálogo entre linguagens e procedimentos é visto em *Jogando no Quintal* e tem sido apontado em eventos, como a recente edição do FIMPRO em Belo Horizonte, no qual a curadoria investiu em espetáculos como o *Corten*[12], do *Impromadrid*, assim como o espetáculo de Helder Vasnconcelos[13], que traz a tradição do maracatu, do Cavalo Marinho com a pesquisa de mimese corpórea em um espetáculo de improviso, e no Duelo de MC´s[14]. Isso prova que a *impro* não está à margem ou dissociada da pesquisa teatral contemporânea. Pelo contrário, estes esforços de olhar e se apropriar de outras linguagens, em manifestações culturais tradicionais ou aspectos da arte contemporânea mostram que o universo e a pesquisa em improvisação são ainda muito maiores e desafiadores que uma simples demonstração de jogos ou disputa de cenas improvisadas.

[12] *Corten* é um dos espetáculos recentes da companhia *Impromadrid*. Os improvisadores têm cronometrado uma hora para realizar uma história improvisada. A cada mudança de cena ou quando os atores julgarem necessário, a ação é interrompida com a frase “Corten” (corta) e é perguntado ao público sobre personagens e possíveis soluções para as cenas. Nesse espetáculo há a presença do músico de *jazz* Nacho Mastretta e do artista plástico Suso 33, que criam música e cenários junto com as improvisações.

[13] Helder Vasconcelos é músico e ator, fundador do extinto grupo *Mestre Ambrósio*. O espetáculo criado por ele chama-se *Espiral Brinquedo Meu* e foi apresentado nas edições mineira e paulistana do FIMPRO 2011.

[14] O Duelo de MC´s é realizado em Belo Horizonte, no viaduto Santa Tereza desde o ano de 2007. Trata-se de uma disputa de improvisações musicais realizados por diferentes MC´s.

Ademais, viu-se que os trabalhos da *Cia. do Quintal* destacaram-se não só pelo pioneirismo e pela qualidade de suas pesquisas como também se mostraram importantes no surgimento de outras companhias de *impro* na cidade de São Paulo e como uma referência para outros trabalhos no resto do país. Ao estimular o projeto de cursos na capital paulista, a companhia se coloca como um dos fomentadores da cena de *impro* e contribui para a formação de novos grupos e trabalhos.

A *Cia. do Quintal,* somada aos outros exemplos abordados aqui nesta pesquisa, provou que há muito a se investigar e explorar no campo da improvisação como espetáculo – como se *Jogando no Quintal* despontasse no cenário teatral com a mesma atitude de Zé Boné ao se aventurar em recriar a peça que seria apresentada no colégio. A improvisação como um elemento gerador de espetáculos, quando associada a um projeto autoral e porventura ligada a outras linguagens artísticas, deixa de ser vista como uma experiência sem acabamento formal e lança o desafio de ampliar este tipo de pesquisa e em como formar profissionais dispostos a lidarem com este universo que une a imprevisibilidade, o repertório pessoal, a capacidade técnica e a invenção.

BIBLIOGRAFIA

ACHATKIN, Vera. *O Teatro-esporte de Keith Johnstone e o ator*: da ideia à ação – a improvisação como instrumento de transformação para além do palco. Dissertação – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *O riso* – ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BORBA, Patrícia de. *Improvisação e treinamento do ator:* um percurso histórico. Dissertação. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2006.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *O corpo como princípio*. In Revista Trans/form/ação – Revista de Filosofia. UNESP. 2001. v.24. p.109

_____. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*: as ações físicas como eixo – de Stanislávksi a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CALETTI, Gustavo. *Impro Argentina* – Apuntes e historia de la improvisación teatral. Buenos Aires: Cooperativa Chilavert, 2009.

CASTRO, Alice Viveiros de. *Elogio da bobagem* – palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CLOSE, Del e HALPERN, Charna. *Truth in comedy* – The manual of improvisation. Colorado: Meriwether, 1996

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____.*A Pedagogia do teatro* – provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

DORGAM, Elisabete Vitória Martins. *O Chá de Alice: a utilização da máscara do clown no processo de criação do ator.* Tese – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2004.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Senac, 1997.

FOREMAN, Kathleen e MATINI, Clem. *Something like a drug* – an unauthorized oral history of Theatresports. Ontario: Fitzhenry and Whitesid, 1996.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art* – from Futurism to the Present. Londres: Thames &Hudson, 2006.

HUGILL, Beryl. *Bring on the clowns*. Londres: Chartwell Books, 1980.

JOHNSTONE, Keith. *Impro for storytellers*. Nova York: Routledge, 1999.

_____. *Impro*: improvisation and theatre. Londres: Methuen Drama, 1989.

KASPER, Kátia Maria. *Experimentações clownescas*: os palhaços e a possibilidade de criação de vida. Tese – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

LIBERA, Anne. *The Second City* – almanac of improvisation. Evanston: Northwestern University, 2004.

MARTINS, Marcos Bulhões. *Encenação em jogo* – experimento de aprendizagem e criação do teatro. São Paulo: Hucitec, 2004.

MASETTI, Morgana. *Boas misturas* - a ética da alegria no contexto hospitalar. São Paulo: Palas Athena, 2003.

MATE, Alexandre. *OhAmlet*: um texto premido por (pan)atravessalidades de tempo e tantas recriações literárias. In Ateliê Compartilhado. nº01, março/2011. p. 12-19.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

MUNIZ, Mariana de Lima. *Breve Cartografía de la reciente producción teatral brasileña*: improvisación, comedia física y teatro cómico-popular. In Revista Signa. V. 19. p. 302. 2010

_____. *Dramaturgia da improvisação* – construção efêmera da cena teatral. In Revista Moringa. Vol. 1, 2010. p.89-96.

_____. *La Improvisación como espectáculo*: principales experiencias y tecnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador. Tese de doutorado entregue a Universidad Alcalá de Henares, 2004.

NACHMANOVICH, Stephen. *Ser criativo* – o poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo: Summus, 1999.

NAMUR, Virginia Maria de Souza Maisano. Dercy Gonçalves, o corpo torto do teatro brasileiro. Tese – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

_____. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1977.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

REÑONES, Albor Vives. *Do Playback Theatre ao teatro de criação*. São Paulo: Ágora, 2000.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Jogar, representar* – práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALAS, Jo. *Playback Theatre* – uma nova forma de expressar ação e emoção. São Paulo: Ágora, 2000.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso* – a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

VENDRAMINI, José Eduardo. *A Commedia dell´arte e sua reoperacionalização*. In Revista Trans/form/ação – Revista de Filosofia. 2001. UNESP. V.24.

WRIGHT, John. *Why is that so funny?* A pratical exploration of physical comedy. New York: Limelight, 2007.

SITES CONSULTADOS

Doutores da Alegria: <http://www.doutoresdaalegria.org.br/internas.asp?secao=osdoutores_quem> Acessado em 08/08/2010

Enciclopédia de Teatro Itaú Cultural.
<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=616> Acessado em 30/08/2010

Inédit Théâtre.
<http://www.ineditttheatre.com/creations/> Acessado em 31/08/2010

Uma Companhia.
<http://umacompanhia.wordpress.com> Acessado em 31/ago/2010

Portal Improvisando
<http://improvisandoblog.wordpress.com/2010/03/09/elidio-sanna-improvisacao-movida-por-fisica-e-pistaches/ > Acessado em 15/08/2010.
<http://improvisandoblog.wordpress.com/2010/05/10/anderson-bizzocchi-sobre-improvisacao-internet-e-curling/> Acessado em 15/ago/2010.

You Tube
<http://www.youtube.com/watch?v=c4fj-unn470> Acessado em 13/jun/2011.
<http://www.youtube.com/watch?v=HNh7LWC5UuY> Acessado em 07/out/2009.

ANEXOS
ENTREVISTAS

Sumário

1. Allan Benatti..... **02**
2. César Gouvêa..... **07**
3. Cláudio Amado..... **26**
4. Flávio Lobo Cordeiro..... **29**
5. Luciana Lopes..... **31**
6. Márcio Ballas..... **50**
7. Matheus Bianchim e Bruno Campelo..... **85**
8. *Playback Theatre*..... **96**
9. Rhena de Faria.....**108**
10. Rafael Lohn..... **129**
11. Vera Achatkin..... **145**

Allan Benatti – Cia. Do Quintal
Entrevista concedida por e-mail – 15/06/2009

Parte I – Jogando no Quintal

1) Como se deu a sua trajetória como palhaço, desde quando começou o seu interesse pela linguagem até a criação do palhaço Chabilson? Quais foram as suas principais referências ao longo desta trajetória?
Comecei a fazer palhaço por acaso, depois de ser expulso do colégio técnico comecei a fazer cursos gratuitos de teatro. A minha principal casa durante 4 anos foi a Oficina Cultural Amacio Mazzaropi, foi aí que fiz minha primeira oficina de palhaço que deveria ser com a mestra Cida Almeida, porém ela estava grávida e sua gravidez era de risco, por sorte do acaso encontrei Bete Dorgam que é a minha "mãe", trabalhei 5 anos seguidos com ela, incluindo a montagem do espetáculo *O Chá de Alice*. Foi nesta época que este grupo foi convidado a fazer o primeiro jogo contra da história do Jogando.
Não tenho o palhaço criado ele se constrói e reconstrói diariamente, é clichê mas é real. Há uma frase clássica que diz: Palhaço bom é palhaço velho. Eu acredito mesmo. O palhaço precisa vivenciar ter referências, e isso só acontece com o acumulo dos cabelos brancos ou nas clareiras que surgem.
Tudo vira referência. Adoro os palhaços clássicos (Chaplin, Buster Keaton, Harold Loyd, Irmãos Marx, O gordo e o magro, Monty Phiton etc) e sou fã dos contemporâneos (Zabobrim, Adão, Xuxu, Leo Bassi, Chacovachi, Jango, Tortell Poltrona etc).

2) Como você avalia a evolução do espetáculo Jogando no Quintal ao longo desses 7 anos, desde quando começou no quintal da casa do ator César

Gouveia até chegar nos palcos do Teatro Santa Cruz e no TUCA? Quais foram as principais conquistas em termos de linguagem, especialmente no que diz respeito a suas premissas básicas: o palhaço e improvisação?

O jogando começou com a brincadeira de sonhar, e hoje é o próprio sonho realizado, e que só foi possível porque até hoje todos os palhaços-amigos-atletas possuem a virtude do respeito, com isso, por mais que o espetáculo cresça temos a preocupação de deixá-lo com o mesmo frescor do primeiro dia no quintal da casa do César.

Uma das premissas do Jogando no Quintal é a pesquisa, o treinamento técnico, nos dois primeiros anos não tínhamos referência nenhuma no Brasil sobre improvisação teatral, o único universo da improvisação que já possuía difusão e qualidade cênica era o contato improvisação, foi onde entramos de cabeça. Com a própria evolução e necessidade do espetáculo conseguimos acessar pessoas que voltavam de outros países trazendo cursos de impro. Nossa maior transformação aconteceu com a realização do primeiro festival internacional do Jogando no Quintal, onde tivemos o prazer de encontrar grandes amigos que acabaram por dar um nó em nossas cabeças, e foram eles (LPI – Argentina e Acción Impro – Colômbia) trouxeram o conhecimento mais profundo. Todos nós já tínhamos uma personalidade palhacesca unir com esse novo pensamento foi um desafio, e ainda é.

Agora, um dos momentos mais importantes da pesquisa do Jogando foram os 2 anos coordenados pela Juliana Jardim, durante este período trabalhamos conceitos completamente subjetivos e falamos em todos os encontros da “escuta de bicho”. Trabalhamos em uma outra realidade, podíamos passar horas conversando sem sequer abrir a boca.

3) Existem muitos pontos em comum entre o trabalho do improvisador com o palhaço. Porém, em um espetáculo como o Jogando em que há uma alta carga improvisacional do início ao fim, como se dá esse trabalho sem perder o estado do palhaço? Ou seja, como improvisar sem se tornar um improvisador cômico?

Esse é o desafio, improvisador através da máscara do palhaço. Quando falamos que existe palhaço-improvisador é fácil imaginar que a tendência do raciocínio deste atleta prima a máscara e acrescenta conceitos da impro, no caso do improvisador-palhaço a relação se inverte. Os dois casos são possíveis e bem vindos, desde que não haja conflito entre as relações e compreendimentos.
Fazer a manutenção do estado do palhaço nesta situação não é menos difícil que mantê-lo em um hospital ou em um espetáculo que não seja de improviso, basta que se abra a escuta pela máscara permanecendo no agora e vazio.

4) O futebol, esporte mais popular no país, serve como mote para todo espetáculo. Ao lidar com esta questão, o Jogando no Quintal aproxima o espectador de teatro do torcedor de futebol. Neste sentido, qual a grande contribuição do espectador na construção do espetáculo e o que vai diferencia-lo da relação do torcedor com a partida de futebol ou de um match de improvisação, uma grande referência no trabalho do Jogando?
São jogos, e jogos mobilizam as pessoas, no caso do torcedor de futebol a sua alegria é o gol do seu time no Jogando o torcedor não vibra por uma equipe e sim com uma boa improvisação, o torcedor é cúmplice do momento, e nos incentiva através das suas manifestações espontâneas (risos, aplausos, vaias...), no futebol os estímulos ao time são gritos, canções, agito de bandeiras.

5) Os atores do Jogando conhecem e já tiveram experiência com os elementos que compõem um match de improvisação. No caso do espetáculo do Jogando no Quintal, pelo fato do árbitro ser um palhaço ele assume uma função diferenciada de um árbitro de um match de improvisação. No seu ponto de vista, o que esse árbitro-palhaço assume de novo dentro do espetáculo?
O papel do juiz do Jogando é muito distinto do árbitro do Match, este último tem como função penalizar o jogador que comete uma falta técnica de impro, já o juiz do Jogando não penaliza nada sua função é muito mais a de organizar o

bando de palhaços e fazer o link entre a platéia e os palhaços-atletas, no Match o árbitro não se relaciona diretamente com o público, para isso existe uma outra função que é o apresentador, porém, apesar no Match ser uma referência para o Jogando, não nos especializamos e quase nunca jogamos esse formato, apenas fizemos duas oficinas e participamos de 2 campeonatos mundiais (em um deles saímos vitoriosos, claro que pelo carisma, não pelo conhecimento técnico)

6) A música surge como elemento narrativo na elaboração da cena. Como você vê a contribuição da Banda Gigante? No que ela vai além de um trabalho de sonoplastia?

A música tem um poder muito grande, no Jogando ela também entra como proponente para as improvisações, através de uma ambientação, de um clima ou atmosfera, por vezes antes mesmo de entrarmos em cena o ambiente já é estabelecido pela banda.

Parte II – Caleidoscópio

1) O contato que vocês tiveram com grupos de impro nos últimos anos contribuiu para o processo de criação do Caleidoscópio? Quais as experiências que você pode destacar que foram significativas e se houve alguma que contribuiu diretamente no processo de criação do espetáculo?

Como já comentei o primeiro festival de improvisação do Jogando foi transformador, foi nele que pudemos ver pela primeira vez um espetáculo de improvisação em longo formato, já tínhamos o conhecimento da existência de tais espetáculos, mas não tínhamos idéia de como seria, como pegar as informações da platéia? Como desenvolver com qualidade um espetáculo inteiro sem nada previamente preparado? E com qualidade. O espetáculo seria interrompido para coletar novos temas? As soluções e qualidade de interpretação do espetáculo Tríptico dos nossos amigos colombianos nos

trouxeram diretrizes e desejos, e foi a partir disso que nossas cabeças fervilharam.

2) Quais eram (ou são) as necessidades que levaram o grupo a investigar as improvisações longas (*long form*), associadas a depoimentos da platéia sobre o cotidiano? O que levou o grupo a pensar em redimensionar depoimentos sobre aspectos aparentemente banais (objeto preferido, coisas que odiava que a mãe fazia, gafe) em cena e transforma-los em histórias que se aproximam de um universo que vai para o realismo fantástico (se buscarmos alguma referência na literatura)?

As perguntas que formulamos para o espetáculo surgiram lentamente durante o processo, as que ficaram foram selecionadas pelo diretor (Márcio Ballas) e são perguntas que geraram prazer e possibilidades tanto diretas como subjetivas para as cenas. O mesmo aconteceu com os depoimentos pessoais, após baterias de revelações pessoais algumas foram selecionadas e trabalhadas posteriormente.

3) Segundo Georges Minois, o humor é multifacetado e não busca necessariamente o riso como principal objetivo. De que maneira você vê o humor em uma obra como o Caleidoscópio?

Um acontecimento, não uma necessidade. Quando “fabricamos” o humor no Caleidoscópio, na hora percebemos que ou ele não era necessário ou não funcionou.

4) Para o ator qual o grande desafio, especialmente se pensarmos na experiência anterior do espetáculo Jogando no Quintal, em trabalhar com as improvisações de longa duração especialmente no que diz respeito ao desenvolvimento narrativo?

A dramaturgia é um dos maiores desafios e para que uma boa dramaturgia aconteça em um espetáculo *long form* é necessário estar em um estado de prontidão e alerta muito complexo, esta EXIGÊNCIA é um desafio ainda

anterior à dramaturgia, para entrar nessa “freqüência” tem que se estar aqui e agora, se por um momento sua cabeça passa pelo que a cena poderia ter sido (alojar a mente no passado) ou elaborar demasiado o que vira pela frente (alojar a mente no futuro) o tempo já passou, você perdeu as possibilidades e não adianta tentar encaixá-la pois realmente ela já passou.

5) Pensando também com relação ao Jogando, o que muda com relação à participação da plateia no Caleidoscópio e a música como elemento narrativo?
São relações completamente diferentes, no Jogando no Quintal a platéia participa ativamente de todo o espetáculo, mais pessoas são solicitadas durante o jogo e o nível de exposição é bem menor que no Caleidoscópio, neste o público também permeia todo o espetáculo de uma forma mais passiva, porém o grau de exposição é muito maior, uma vez que é necessário que ele conte uma história da sua vida! E não uma coisa que lhe vem à cabeça.
A música também tem dentro do caleidoscópio um conteúdo de atmosfera e interpretação, é um ator a mais, já no Jogando a música pontua, dá ritmo e também exercita as atmosferas.

Entrevista César Gouvêa
Casa do ator César Gouvêa
26/05/2009

Thaís: Antes da gente falar da experiência do Jogando no Quintal, que são 7 anos, eu queria saber da sua trajetória como palhaço. Como começou o seu interesse pela linguagem e como se deu a sua trajetória até chegar no Cizar Parker e suas referências, sejam elas professores, colegas, o que seja.
César: Eu comecei a fazer teatro aos 13 anos de idade. Desde os 13 anos que eu comecei a...foi interessante que, na verdade, eu comecei com 9 anos de idade e um professor de Educação Artística falou que eu tinha que levar a sério, porque achava que eu tinha jeito pra isso. E aos 13 anos, conversando com o meu pai da

minha vontade, ele falou: “Eu tenho um amigo que é escritor, um dia eu marco um jantar para vocês conversarem”. Ele indicou uma escola de teatro pra fazer e depois de um ano dessa conversa, eu tinha 12 anos, ele me liga me perguntando se eu queria fazer um teste para um espetáculo que era o Peter Pan, onde todos teriam 30 anos e só o Peter Pan que teria essa idade, mais jovem mesmo. Eu pensei que fosse trote, não tinha entendido. Eu acabei passando no teste e aos 13 anos eu comecei a fazer um espetáculo de maneira profissional. Recebi a minha primeira crítica e vi coisas que tinha que melhorar como trabalho de voz, trabalho de corpo. Eu fui fazendo, fazendo até eu entrar na EAD que foi em 93 isso. Quando eu entrei na EAD eu estava no último ano de publicidade que eu fazia também. Em 95, quando eu estava no meu 2º ano de EAD eu estava fazendo uma linguagem que se chama butoh que é uma dança oriental que significa “dança das mãos e dos pés”. E eu comecei a fazer com um parceiro meu chamado Davi Taiu teatro a domicílio com textos do Karl Valentim que é um palhaço, um cômico alemão. E buscando sempre um meio de sobreviver desse ofício. Então fazendo espetáculo de butoh, o retorno financeiro seria quase zero. E ai teve essa coisa do teatro a domicílio que era uma maneira legal de fazer uma grana. De ganhar uma grana com isso. Com esse meu parceiro a gente viu que difícil que era chegar no apartamento de uma pessoa e ter que fazer. Porque não era animação, não era telegrama falado, era uma época que tinha teatro a domicílio mesmo. Você montava uma obra, um espetáculo de teatro na casa. Eu falei pra ele: “Como eu consigo entrar na casa de uma pessoa, de uma relação tão intima e ficar tranquilo? Como é eu me manter tão próximo da plateia e permanecer inteiro. Eu to achando muito difícil fazer isso porque não tem essa quarta parede”. A proximidade é muito, muito perto. Ele falou: “Eu como resposta a isso eu te indico a fazer um curso de palhaço. Eu acabei de fazer um curso com a Cristiane Paoli Quito e faz um curso que você vai entender algumas coisas”. Daí eu fiz o curso com a Quito. No primeiro curso que eu fiz com a Quito, a primeira vez eu lembro de ter chorado de tanto rir e não de engraçado, mas de emocionante de você perceber uma linguagem de poder ser você mesmo. Onde era uma linguagem que partiria de suas limitações, que partiria do seu ridículo, partiria de algo que

aparentemente ou literalmente a gente luta pra esconder, as suas incompetências. Eu falei: “Nossa, eu não sabia que existia uma linguagem que você pode ser você mesmo”. Isso pra mim foi um divisor de águas. Eu falei: “Nossa, que incrível”. A partir daí eu nunca mais parei de fazer palhaço e eu fui perceber que, ao mesmo tempo que era encantador de você poder ser você mesmo, eu via essa dificuldade que era ser você mesmo. Os primeiros 4 anos foram quase terapêuticos. Primeiro ser você mesmo. O que é isso? Depois de você descobrir o seu lado ridículo, o seu lado mais espontâneo, o seu lado mais ingênuo. É um absurdo. E ainda mais rir de si mesmo e daí transformar em uma técnica para que as pessoas rirem de você e não acharem que você está fazendo um psicodrama da sua vida. Transformar isso em técnica, em linguagem. É um trabalho árduo. Quando eu voltei depois desse curso, todos os espetáculos a domicílio que eu fazia com o Davi, eu entendi isso o que ele quis dizer. Que o palhaço ele está vivo e só aparece em relação ao outro. O ator pode ensaiar um monólogo dentro da sala de ensaio. O palhaço pode mas ele só vai realmente entender quando ele estiver em relação com o público. O palhaço não vive sozinho, o ator é possível viver sozinho. O palhaço é através da relação. Eu comecei a entender o que era isso, essa abertura, essa intimidade que o palhaço proporciona. E desde então de 1995, de 2009 são 14 anos que eu faço palhaço. Eu entrei depois que fiz esse curso. Cinco pessoas desse curso chamaram a Quito pra abrir uma companhia e montou um espetáculo chamado A Banda. Que era um grupo que tocava instrumentos não convencionais e ai a gente montou esse espetáculo infantil. Por 5 anos a gente teve essa companhia. Logo depois desses 5 anos eu entrei no Doutores da Alegria. Que pra mim é um outro marco com relação a minha trajetória de palhaço. Com o Doutores da Alegria eu descobri muitos dos motivos de fazer arte. O que eu vim aqui? E o Doutores da Alegria me trouxe muita resposta, da arte como veículo literalmente. Porque trabalhar no hospital traz isso. Pensando em um ambiente aparentemente impróprio para o palhaço, para a arte em si, e você chega lá e transforma isso. Foi tão forte que durante 3 ou 4 anos fazendo os Doutores eu parei de fazer teatro convencional. Parece que tinha perdido o sentido. Por isso que eu não gosto de ver teatro porque parece que é

pra si mesmo. Como fazer esse poder que é tão catártico que é no hospital para o teatro? Consequentemente depois do Doutores eu fui para o Jogando no Quintal.

Thaís: Que veio dessa necessidade que você tinha de, de repente, fazer um espetáculo que não é só pra você?

César: Na verdade o Jogando no Quintal surgiu não da ideia de fazer um espetáculo. Eu e o Márcio nos encontramos no Doutores da Alegria e começamos a trabalhar juntos como parceiros de trabalho no Hospital do Câncer. Como o Doutores é improvisação e palhaço e eu estava encantado com essas duas linguagens, o Márcio também, a gente começou a se encontrar para pesquisar, para treinar para que o nosso trabalho no hospital melhorasse. Esse era o foco do início do Jogando. E tinha um outro foco. Ele tinha visto uma coisa chamada *match de improvisação* no Canadá. No Canadá não, na França. Ele ficou encantado por essa estrutura de competição que eu não conhecia. E eu tinha montado para essa casa para montar o teatro. A minha ideia era montar um teatro em casa. Por que? Porque eu estava muito saturado dessa...desse modo de política de mendigar do teatro. Eu fico mendigando para que as pessoas venham me assistir, eu tenho que mendigar algum espaço na mídia, em jornal ou na televisão, eu tenho que mendigar um espaço no teatro. Eu tenho que mendigar o tempo inteiro. E muitos projetos acabam ficando na gaveta. Porque a gente vê que esse recurso não vai chegar porque você não é “conhecido” no lugar. Porque pra isso você tem que fazer televisão e outras coisas. Então muitos projetos ficam na gaveta. É uma coisa normal no teatro. Dessa vez eu falei: “Não. Vou tentar fazer arte de uma maneira muito mais autonomia que o próprio teatro não dá. E sei lá o que vai dar isso”. Essa necessidade minha de fazer uma coisa diferente, motivado muito por essa coisa transformadora do Doutores da Alegria que algo que eu via no teatro e não via nenhuma semelhança. Junto com essa ideia do Márcio do match de improvisação. Junto com essa pesquisa, foram três ingredientes que foi o grande caldo, o grande motor pra começar o Jogando. Até a gente fazer 7 meses sozinhos, bolando o formato para que, quando a gente fosse chamar alguém não ficasse ai tomando cerveja e...como convidar alguém para começar um trabalho extremamente sério mas no quintal de casa que, literalmente, pelo

espaço físico, a ideia não passa uma seriedade? Como a gente vai passar uma ideia que para gente é tão séria, que tipo de convite que eu posso fazer para uma pessoa que: “Ah, vamos lá no quintal da minha casa?” É muito surreal. Hoje muitas coisas aconteceram graças a essa experiência aqui, de terem visto o Jogando no Quintal. Falaram que era possível fazer outras formas de teatro. Mas há 8 anos atrás era muito surreal fazer um convite desses. Hoje: “Ah, vamos fazer na garagem”. São coisas que, na verdade, vem e voltam. De 70, 80 tem muita coisa, aqui na Pompéia. Aqui as coisas aparecem como um ciclo. A gente começou a chamar pessoas que a gente sentia que tinham um perfil da pesquisa, um perfil do estudo. Principalmente palhaços que trouxessem uma maior diversidade para que a gente pudesse evoluir nessa pesquisa. Que não ficasse a minha cara e nem a cara do Márcio e sim escolas de palhaços de formações diferentes para que ficasse mais amplo e para que a gente aprendesse com ela.

Thaís: Para que tivesse mais dinâmica.

César: É. Eu e o Márcio já somos em termos de formação e estilo muito diferentes. Ai você pega um outro palhaço que nem o Federal que gosta de fazer sarau, que é um palhaço muito mais de rua. É uma outra formação. Chamamos, por exemplo, a Gabi que tem uma formação mais teatral. A Paulinha e a Vera que tem mais a formação do Doutores. A Paulinha tem mais de circo. O Cristiano Karnas que é mais bailarino. Eram pessoas em que havia uma admiração e, na verdade, a figura do diretor minha e do Márcio a gente não queria dizer como seria o processo e sim ter a inteligência que o processo fosse cada um mostrar o seu talento. Era mais um coordenar as energias, as vontades do que...

Thaís: Ter um papel mais centralizador.

César: Mais centralizador e de querer ensinar coisas para essas pessoas onde elas teriam que nos ensinar. O tempo de palhaço da Paulinha às vezes era mais tempo do que eu. Quem sou eu para chegar lá e dirigi-la, entendeu? Mais dividir uma ideia: “O que você acha isso?” Isso é maior. Na verdade é um pouco do que eu acredito em termos de direção. Uma característica minha.

Thaís: Desses primórdios do Jogando, como vocês pensaram a estrutura? Porque, lógico, deve ter mudado muito nesses 7 anos. Como é que era essa estrutura no começo? A duração do espetáculo?

César: A ideia era o seguinte, depois que a gente chamou as pessoas a gente viu que as coisas estavam indo além de uma pesquisa, mas de uma formatação de um espetáculo. Naturalmente vinham as ideias. A ideia antes do Jogando eu, quando eu vim para essa casa, antes de transformar essa casa em um teatro era a de um clube. A do Clube de Regatas Cotoxó. Foi uma ideia minha que eu nem conhecia o Márcio. Que era uma coisa que eu sentia falta, que é de uma troca artística. Era natural você ir na casa de um músico e ai pega um violão. Rola uma troca de experiência que é mais efetiva. E o ator não tem esse espaço. É: “Essa é a minha coisa”. A troca fica muito restrita.

Thaís: Nos espaços que eles estão apresentando.

César: É. Papo chato à noite, balada, falando sobre algo de teatro.

Thais: “O meu processo”...

César: É e eu tenho uma enorme preguiça disso. Nossa Senhora, eu acho muito chato. Vamos fazer juntos, a prática, é muito mais a prática. Era uma ideia, essa ideia do Clube. Quando começou o Jogando como que a gente pode...não é um teatro, é a minha casa! Também não quero um teatro, eu não quero que a minha casa se transforme em um teatro. Não era um teatro convencional. A gente sentia que tinha de pegar o público pelo lado lúdico que era a nossa própria proposta do espetáculo, que era brincando. Para isso as pessoas tinham que entrar desarmadas para que a gente pudesse brincar. Para que elas pudessem brincar. Porque elas nos dão tema. Eu não queria público, eu queria torcedores. Como que eu ambientalizo para que eu não precise avisar ao público que eles são torcedores? Não adianta: “Olha, gente, o espetáculo vai ser muito interativo, vai ser muito animado. Eu quero vocês torcedores, eu quero vocês à vontade”. Não. Faça isso. Veio desde essa ideia de como chegar na porta de casa e você fala: “Perai. Eu to entrando em um lugar que eu não faço ideia do que seja”. As pessoas que vinham aqui não sabiam que era a minha casa. Pensavam que era um clube mesmo. Fazia campeonato de botão, campeonato de xadrez, de ping

pong. Segurança na porta pra revistar, bilheteria, plaquinha. No meu quarto era a diretoria, fisioterapia, ali o barzinho. Quando chegava servia a caipirinha. Quando começava o espetáculo as pessoas já estavam na “fantástica fábrica de chocolates”. Já estavam em um lugar que já não precisava dizer. A gente conseguiu um formato onde a gente pudesse mostrar as intenções, mais do que falar. Isso foi um ponto-chave para todos os estágios de onde a gente passou de outros quintais até a gente chegar no teatro, que demorou 5 anos de teatro. Essa foi a grande luta nossa, de não ir para o teatro. Só que no teatro, por mais que seja diferente, a essência estava preservada. Porque se tivesse patrocínio pra bancar no meu quintal talvez não seria isso. Ai vem aquela coisa prática do mundo do capitalismo de como você viver desse sonho. Foram 4 anos que a gente treinava, treinava, treinava, treinava. Uma disposição, uma disponibilidade das pessoas sem ganhar um tostão. Foram 4 anos sem ganhar zero, lotando os quintais e era zero vírgula zero. E as pessoas precisavam sobreviver e começaram a fazer outros trabalhos. Tinham que sair. Daí com a chegada do Joca, que virou um parceiro, que começou a transformar todo esse nosso sonho de uma maneira viável para que a gente pudesse viver disso. Porque é um espetáculo de um grupo de pesquisa.

Thaís: Desse começo aqui o que você percebe e até começou a apontar algumas coisas, o que você acha que deu um salto na pesquisa de vocês especialmente com relação ao palhaço e à improvisação.

César: O salto nosso foi muito, muito, muito devido à experiência que a gente fez em descobrir pessoas que já faziam a linguagem em outros países. Porque até então improvisação dramatúrgica não tinha. A gente improvisava muito inspirado em coisas do Nova Dança. Mas o Nova Dança pra gente era muito mais abstrato. Mas foi fundamental por uma questão física e muito intuitivamente. Quando a gente descobriu que tinha na Europa, que tinha na América grupos que há muito tempo tinha isso, a gente trouxe eles pra cá, coisas que a gente...eles trouxeram uma nomenclatura de coisas que a gente já fazia intuitivamente. É quase que colocar os pingos nos “is”. Esse foi um grande salto pra gente de improvisação. Também foi um outro marco depois que a gente começou a fazer os festivais.

Essa coisa de crescer muito e de fazer para 600 pessoas fez também com que todos nós tivéssemos essa experiência que nós não tínhamos até então de como se comportar fisicamente, de como segurar uma plateia de 600 pessoas. Os palhaços cresceram muito também.

Thaís: Uma coisa é improvisar para 40 aqui e outra coisa para 700 pessoas. Desses grupos para você, o que você acha que foi fundamental que contribuiu direta ou indiretamente para o Jogando no Quintal?

César: Eu conheci, eu não sabia que existiam improvisadores. Eu pensei que nós éramos palhaços e gostávamos de improvisação e estávamos nos tornando palhaços-improvisadores. Atores que dentro de um processo improvisavam. Como também quando eu fui no Riso da Terra eu conheci palhaços enquanto ofício não enquanto linguagem. Eu sou palhaço na vida e eu não sabia que existiam improvisadores. Isso é uma coisa que é um outro leque porque eles eram improvisadores? Porque além de improvisadores, e tem gente que nem é ator, são improvisadores que faziam 8 espetáculos totalmente diferentes um do outro onde: "Caramba, esse ai é improvisador". Ele improvisa de maneiras diferentes. Eu fui perceber que nós éramos improvisadores de um espetáculo só, até hoje. Agora começando com os novos espetáculos que a gente vê: "Isso é Jogando, isso é Caleidoscópio, isso é Mágico de Nós". Eu falei: "Caramba". Eu posso no hotel colocar "Palhaço" e eu posso colocar "Improvisador". Eu não sabia disso, isso é muito interessante e existe um mundo possível para esta linguagem. Tem espetáculos com uma energia totalmente diferente. Personagens improvisando, espetáculo sem humor. É impressionante, foi um mundo que se abriu. Foi uma nova faculdade que se abriu. Quando eu entrei na EAD, vi que não tinha só teatro realista. Que existe *commedia dell´arte*, que existe palhaço, que existe bufão. Existe um monte de coisa. Então foi isso que eu conheci um pouco com eles.

Thaís: O que mais você pode destacar mais desses saltos que você percebe?

César: Em relação ao Jogando?

Thaís: Sim.

César: Todo esse crescimento, todo esse momento sempre há perdas e danos. Nós, e eu particularmente, sempre tivemos que rever e eu vou falar essas

questões. Por exemplo: quando a gente fazia na Faustolo, a gente chamou o Clerouak que era um palhaço que ele não se vestia de palhaço e quando ele chegava, ele falava que era cambista e dizia que ele queria vender pelo dobro. As pessoas: “Nossa! Que incrível, que sucesso!” E você tinha que fazer que era uma estrela, um grande sucesso dentro de um quintal para 50 pessoas isso era engraçado. “O maior espetáculo da terra no quintal”. Fogos de artifício no quintal. Tinha tocha olímpica na época das Olimpíadas e tal. O muito louco é que hoje, esse sucesso, ele é mais real. Tem comunidade no Orkut, as pessoas conhecem, a imprensa reconheceu. Isso já deixou de ser piada. Um ponto de interrogação. O que fazer com isso? Não sei. Não faço. Isso deixou de ser piada. Quando a gente começou as improvisações não eram tão dramaturgicamente interessantes como agora. Não eram tão certinhas. Mas tinha uma fragilidade que as pessoas ficavam encantadas. E as pessoas, a gente passava a sensação da brincadeira. As pessoas saíam e falavam: “Vamos brincar de Jogando no Quintal?” A gente tinha ouvido muito falar, de adolescentes, de crianças. Depois de 8 anos a gente começou a jogar bem esse jogo e essa fragilidade diminuiu. E onde as pessoas pararam de falar: “Vamos brincar disso?” E foi para: “Nossa Senhora, como eles fazem isso? Eles são muito bons”. Outro ponto de interrogação, ganhou-se uma coisa e perdeu outra. O foco era: “Nossa, quero brincar disso”. Tem uma experiência no apontar. Também é uma perda. E a pergunta que eu faço pra mim é: como manter o espetáculo vivo depois de 7 anos? Ele é vivo por natureza mas nós já fizemos um milhão de 10 segundos e antes os 10 segundos eram interessantes antes da gente começar a fazer porque você vê realmente a pessoa apavorada. E hoje os 10 segundos depende muito do que a gente faz. A gente ainda fica muito apavorado. Mas é um apavorado diferente. A gente continua com medo, continua com frio na barriga. Todos, se você for entrar no camarim, todos, é impressionante, a gente nunca vai passar essa sensação de medo. Todos os outros espetáculos a gente não tem essa sensação. Todos ainda se preocupam, se aquecem mas eu estou falando de uma coisa anterior a isso. Que é um gosto pessoal meu que é, fazendo um paralelo ao futebol, eu acho a seleção brasileira sem carisma porque tem muito craque jogando. O Ronaldinho Gaúcho, tem muito

craque jogando. E eu tenho preguiça de ver craques assim. Eu gosto de um cara que marcou de canela, eu gosto. Então saber jogar muito tem a sua atenção. Tem que jogar bem mas sempre vulnerável, sempre frágil. Sempre, sempre. Eu acho que isso pra gente é algo pra se alertar.

Thaís: Pode-se bloquear e não fazer os dez segundos.

César: Não bloquear mas isso a gente continua tendo, a ruína. No espetáculo rola que os dez segundos não são bons. Eu to falando que jogar não significa fazer cenas boas. É saber jogar no sentido de não perder a fragilidade, a vulnerabilidade. Não é só marcar gol de placa mas as reações de marcar um gol são diferentes. Como mexer no caldo, é o grande desafio. E ai que eu acho que é interessante, que é natural esse processo de outros espetáculos surgirem. Saber que o Jogando no Quintal não vai realizar os desejos de todos, foi um grande playground. O fato de haver outros espetáculos também ta arejando o Jogando. Eu acho que tudo o que estou falando tem um caminho para o que acontece.

Thaís: Você falou que ficou impressionado com a possibilidade de uma pessoa ser apenas um improvisador e vocês se viram como palhaços-improvisadores. Agora como que é tentar esse trabalho de palhaço-improvisador sem perder o estado do palhaço, poder improvisar e não ser um improvisador cômico, por exemplo. Não ser um improvisador, mas o Cizar Parker improvisando. Como é esse desafio?

César: É engraçado porque os improvisadores acham a gente muito palhaço e o palhaço acha a gente muito improvisador. São dois olhares. Hoje, quando a gente começou a receber os gringos, a gente ficou muito improvisador e o palhaço ficou um pouquinho...pega uma balança, no começo a gente era super palhaço e depois virou improvisação e agora que eu sinto que a gente está em um lugar que ele está equilibrado. Porque à medida que você começa a fazer um outro espetáculo, por exemplo, o Caleidoscópio, eles estão percebendo o que é fazer essa improvisação sem estar de palhaço e como palhaço. Eu, fazendo o Mágico de Nós, em que é o personagem improvisando eu estou começando a ver isso e que a gente vai começar a perceber o que é palhaço-improvisador e a gente começa a experimentar outros gostos, outras energias. Pra começar realmente a separar: isso é palhaço-improvisador, isso é improvisação com o olhar do palhaço, isso é

improvisação com o olhar do personagem. Experimentar outras maneiras de improvisação vai acabar clareando mais essa nossa pesquisa. Que é uma pesquisa, nesse sentido, quase única. Todos esses países que a gente conheceu, nenhum deles faz palhaço e improvisação. É isso que encantam eles também na verdade. Eu acho que experimentar outras maneiras de improvisação que é essa a nossa pesquisa.

Thaís: Agora falando de alguns elementos específicos. Você, além de ser um dos jogadores, assume também a função de árbitro. A função do árbitro é muito importante porque ele está lá como um mestre de cerimônias, diferente de um árbitro de um match de improvisação. Como você vê a função do juiz na sua experiência?

César: Ele se tornou muito importante. É muito engraçado porque quando começou no quintal aqui em casa, o Jogando não era feito por nenhum árbitro da equipe do Jogando, era convidado. Era o Esio, o Zabobrim; era o Federal que era convidado, era o Charles. Ele não fazia parte da equipe.

Thaís: E hoje é o contrário. Vêm pessoas convidadas para jogar.

César: O juiz ele se transformou em uma figura que na criação não era tão importante, como a banda também. Tanto o juiz como a banda fez com que o espetáculo ficasse um espetáculo redondo. O *match* não é um espetáculo, ele é um jogo. E todo jogo de futebol, ou de qualquer outro esporte, tem jogos bons e jogos ruins. E o juiz, os jogadores, eles não se deixam interferir com isso. O juiz vendo quando um jogo está chato ele faz alguma coisa pra animar. O *match* é muito isso. A primeira vez quando eu vi um *match* eu odiei. Odiei. Nossa, que coisa chata. Eu odeio essa coisa de agilidade, virtuose. Depois que eu desencanei de olhar como um espetáculo e a olhar como esporte, eu falei: “Olha, é bem interessante”. É interessante jogar, é interessante ver, mas não de jogar. O Jogando é um espetáculo. O tempo inteiro a peteca não pode cair. O juiz tomou uma proporção tão grande que é muito difícil, e é essa uma das questões que a gente enfrenta, é muito difícil consegui um juiz pra apitar o Jogando. Sou eu, o Márcio e o Federal. É muito difícil apitar o espetáculo, o juiz é uma coisa muito forte. A banda também. O juiz tem a função de um mestre de cerimônias de:

“Sejam bem-vindos”. O que ta rolando, ele ressalta o que está rolando. Ele é o termômetro, ele que dá o ritmo, ele dá o tom. E os juizes são muito diferentes um do outro e acaba sendo espetáculos muito diferentes. É um papel que a gente descobriu e que todas as pessoas que viram, os estrangeiros, ficam impressionados com a capacidade que esses três tem de apitar. Eles acham um absurdo a capacidade que a gente tem de 3 horas que a gente consegue. Sem a gente perceber a gente se tornou muito virtuoso na questão de apresentador. Tão virtuoso que os colombianos, os espanhóis, falam que a gente tem que dar curso disso. Curso de árbitro. E a própria galera do Jogando fala: “Gente, vocês tem que dar curso disso porque é impressionante o que vocês aprenderam com isso”. É uma coisa unânime de tanto os palhaços vendo, de como a gente conduz esse público. A gente virou um virtuose, tem que ser. O Márcio que apresentava sarau ele tem uma característica de apresentador. O Federal também. Eu nunca pensei, eu sempre joguei, sempre fui melhor de jogo. Nunca pensei de apresentar um dia. Não era da minha natureza. Eu só fui apresentar porque o Márcio e o Federal estavam muito ocupados e eles precisariam de outra pessoa pra aliviar porque é uma energia maior e eu só fiz porque como eu tinha criado com o Márcio eu era a pessoa que sabia mais as regras. Não por uma característica de palhaço. Só por eu ter criado. Eu sabia as regras, não era porque o seu palhaço tem a ver. Acho que o seu palhaço não tem a ver mas surpreendentemente eu me encontrei nessa função. Muito, muito.

Thaís: Porque você fica muito exposto, é quase um regente ali.

César: E eu me encontrei enquanto palhaço ali. Quando eu apitei era tanto prazer e eram tantos segundos de descoberta que é muito mais fácil as pessoas me preferirem de juiz do que de jogador porque eu me encaixei.

Thaís: Você falou bastante da banda, que também é um outro elemento que começou pequenininho, era só um violão.

César: Não era nem banda, era uma pessoa que fazia sonoplastia.

Thaís: Era o Eugenio.

César: Era o Eugenio. Era sonoplastia porque entre o intervalo de uma cena a outra não havia música. Não havia um pensamento musical no espetáculo.

Quando a Lu Lopes entrou fazendo um ano de Jogando ela trouxe esse acabamento, de uma música do começo ao fim. A banda não se tornou apenas uma banda de sonoplastia mas ela interfere muito na qualidade do espetáculo. Se você fecha o olho, o Jogando tem uma musicalidade.

Thaís: E para a construção de cenas? Como se dá essa combinação da banda com a improvisação? No que você acha que um ajuda a alimentar o outro? No que você acha que isso a banda ajudou com o crescimento de uma linguagem musical?

César: É engraçado porque em termos de sonoplastia ela não evoluiu tanto. Em termos de sonoplastia, quando a gente fazia aqui em casa, na Faustolo, a sonoplastia era mais evidente porque o espaço também era menor. E a gente se tornou muito rápido e tem uma coisa da banda que sonoplasticamente mais de acompanhar. A gente viu que o Jogando é...quando a gente começou tinham muitas cenas. Quando a gente cresceu a gente começou a fazer mais jogos. É essa a diferença. Nesses jogos, a gente faz 5 jogos e um é apenas história. Só um que dá pra usar sonoplastia. Os outros usam muito pouco. Antes a gente fazia 5 jogos, 8 jogos onde 6 eram histórias. A banda era muito mais presente. É fundamental em uma cena ter uma música mas eu penso que essa sonoplastia, essa musicalidade pode ser mais desenvolvida em outro espetáculo. O Jogando já virou mais jogos, uma rapidez assim que a gente sai não lembrando da sonoplastia da cena mas da música que a Lu criou para o placarzeiro. Tem uma outra coisa.

Thaís: A música que cantou no começo, enfim. Falando do público que é fundamental também. Desde o começo da ideia do Jogando no Quintal, você sempre pensou em criar uma nova relação com o público. Desde a recepção aqui e até hoje no Tucarena. Desse trabalho do público, que não só dá o tema mas constrói o espetáculo. Como você vê esse diálogo com o público, essa recepção?

César: Essa é uma coisa que também é uma das nossas maiores virtudes. Muitas pessoas fizeram Doutores da Alegria acho que muito por causa disso e muito por uma característica pessoal. A nossa relação com o público é uma de nossas maiores virtudes. Nossa sensibilidade, delicadeza. A clareza de não expor o

público. Do espetáculo realmente ser feito com paixão, de coração. Realmente é: “sejam bem-vindos a algo que a gente adora fazer”. O público, a gente dá tanta ênfase e importância para o público que eu acho que tem que ter isso. A gente não sabe o que fazer para agradar, na verdade. Não ser vendido mas o fato de ter começado esse projeto em uma casa quando você recebe alguém: “Você quer uma água, quer alguma coisa?” Você não sabe o que fazer para deixar essa pessoa à vontade. Isso é uma coisa que está muito na gente. É como receber esse público, já que esse público ele vai ditar o jogo, ele é mais um jogador. Tudo isso que eu estou falando é muito orgânico. Ele não está no nosso discurso, é muito orgânico. É o quanto a gente zela por esse público, essa preocupação para todos estarem bem, confortável. Você pode fazer para 40, 700 e as pessoas podem falar várias diferenças mas continua íntimo. São 700 pessoas? Continua íntimo. Continuam sendo olhadas. A gente fica muito atento pra isso.

Thaís: Vocês apresentaram bastante pra públicos que vão para o Tucarena e também tiveram a experiência de apresentar para CEU´s. Vocês têm algum projeto de apresentar para esses públicos que nunca vão ao teatro?

César: O que é legal que a gente continua até hoje. Por causa do patrocínio a gente tem espetáculos que são contrapartida. Por exemplo, a gente faz muitos espetáculos populares. Isso é muito legal ainda. Por exemplo, teve uma temporada de 16 espetáculos e 8 a gente faz popular. O que é legal é que a gente consegue um termômetro. Não tem como continuar o ingresso R$ 10, R$ 20 porque aumentou, aumentou o nosso público mas a gente continua dando essa contrapartida que pra gente é muito legal.

Thaís: O que tem nessa diferença de público, por exemplo? De participação, de resposta?

César: Olha, São Paulo é enorme e o Brasil é um mundo. Cada bairro é um público diferente. A gente monta espetáculo em empresa, outra coisa. Espetáculo de contrapartida, outra coisa. Você vai para o Rio de Janeiro, outra coisa. Santa Cruz em Alto de Pinheiros é um público extremamente mais observador, aquelas poltronas confortáveis onde a gente pedia e o outro: “Pelo amor de Deus, ta tão bom”. É como se estivesse no sofá da casa dele vendo videogame humano, o que

os palhacinhos vão fazer. Tinham mais senhoras. No Tucarena volta o público de jovens, mais jovens.

Thaís: Porque está do lado da PUC.

César: Rio de Janeiro quando você está lá eles querem ser mais engraçados que você, o público. E ai você fala: “Nossa senhora, como vai ser isso?” Para fábrica que a gente já apresentou, tem um degustar, parece que eles dão muita ênfase para o que estão vendo porque sabe que não é muito...

Thaís: Que dificilmente eles terão outra experiência como essa.

César: Parece que estão comendo um doce da Kopenhagen. Mas é muito legal ver isso, cada público. E é muito legal porque a gente cresceu muito porque pega todos os tipos de público, o que é muito legal.

Thaís: E vocês tem apelo popular. Isso no melhor sentido possível. Tem uma comunicação direta com qualquer pessoa.

César: A gente viu como foi bem recebido essa coisa do sucesso. É interessante porque você falou do apelo. O espetáculo, a natureza dele é muito comercial. O Jogando é um espetáculo comercial pela sua natureza. E ele continua sendo a nossa pesquisa. São vários fatores que é uma vez na vida. Porque às vezes você faz uma pesquisa e tal mas a pesquisa não pode ser apresentada. Por exemplo, o Nova Dança, a pesquisa deles não é comercial. Não tem um espetáculo do Nova Dança que faz tanto sucesso.

Thaís: Fica mais entre os entendidos de dança.

César: E a gente nunca pensou em fazer um espetáculo. Foi uma sucessão de fatores que se fez em um momento. Primeiro se eu e o Márcio pensássemos financeiramente uma coisa, primeiro que não faríamos em um quintal, fazia um jogo de tênis só eu e ele e seria ótimo. Duas pessoas teriam menos trabalho, entendeu? Se pensasse de um lado empresarial, comercial, a gente não estaria trabalhando com 12 pessoas em um quintal. Durante 4 anos o trampo que a gente tinha de pegar em lugares inóspitos e alugar arquibancada. É muito custoso o Jogando no Quintal. Ele é uma sucessão de...como é o termo?

Thaís: Das coisas confluírem. Uma confluência.

César: Uma confluência de várias coisas. Um momento que eu acho que o público estava cansado desse teatro mais vivo. Um monte de coisas.

Thaís: Dessas experiências que ajudou a arejar bastante o Jogando, você trabalhou como ator e também dirigiu o Mágico de Nós, que é para um público mais especifico, o público infantil e vocês vão partir de uma história que é mundialmente conhecida pra trabalhar como um ponto de partida. Você começou a ter ideia do Mágico de Nós quando?

César: Eu fui para a Espanha e fiquei um mês trabalhando com a companhia Impromadrid e vi um espetáculo chamado Teatruras que é um espetáculo infantil. A ideia inicial era montar um espetáculo completamente igual do deles aqui. E ai eu fui com essa ideia e chamei algumas pessoas do Jogando. Eu assinei um contrato com o Tucarena para estrear. Em um mês o elenco saiu porque iam viajar por motivos pessoais e eu vi que o formato que eu tinha achado legal não rolava. Eu tinha 3 meses para criar alguma coisa porque eu tinha uma data marcada de estreia. Estaca zero, sem elenco, sem ideia, sem nada. Eu, nesse processo, eu tinha alguns pontos, alguns nortes que era: criança, diferente do adulto, o adulto vê a improvisação pra ver você na berlinda, a criança não tem esse tipo de humor. Uma boa história e dane-se que é improvisação. Porque ele já improvisa na vida. Eu falava: “Nossa Senhora, eu tenho que fazer boas histórias”. A improvisação não vai ser o chamariz. Corre o risco de fazer esse espetáculo e perceber que esse espetáculo é uma bobagem porque a criança pode fazer melhor do que você. Eu já pensei nisso de como fazer um espetáculo de improvisação que pudesse ter uma fábula. A criança gosta de uma fábula: “Era uma vez...” E ai o Nani, conversando com ele, eu chamei outras pessoas, e ele falou pra ver O Mágico de Oz. Eu vi que O Mágico de Oz dentro dessa fábula caberia a improvisação sem ter que sair da fábula que é: o Leão não tem coragem, o Homem de Lata não tem coração e o Espantalho não tem cabeça. Mas no final o Mágico de Oz chega e fala assim: “Vocês têm isso. Só que vocês não reconhecem isso dentro de vocês”. Quando eles encontram O Mágico de Oz, o Mágico de Oz ele fala assim: “Pra vocês conseguirem cérebro, coragem e coração e voltar pra casa vocês tem que matar a bruxa”. Esse foi o desafio. Ai eles matam e quando voltam: “Nem eu

existo. O Mágico de Oz não existe". Pra você contar uma história você tem que ter coragem, você tem que ter cabeça, precisa ter coração. Eu via que o próprio desafio de fazer improvisação caberia nessa fábula. Onde a criança contaria a fábula. Se o Mágico de Oz fala pra matar a bruxa, então ele pede pra contar as histórias. Quem faz a fraude não é o Mágico de Oz, eu coloquei em um personagem, o Homem de Lata. Por não ter coração, não tem a consciência de ter testado eles. Eu vi que caberia isso e porque. Eu tenho um lado teatral muito forte, eu queria aproximar o teatro da improvisação. Tanto enquanto personagens e enquanto dramaturgia. A dramaturgia assim, de colocar junto, dentro de uma fábula. São coisas que eu não estava buscando um formato novo de improvisação. Eu estava buscando um novo espetáculo de teatro que teria a improvisação e uns motes para começar o trabalho. Isso era claro, eu queria. Por exemplo, o Jogando é um formato de espetáculo de improvisação. Pensei de formato pra se criar uma história para que eu pudesse usar de alguma maneira.

Thaís: E como foi esse trabalho que você fez com o Cláudio de dramaturgia? De trabalhar uma parte de um texto estruturado com a parte improvisada?

César: Eu passei a ideia para ele do que eu queria, dessa ideia que começasse a fábula mesmo e em determinado momento é um desafio e depois volta-se pra fábula. Através dos ensaios ele ia escrevendo mas a partir de uma ideia ele transcreveu no papel uma ideia geral que eu passei para ele.

Thaís: E o trabalho dos atores? Porque tem a Paulinha que é do Jogando mas você conta com pessoas com outras experiências.

César: O Nani está, a Paulinha está, o Eugenio está, o Nani, eu e o Macalé, o Anderson saiu. Uma outra coisa também, que eu estava com muita vontade de trabalhar com outras pessoas para que eu também pudesse experimentar outras coisas. E pessoas com estilos diferentes. A Paulinha é muito palhaça, o Nani é ator, o Anderson é comediante. Principalmente eu queria mudar a musicalidade, onde as coisas que eu não conseguia fazer no Jogando, da sonoplastia que eu falo, de você não separar a banda, ele está junto com a gente no espaço físico da banda. Ele é o ator, ele é o cachorrinho, ele tenta ser a visão do cachorro. Foi muito rico experimentar fazer com outras pessoas. Eu sinto muito na minha

pesquisa enquanto improvisador, eu vejo necessidade de beber em outras fontes. Eu tenho uma coisa muito de ator e no Jogando as pessoas não são tão atores. Fora a Rhena, a Paulinha, a formação do Federal, não é uma formação muito de atores e sim de palhaços. Eu estou, inclusive, montando um espetáculo com o Gustavo da Colômbia, do Acción Impro, justamente isso, pra eu fazer essa junção de como um ator pode potencializar o improvisador e o improvisador pode potencializar o ator. Eu gosto muito de aprender quanto maior é a diversidade.

Thaís: Agora você está fazendo trabalho com o Gustavo?

César: Estou. Ano passado ele veio pra cá. Nós tínhamos uma ideia de trabalhar juntos sem ter a mínima ideia do que íamos trabalhar. A gente sentia que tinha algo pra aprender um com outro. Ele é apaixonado por palhaço e na Colômbia não tem grande número de palhaços e esse lugar meio espontâneo, essa relação com o público, essa coisa do palhaço contagiou muito ele. E eu nunca tinha visto no Brasil e nunca tinha visto em outra pessoa uma cara que improvisasse com uma agilidade e com personagens tão bem elaborados como se ele tivesse estudado um ou 2 meses pra fazer o papel. Uma virtuose de ator-improvisador que eu nunca tinha visto. É engraçado, que eu vejo esses formatos de improvisação e eu não me identifico com nenhum mas eu me identifico com a linguagem de onde ela pode chegar. Da potencialidade, não de algo que eu já vi. E sim de onde eu não vi. Quando ele chegou aqui, o que a gente faz? Se fizer nós dois um espetáculo de improvisação aqui eu tenho certeza que vai ser um sucesso. Se a gente fizer isso, do público dar um tema, vai ser ótimo. Fácil, ta na manga isso. O que a gente quer? E o que eu menos quero é isso. Ótimo. E a gente fez um espetáculo onde não era um espetáculo de improvisação mas surgiu da improvisação. É como se tivéssemos a capacidade em nos tornarmos dramaturgos. É pegar uma cena do Jogando que você gostou e levar às últimas consequências.

Thaís: De refinar os procedimentos todos.

César: Exatamente. Onde tudo é pela improvisação. Tudo. Com um mês aqui a gente fez um ensaio aberto. Um mês na Colômbia e mostramos um ensaio aberto. Ele volta agora entre julho e agosto e a gente termina o espetáculo. A ideia é que

o espetáculo fique 2, 3 meses viajando com esse espetáculo. É uma coisa que eu estou aprendendo muito.

Thaís: Mas é um solo?

César: Não é um duo. Um duo, nós dirigimos, improvisamos e formatamos.

Thaís: Eu não sabia que você estava fazendo esse trabalho com o Gustavo.

César: É um espetáculo que a gente ta formatando tudo a partir da improvisação.

Thaís: Vocês tem uma trajetória que eu acho muito coerente. Porque a improvisação é um tema central e que as coisas vão se preservando nos trabalhos. Mas vai aprofundando, cada um vai pegando o seu caminho.

César: E essa coisa de...porque a improvisação é muita coisa. Eu não sou um cara de escrever. E será que todos esses 8 anos de improvisação eu fui descobrir o meu potencial de dramaturgo? Sei lá. Pra mim a improvisação ela é infinita, ela ultrapassa formatos, entende? Então eu não sei ainda o que eu quero da improvisação. Eu intuo o que eu quero mas eu sou encantado com a linguagem como eu sou encantado com a linguagem do palhaço. Mas sem formatos. Porque tem coisas que a linguagem pode ser muito limitadora. O palhaço pode ser muito limitador. O improvisador pode ser muito limitador. Eu quero que todas as linguagens sejam a minha ferramenta pra dilatar a minha comunicação. Que alguém me veja e fale: “Ai, ele é palhaço”. Quero saber de comunicar. A Denise Stoklos, a Denise Stoklos é uma palhaça? É. Ela é um depoimento pessoal e pra mim eu penso isso. Enquanto alguma coisa limitadora eu acho que me reduz.

Cláudio Amado – Teatro do Nada
Entrevista concedida por e-mail
30/04/2010

1) Como e quando foi o seu contato com a improvisação como espetáculo? Quais foram as suas maiores referências nesta trajetória?

Na verdade, só fomos ter contato com outros espetáculos de impro DEPOIS de estrear o nosso próprio, então podemos dizer que o primeiro espetáculo de impro que vimos foi o nosso mesmo. No começo, as únicas referências que tínhamos eram através da atriz Gabriela Duvivier, que apresentou a técnica para nós. Ela nos falava das aulas e espetáculos que viu quando estudou com Keith Jonhstone, nossa maior influência. Anos depois, conhecemos improvisadores de outros países que nos ensinaram outros formatos e mostraram como estava avançada esta arte lá fora, destaco Volker Quandt, Omar Argentino, Robert Webber, La Gata Impro, Cia Complot/Escena, entre outros.

2) Quando surgiu o Teatro do Nada? Qual é a pesquisa do grupo no campo da improvisação como espetáculo?

A Cia Teatro do Nada surgiu inicialmente através de um treino despretensioso em 2003 com Gabriela Duvivier, atriz carioca que estudou com Keith Jonhstone no Canadá. Começamos treinando 2 vezes por semana apenas para nos reciclar e conhecer essa nova técnica. Após 8 meses de treino, sentimos vontade de apresentar esse processo para o público, então conseguimos um dia na semana na Casa da Matriz, boate que abrigava teatro também. Em janeiro de 2004, depois das primeiras apresentações, percebemos que o público reagia extraordinariamente à proposta, tanto quanto nós, e foi aí que começamos a nos estruturar como companhia profissional de impro, nos filiando ao I.T.I (International TheatreSports Institute) em 2004. De 2004 à 2008, apresentamos os 2 primeiros espetáculos da cia , “Teatro do Nada” e “Nada Contra”, ambos de Teatro-Esporte. A partir de 2008, nosso foco de pesquisa se voltou para os formatos longos (Long

Forms). Em 2009, estreamos os espetáculos “IMPROZAP”, de histórias de 20 minutos com estilos diversos; e “DOIS É BOM”, inspirado no formato americano Harold.

3) Como você vê as experiências de outras companhias brasileiras de impro? Quais são as principais contribuições no cenário nacional de improvisação como espetáculo?

A meu ver, muitos grupos de improvisação surgiram nos últimos anos, a maioria influenciados pelo programa “Whose line is it anyway” e por espetáculos nessa linha. Uma improvisação de piadas, tiradas, gags, sem preocupação com a narrativa, personagens, etc. No Rio de Janeiro o maior expoente dessa linha é o “ZÉ - Zenas Emprovisadas”, que se tornou o espetáculo de maior visibilidade e sucesso por conta do talento e comicidade de seus integrantes e convidados. Infelizmente esses grupos estacionam nesse primeiro formato de sucesso e não saem dessa esfera, deixando de descobrir a grande variedade e profundidade de formatos que o IMPRO pode proporcionar. Para mim, os grupos que mais estão contribuindo para a expansão, a pesquisa e a consolidação do IMPRO no Brasil, e representando o Brasil no exterior, são, além do Teatro do Nada, o Jogando no Quintal e a L.P.I. de Belo Horizonte.

4) A improvisação como espetáculo sempre existiu no teatro e podemos citar a Commedia dell´Arte como um exemplo. Quais os sentidos que podemos atribuir à improvisação? Para você porque a improvisação reapareceu hoje com força no teatro brasileiro? No que a improvisação acrescenta ao teatro contemporâneo?

O teatro de improvisação estabelece uma outra forma de relação dos artistas com a obra de arte e com o público que assiste. Quando existe o risco na improvisação (e aí eu excluo os espetáculos de improvisação de piadas e tiradas, pois eles, pela obrigação de ser engraçados, contam com algumas “cartas na manga” - jogos e temas recorrentes que sempre “funcionam” para o público), estabelece-se uma sinergia entre os improvisadores e deles com o público, pois nunca se sabe o que vai resultar desse pulo no desconhecido. As chances de uma história ficar confusa, ou sem final, ou sem ligar todas as linhas de narrativa, etc, são enormes. Os improvisadores devem estar sempre no máximo de sua atenção,

sua memória, sua aceitação e colaboração entre si. E mesmo assim, os erros, esquecimentos, bloqueios, adiamentos, etc, são freqüentes. E não poderia ser de outra forma, senão não haveria risco. Portanto, a associação do impro com o esporte ou o circo é inerente: cada cena ou formato é uma jogada de risco, podendo ter sucesso ou fracassar. Os improvisadores sabem disso, assim como o público, faz parte desta arte. O público acompanha então as "jogadas", torcendo para dar certo e entendendo quando não dão. Sua postura não é a do público de teatro tradicional, que coloca-se apenas como receptor, mas sim como parte do fenômeno, seja fornecendo as sugestões usadas nas improvisações, seja torcendo para que elas cheguem ao sucesso.

A improvisação sempre esteve presente no teatro brasileiro, seja nos cacos criados pelos atores, seja em aulas de teatro ou ainda como instrumento de aprofundamento dos atores em ensaios tradicionais (Análise Ativa - improvisações em cima de personagens e situações de um texto já escrito). A improvisação como espetáculo, como proposta, realização e resultado final simultaneamente, chegou através de atores/diretores que estudaram no exterior e trouxeram essas técnicas (um pouco tardiamente, se comparado ao movimento de improvisação em outros países) para cá, e de onde surgiram as primeiras cias profissionais de improvisação, a primeira, me parece, sendo a Teatro-Esporte da Vera Achatkin em São Paulo. Depois dos grupos precursores, aconteceu uma expansão de grupos e shows de humor usando jogos de improvisação. Atualmente a improvisação está na moda, junto com o stand up comedy. Qualquer ator pode montar um espetáculo com jogos de improvisação, fazer suas piadinhas e tiradas rápidas e ser considerado inteligente, engraçado e espirituoso. Além disso, não precisa cenário, figurino, luz, produção quase zero. Uma fórmula de sucesso rápido. Com o passar dos anos, veremos quais grupos continuarão suas pesquisas e quais irão passar com a moda. Independentemente disso, a identificação do brasileiro com a improvisação é imediata: somos um povo alegre, apaixonado por jogadas, criativo (vide o nosso "jeitinho brasileiro"), com muito jogo de cintura e capacidade de tropicalizar o que vem de fora.

O IMPRO é uma técnica muito rica ao teatro contemporâneo, apesar de ainda não ser respeitada como tal. Dramaturgicamente, é uma fábrica infinita de narrativas, personagens, situações, sinopses e diálogos. Para o improvisador, qual outra arte ele poderia ser dramaturgo, intérprete e diretor, tudo ao mesmo tempo e durante a própria apresentação? Para o público, qual outro tipo de arte cênica iria produzir esse sentimento de torcida, de catarse, de comunhão com os artistas e com a obra de arte em si? Se o teatro é a arte do efêmero, o IMPRO é ainda mais, pois cada apresentação é REALMENTE única. Uma mistura de teatro, jam session e happening, com a emoção de uma partida esportiva e o risco do circo.

Flávio Lobo Cordeiro – Cia. Alcateia
Entrevista concedida por e-mail
17/04/2011

1) Como e quando foi o seu contato com o teatro e a *impro*? Quais foram as suas maiores referências nesta trajetória?

Meu primeiro contato com a impro foi involuntário. Em 1993 eu trabalhei em um projeto chamado “Terror na Praia”. Eram peças de terror e esquetes e o desafio era montar um novo espetáculo a cada semana. A produtora Mariah Martinez, havia assistido a espetáculos de Impro na França. E sem entender muito bem trouxe a idéia de um quadro que ficou famoso na época. Dois grupos apresentavam esquetes de terror para a platéia, que escolhia o pior, jogando chinelos de espuma nos atores que o apresentaram. O esquete “Escolhido” virava a peça da semana seguinte.

Em 2003 a diretora e atriz Gabriela Duvivier chegou da Europa trazendo as técnicas do Keith Johstone e reuniu um grupo de atores, entre eles eu, para ministrar oficinas e pesquisar a técnica.

Após a oficina fui trabalhar na Cia. de Teatro Contemporâneo onde Aline Burseau e Dinho Valladares estavam pesquisando Impro e montando as primeiras versões do Campeonato Carioca de Improvisação.

Nesse tempo tive muitas influências: Keith Johnstone (através de sua bibliografia), Ricardo Behrens que me ensinou os fundamentos do Match, Omar Argentino e Frank Totino, que me abriram os olhos e a mente para um universo de possibilidades e o ator Rob Webber de Nova York que me apresentou os formatos longos americanos como o Harold. O Campeonato Brasileiro de Improvisação que me colocou em contato com outros grupos maravilhosos do Brasil: Jogando no quintal, Uma Companhia, Imprópria Cia Teatral, Sustentáculos, Impronozes, Risologistas e Protótipo. Finalmente o FIMPRO 2011 que me apresentou um panorama fantástico do Impro na América Latina.

2) Quando surgiu o Grupo Alcatéia de Improvisação? Qual é a pesquisa do grupo no campo da *impro*?

O Grupo Alcateia foi uma brincadeira de meus alunos com meu nome e surgiu para participar do Campeonato Carioca de Improvisação, acho que em 2006. O grupo era formado por atores e não atores e se baseavam muito na pesquisa que eu faço em improvisação. O grupo terminou no início de 2011. Pois os seus componentes se dispersaram. Da galera original continuam apenas eu e Ary Aguiar Jr.

3) O Alcatéia tem dois espetáculos a estrear no ano de 2011 (segundo informações que constam na entrevista que Flávio Lobo deu a Lala Bradshaw no Portal Improvisando). Como se dá o processo de criação nos espetáculos do grupo e quais são as descobertas e perspectivas que se abrem com estes novos trabalhos?

Em janeiro de 2011 o Alcateia estreiou o espetáculo “E Se...”. E havia planos para fazermos um espetáculo “Pocket” para apresentarmos em bares. Mas o grupo se desfez antes da temporada terminar.

Este ano estou montando um novo grupo com Ary e dois novos projetos de teatro de formato longo. Um deles com a Ana Ribeiro, diretora do TEC (Teatro Esporte Clube). Em breve você saberá deles...

O processo de criação no grupo é coletivo, o treinamento de Impro é meu e a direção do espetáculo é minha e do Ary e o trabalho é intenso. Estamos

pesquisando atualmente as improvisações de formato longo e as adaptações da improvisação a clássicos do teatro.

4) Como você vê as experiências de outras companhias brasileiras de *impro*? Para você, quais são as principais contribuições no cenário nacional de improvisação como espetáculo?

Vejo sempre com bons olhos, principalmente as companhias da "segunda geração" que são companhias engajadas em pesquisa e formadas por pessoas muito generosas que privilegiam a troca de informações. As primeiras companhias formadas, pelo menos aqui no Rio, ainda são muito fechadas e pensam na Impro como mais uma peça de teatro que eles estão montando. Dos brasileiros que eu assisti, me impressionaram muito os trabalhos dos "Protótipos", da "Uma Companhia" e o "Jogando no Quintal".

Acredito que esse movimento de troca de informações e experiências entre os grupos e jogadores, nacionais e internacionais, incentivado pela internet é fantástico para que o movimento cresça e apareça no mundo da arte.

Entrevista Luciana Lopes
Sede Administrativa da Cia. do Quintal
11/04/2009

Thaís: Entrevista com a Lu, que é a palhaça Rubra do Jogando no Quintal. Antes de falar da experiência do Jogando eu queria que você comentasse um pouco do seu trabalho como palhaça, como você se aproximou da linguagem. E no Jogando você teve o trabalho como musicista, que você desenvolve a linguagem de musicista. Como que se deu o começo, o trabalho com essas duas linguagens?

Lu: Foi assim, eu fazia o Teatro Escola Célia Helena e antes disso eu cantava em bandas de reggae. Eu fazia *backing*, um monte de show, mas queria fazer teatro. Eu fui fazer o Teatro Escola Célia Helena. Eu tinha uma dificuldade com formatos. Formatos tradicionais mesmo do teatro. A hierarquia dentro da coisa, de diretor, ator. Era uma coisa que eu não lidava muito bem, apesar de gostar muito do Célia Helena, depois eu trabalhei lá e dei aula por muito tempo. Então eu fui assistir

uma peça que se chamava *Rapsódia de Personagens Extravagante*s, da Cristiane Paoli Quito e ai me apaixonei pelo palhaço, pelo trabalho, pela liberdade que tinha ali dentro, aquela coisa alegre, tonta e idiota ao mesmo tempo. Essa peça também era inspirada pela *Commedia dell´Arte* e com palhaço. Era um pessoal muito bom. Eu estava desistindo do teatro e ia voltar pra música e queria criar um caminho lá.

Thaís: Isso foi mais ou menos quando?

Lu: Olha, eu tenho problemas com data. Quer ver...acho que eu tinha uns 21. Uns 15, 20 anos atrás, por ai. Um pouquinho menos. E ai, olha, eu vou localizar bem agora, que daí eu fiquei enchendo o saco dela de quando ela ia dar curso e ela estava completamente envolvida com a companhia. Ela tinha voltado de Londres, estava fazendo muita coisa e ai ela deu um curso no TUSP e foi no ano que o Michael Jackson veio para o Brasil (risos).

Thaís: Foi em 93, 92.

Lu: Ele deu um show aqui no Pacaembu porque eu, no meio do curso, eu fiz um número que tinha a ver com o Michael Jackson e depois eu ia no show. Estava amando aquilo. Então era aquela época. E ai eu comecei a trabalhar palhaço e não parei mais. E muitos anos já, vários caminhos, várias pessoas e a música sempre me acompanhou. Mas eu nunca estudei, nunca fui acadêmica assim. Nunca tive muita técnica, sempre foi uma coisa autodidata. Então foi bem devagar a música ali no meu trabalho e o meu primeiro trabalho que eu montei com a Quito, com o César Gouvêa também, e depois o Comendador Nelson, o Nandão fez também, o Eugenio, se chamava A Banda. Que era uma coisa meio baseada naquele filme do Fellini, *Ensaio de Orquestra*. A gente ia tocar e nunca tocava, a gente ia começar e nunca tocava. Mas ai eu levei a corneta, meu primeiro instrumento assim, era aquela corneta de pet que colocava um celofane assim e parecia um trompetinho. Então ai começou a virar uma banda e o Cesinha começou a tocar lá e foi indo. Então foi assim que eu comecei a trabalhar com o palhaço e música.

Thaís: Então com a linguagem musical ela veio bem antes. A música vem desde a adolescência.

Lu: Eu estudo música desde novinha. Eu tive aulas de violão por dois anos e pouco mas sempre compunha e cantava. Mas nunca foi assim...eu assumi quando eu entrei nos Doutores e no Jogando. Foi quando eu assumi mesmo e começar a pesquisar e muito tocando, tocando, tocando. Fazendo *jam* com os músicos. Agora eu assumi, agora eu posso falar que eu acho assim, que eu trabalho bem com a música. Mas não tem nada técnico, tem um sistema Rubra mesmo, é tudo muito de ir e fazer e ir criando.

Thaís: Então você não teve esse estudo sistemático.

Lu: Não tive. Eu comecei, várias vezes eu entrei na escola do Breim, no Espaço Musical, pra tentar ter uma coisa. Mas é engraçado que eu acho que eu vou fazer isso mas, por enquanto, essa coisa mais intuitiva, de experimentação, de ir tocando e compondo letra e contar com as criações dos outros músicos. Eu gosto de fazer. Tenho prazer mais de estudar assim do que ter um estudo um pouco mais técnico. Então acho que ainda vai chegar na minha vez. Mas, por enquanto, eu gosto assim.

Thaís: Legal. Você já tinha contato com o César, com o pessoal do Jogando, você falou do Nando.

Lu: Com a Quito.

Thaís: Só que você foi entrar no Jogando depois.

Lu: É.

Thaís: Você já pegou ainda quando era no quintal.

Lu: Peguei, era aniversário de um ano. Porque na época eu trabalhava na Casa de Teatro muito, eu era arte-educadora também. Eu trabalhei 10 anos na Casa de Teatro com a Ligia Cortez. Então eu dava muita aula. E era da Companhia Nova Dança 4, eu fazia muitas coisas com eles e teve uma época que a gente assumiu que era um processo. Era muita coisa. Então era “vamos lá experimentar”. Passou um ano e eu fui. Eu saí da Casa de Teatro, entrei no Doutores e sai da Cia. Nova Dança 4 e fui. Estou até hoje.

Thaís: Você começou como jogadora ou foi direto na parte musical?

Lu: Não. Eu comecei com a banda, com o Eugenio. Que era só ele no teclado e eu entrei na bateria. E eu não tocava bateria (risos). Eu tinha uma coisa forte com

percussão, eu fiz muitos anos de capoeira, então eu tinha uma coisa muito forte com percussão. E ai eu sabia dois ritmos na bateria (risos). E era uma bateria do filho da Paola Musati, do Gregório, era uma bateria bem de criança, bem escalafobética. Não tinha afinação nenhuma, fui muito intuitiva ali. Mas funcionava e ali eu fazia as sonoplastias mais...bem marcadas, de tombo e isso e aquilo e porta que abre e essas coisas bem simples. E as emendas de uma coisa pra outra eu acompanhava o Eugenio. Com o tempo, o Marco entrou, o Fonseca. E ai foi tendo uma cara, a gente cantava umas músicas que a gente gostava e às vezes não tinha muito a ver com o universo do palhaço, a gente tocava e fazia uns aquecimentos muito gostosos. Com massagem, que o Karnas dava pra gente. Com massagem, trabalhava a quinesfera, conexão era uma coisa que eu brinco que era alta tecnologia humana. Que você aprende a se ligar no outro e de se conectar e a entender o que ele está querendo. Mesmo por uma outra via. Então a gente cantava muito nesses aquecimentos, umas músicas da Ceumar. E ai eu falava: bom, como que isso que tem a ver com o trabalho da gente, de palhaço, de improviso? E ai comecei a cantar nas várias línguas, que é uma coisa que eu adorava do Charles. O Clerouak pra mim ele é um dos meus mestres assim. E ele cantava em várias línguas e eu achava aquilo incrível, porque você entende e cada um entende o que quer. Eu acho incrível. Você canta numa língua que a sonoridade é quase perfeita, as pessoas acham que você está falando mas percebem que não.

Thaís: Que você tem uma historinha que você vai contando.

Lu: Tem uma historinha e cada um entende o que faz mais sentido pra ele. Então isso eu acho incrível. Ai a gente foi desenvolvendo uma coisa muito em cima disso. De se comunicar e de deixar que o outro, pelo contexto, de deixar o outro entender. Que a gente precisa elaborar pra ele. É muito legal. Ai a gente foi falando com as línguas e depois, que o Marcão brinca de chamar de “música excêntrica” mesmo. Que são uns esquemas que não são muito afinados, teve essa fase, muito detalhinho que depois virou uma banda mesmo. Que acho que já não é tão palhacesca como foi numa época. Mas eu acho legal porque a gente está em movimento, em outras demandas. E ai a banda criou um braço do

Jogando, que é a Banda Gigante, que é pra criança. A gente gravou o CD, tem o *site* que está em andamento. Tem outras formações com outros músicos.

Thaís: E ai fazem os revezamentos como os atletas.

Lu: Exatamente. Tem alguns espetáculos no repertório já. Tem um que estão só nos três: eu, Marco e Eugenio. Ai tem outro que sou eu e o Eugenio e o Chico Salem que toca com o Arnaldo Antunes e que entrou com a gente e aquilo fez sentido na vida dele. Tem uma minha com o Zanni e tem uma minha com cinco músicos. Tem o (?) que a gente convida os músicos que a gente ama pra improvisar assim, de palhaço e a gente vai brincar com as músicas. Então eu acho que mais que espetáculos eu acho que é mais um movimento mesmo de palhaço, de música e de improviso. Que é muito forte e muito livre. Eu estava contando que as pessoas ganham prêmio, entram no circuito. Eu falo: Po, que engraçado, com o Gigante a gente ficou em cartaz uma vez, por um tempo. Mas a gente não ta dentro de um circuito. Não sei como dizer...um circuito mais normal assim. Acho que a gente tem um movimento muito livre, muito...eu não sei como sou encarada pelas pessoas. Mas a gente ta tão dentro do movimento, fazendo, compondo, experimentando as formações. Tem muito a questão da audiência também. Poxa, foi viajar e não dá pra fazer temporada. Mas eu não quero viajar, eu quero ficar aqui pra fazer temporada. Então como que a gente soluciona isso? Como que a gente recebe as pessoas nesse universo tão livre e, ao mesmo tempo, tão cheio de precisões? Você mexe com uma alquimia emocional pra fazer rir. Tem um certo assim. Como que a gente recebe como um músico vestido de palhaço. O que é isso? Acho que a gente ta muito construindo, acho que o espetáculo é muito um movimento.

Thaís: E como funciona o esquema de composição? Porque tem muitas coisas que vocês criam ali no espetáculo, acaba virando uma gag musical, eu diria assim. Mas vocês também compõem. Como que é esse processo?

Lu: É muito...a gente tentou uma época fazer uns ensaios e criar um sistema mas o engraçado é que com a gente não funcionou. A gente tentou de ter uma organização mas como a gente é muito amigo e convive muito, então de ir na casa do outro, de ter uma folga e estar lá, ir na tua casa, viaja junto. São nessas horas

de descontração que as músicas nascem. Ai eu faço uma letra na minha casa e ai eu mostro um aquecimento pro Marco de improviso, eles colocam a música ou eu chego com a música. É, na verdade, parece que a gente trabalha na solidão e quando se encontra, é incrível, as coisas se encaixam. É um sistema diferente. Eu acho que o Jogando no Quintal tem uma coisa muito diferente que as coisas tem uma explosão de briga e a gente se ama e se entende. Existem as configurações e agora eu to descobrindo o Márcio Ballas e a Rhena e essa configuração de conversa muito e eu me apaixono. De repente, os núcleos vão se transformando e eu acho que essas efervescências, de descobertas elas são muito baseadas nas relações e no que cada um está amando e descobrindo das experiências artísticas e pessoais também. Ai agora entrou gente do Circo Zanni e outros de não sei aonde e aquilo dá uma efervescência e todo mundo se apaixona de novo e quer ir pra cena, experimenta o que o outro trouxe. Então a gente funciona é um sistema muito diferente. E que ai os treinamentos oscilam que tem muitos e às vezes tem menos e a gente faz muito espetáculo. Então é igual aprender a surfar. Que você aprende a surfar no mar. Surfando. Não dá pra você ir pra uma academia numa piscina pra aprender a surfar. Tem que ir, cair e tomando caldo. Então acho que a gente funciona muito assim e que o grupo tem uma escuta muito boa: “a gente precisa afastar um pouco”. Então vamos passar os treinamentos. Ou ta todo mundo precisa treinar aquilo, ta todo mundo ali e então eu...acho que as coisas funcionam muito assim. E cada um com seu movimento único, assim, virou um sol. Agora tem o Jogando acontecendo, a gente ta vendo, ta entrando gente nova, então ta vivo aquele movimento. E as irradiações.

Thaís: Isso permite outros grupos.

Lu: O Caleidoscópio, o Gigante, o Tabuleiro, o Mágico de Nós, o Pop Show, o Chabilson também com o ...

Thaís: Ele tem outros personagens.

Lu: Cada um tem sua viagem. Esqueci o nome agora, o Sustentáculos. É interessante isso porque ta todo mundo muito fortalecido com suas coisas. E quando a gente se encontra tem uma chave diferente.

Thaís: Não são núcleos isolados.

Lu: É, não são isolados. Porque a gente vai muito assistir o outro, conversa muito. Às vezes a gente até conversa menos do que precisa. Mas eu não acho isso, acho que a gente tem um outro tipo de organização que não é...ela não...sabe o Fuganti? Ele disse uma coisa que fiz na casa da Ana Thomaz que também é uma pessoa que tem uma coisa muito forte com o lado artístico e eu apresentei lá com o Marcelinho do Zanni. Depois ele veio falar que uma coisa é quando, que eu trabalho com código. Independentemente do formato que eu esteja inserida, eu tenho um código de comunicação que é muito ímpar. Isso fez sentido com relação aos formatos que eu falei, que eu tenho alguns problemas com formato. Que eu não sei se sinto que é um problema. Mas eu gosto, pra mim, o Jogando tem um pouco isso. Ele chega em um lugar, ele vê o lugar e ocupa esse lugar. E eu acho que isso é muito interessante porque palhaço faz isso. Improviso faz isso. E música faz isso. Independentemente se você se apega a um formato ele não te pega assim. Então não. Se a gente trouxer as cadeiras e desligar e fizer acústico, o que importa é tocar e as pessoas ouvirem. Então acho que o Jogando, apesar de ter certas construções, ele trabalha em um formato, o núcleo trabalha em um formato atípico. E isso funciona de um jeito muito, eu acho que é a frente de seu tempo, sabe? Eu acho que é uma linguagem assim, ela desenvolve um chip novo nas pessoas. Acho que é por isso que gostam tanto de improviso. Tem os Barbixas que tem uma outra pegada, um outro tipo de humor. É uma outra pesquisa mas que é coisa da alta tecnologia humana. Que, de alguma maneira, você abre uma chave nas pessoas que as pessoas não estão acostumadas. É uma inteligência diferente. Que nem o Adão fala: “Que usa o forévis, usa o cotovelo, usa a cabeça, usa o ombro, o pâncreas”. É uma coisa que pega por um outro canal. Acho que isso é importante nos dias de hoje, sabe. É uma pesquisa importante. Porque, imagina, é a trinca mesmo. É palhaço, improviso e música. Talvez linguagens muito vulneráveis, muito...entra. E quando você vai ver. As coisas podem ser diferentes.

Thaís: É que é uma coisa que trabalha no aqui agora. Tanto a música quanto o teatro.

Lu: É.

Thaís: Porque a música tocou aquilo e acabou. Teatro também. Diferente de uma obra plástica que está ali e você pode voltar e olhar.

Lu: E aquilo fica também. Eu fiz um trabalho com a Natura que eu fiz uma turnê nacional divulgando os perfumes que se chama Humor. Foi interno e tinha muita mulher. O engraçado é que ai eu entrava e cantava e fazia a brincadeira do "Me importas tu" que é uma das coisas que eu crio que se chamam dinâmicas musicais. Então eu entro lá e faço coreografia com elas e "me importa você" e põe a mão aqui e aponta para o próprio umbigo: "me importas tu, y tu y tu". E aponta o umbigo para o lado. E depois que eu aprendi com a Madonna que tem que valorizar as coisas materiais, porque o chão não deixa a gente ir para o inferno direto, o teto que abriga tudo. Tudo que é material. E ai vou brincando e depois canto "Celamur" em francês que eu construo, construo, construo e quando chego no topo da Torre Eiffel o cara me dá um pé na bunda. E que as mulheres, nos dias seguintes nos encontros elas falavam: "Pensei em você na semana inteira. A semana inteira eu acordava com aquela música na cabeça e eu lembrava de você daquele jeito ali, feia/linda". Que é essa coisa de ser linda e louca que eu brinco. Pegava um canal delas assim que a vida pode ser muito mais relaxada, muito mais...essa coisa de rir de si mesma. De não se levar tão a sério.

Thaís: Que é uma lição do palhaço.

Lu: Que é uma coisa do palhaço, de fazer umas coisinhas direitinho ou não. Ou de achar uma outra maneira de falar, de enxergar a mulher e as coisas. Então, na verdade, ele é efêmero mas mais ou menos, que fica ali em algum lugar. A arte ela fica em algum lugar e quando você menos espera, uma hora que você está em uma roubada emocional ou que você está em um momento de alguma coisa diferente, aquilo que você viu e pode ser até uma obra mesmo que te tocou, aquilo que você viu volta e "ah, faz sentido!". É isso! Olha ai. E então era alta tecnologia.

Thaís: Verdade. Mexe bastante.

Lu: Mexe bastante. Não era só lá na hora, era fazer parte de alguma construção energética que a gente deve ter. Algum sistema.

Thaís: É que também a gente sempre acaba ignorando de certas coisas. O palhaço mexe com o corpo e você acaba tendo um outro olhar sobre o seu próprio corpo. Imagino que deve acontecer muito isso.
Lu: É. Na verdade, eu gosto muito desses estudos complementares ao palhaço. Eu acho que uma das figuras mais importantes do século agora é o palhaço e o alquimista. Que ta voltando essa coisa forte de alquimia na medicina. Quando eu trabalhei no Doutores eu até tinha pensado em fazer medicina também. Ai eu comecei a tratar com floral, de óleo. E comecei a frequentar algumas palestras pra entender, fui saber como funciona . Poxa, umas gotinhas podem mudar tanto o meu emocional. Bom, vamos ver como que é isso. E eu comecei a estudar. E ai, me juntou muito com essa coisa que a gente estudava com o Cristiano Karnas das conexões, dos aquecimentos. E, às vezes, eu pensando no Cesinha e ele ligava. Como é que essas coisas podem? Como que essas ligações acontecem. Como que você ta com o público ali e uma pessoa que ta um pouco insegura e você olha pra um na turma, em um canto e aquilo te puxa e te estabiliza. E aquilo contamina a plateia e você consegue equilibrar de novo o seu número, o tempo cômico. É uma coisa meio matemática. E eu achei muito interessante, que tem a ver com isso, com as coisas ficam com a gente e, de repente, em um momento aquilo abre e você fala: “É isso”. E na alquimia eu achei, eu to começando a estudar porque acho que tem a ver com o palhaço, com essa tecnologia pelo riso, essa alquimia...da onde você puxa as coisas, as memórias pra improvisar e botar aquilo na hora, pra criar. Lembrar de uma coisa que você viu há sete anos atrás. Uma vez eu lembrei do Hugo, eu lembrei do Hugo numa hora que eu estava ali. Eu pensei: “E agora?” Me veio o Hugo, o jeito dele e veio: “Pá!”. Eu fiz aquilo do meu jeito. E essa coisa da alquimia, por exemplo. Que falam que a mulher tem a matriz aqui. Quando o neném encarna, ele encarna por aqui (aponta para a cabeça). Tem um eixo energético. Quando as mulheres, por exemplo, abortam sai o bebezinho mas, energeticamente, a energia fica até completar os nove meses do ciclo. Então a carne ta ali mas a energia ta aqui. Porque é a maneira dela circular energeticamente no teu corpo. E estudar a mãe, entender onde ela ta chegando, qual a vida dela pra sair aqui de novo. Tem uma coisa muito...e isso me fez um

sentido. Eu to contando isso porque são esses vários sistemas energéticos que tem que ter e que, de uns tempos pra cá, começou fazer sentido. Sabe, às vezes meio um raio-x. Tem dia que, você vai ver, acabou. Mas tem dia que é mesmo um estudo, que você entra. Ontem eu estava comentando, eu fui fazer um negócio em Paranapiacaba que demorou duas horas. Foi horrível a viagem, eu bati o carro, tinha uma neblina. Bati um pouquinho.

Thaís: Em Paranapiacaba a neblina...

Lu: Mas tem muita. E muito frio e um negócio que não chegava, parecia que tinha uma coisa, uma densidade diferente. Sabe quando tudo dá errado? Ai quando eu entrei pra fazer o show, tive que segurar o público com o dente assim. Eu encurtei quatro músicas, os músicos ficaram putos comigo. Mas não tinha energia mais. Não tinha. Porque eu fiz um esforço e naquele lugar longe, que não tinha acústica e tudo atrasado. Então da onde você tira, como é que você faz pra manter uma qualidade? Pra você não desistir e você falar “que se foda”. Dane-se tudo ou pensar que foi só um dia ruim. Como é que você faz pra não desistir. Ontem eu pensava isso e eu ria. Eu acho que eu só consegui segurar os 40 minutos porque tem essa coisa da conexão, de conseguir estabelecer conexões e acho que tem a ver com essa pesquisa energética.

Thaís: Você falou uma coisa que eu achei muito interessante, da tecnologia do riso. Porque no senso comum a tecnologia as pessoas vão associar a uma coisa mecânica e o riso como uma coisa própria do ser humano e tal. E você falou de tecnologia do riso e achei muito interessante. Queria que você falasse um pouco dessa função do riso. Como você vê e que no trabalho do Jogando é importante. Como você vê isso, de fazer rir?

Lu: Pois é. Eu acho que a mesma de quando a gente faz chorar. Acho que é tudo meio ligado. Mas eu acho que no momento que a gente ta vivendo mesmo é muito importante as pessoas terem um bom humor. De conseguir realmente enxergar o mundo pelos olhos do palhaço. Chega a ser tolo, é tosco, a gente se coloca num formato que não tem propósito nenhum. E que tira, nos afasta completamente do que...das tecnologias que a gente vê. O corpo da gente é uma tecnologia complicadíssima. As emoções, o poder que a gente tem de olhar para o outro,

cantar com o outro e contar uma coisa que, por mais idiota que seja, você vê que é importante. Você vê que é interessante, as pessoas são muito interessantes, os encontros são muito interessantes. E rir é uma coisa que conecta a gente com isso. Deixa a gente simpático, deixa a gente amaciado. Assim como chorar também. Eu choro muito. Agora menos assim. Mas tem momentos que tem que chorar. Que tem que rir muito. Ontem eu sai e o carro bateu e eu ri daquilo. Eu olhei para aquilo, olhei para o cara e já desarmou. Eu falei: “Olha, eu vou pagar ai, fica tranquilo, sou gente boa. Te dou telefone, endereço, RG”. Foi tranquilo assim porque não tem propósito no mundo, a não ser encontrar com os outros, conhecer e brincar. Não existe outro propósito pra mim. Eu acho que essa função, que esse boom do riso que tem no mundo...é claro que é meio exagerado, eu acho.

Thaís: Há risos e risos.

Lu: Há risos e risos. Mas é um exercício mundial do riso. Eu acho que ta tendo. Quando eu acho que está um boom das comédias americanas e até no telejornal eles relaxaram, fazem piadinha um com o outro. Um monte de programa sobre isso como CQC, Pânico, Jackass. Os vários...a risada do Jackass, sabe o programa?

Thaís: Sei. É bem *hardcore*.

Lu: Eu confesso que eu vejo a função dele no mundo. Eu tenho um filho de 12 anos que eu falo: “Filho, isso ai é idiota.”Mas olha isso o que eles fazem. Tem um que, sabe aquela bicicleta ergométrica que faz assim? Aquela bicicleta eles fizeram um em que eles estão na rua e botaram um dos meninos com figurino de velha e (?) fazendo um boquete nele. É super agressivo. Mas é um agressivo que mexe com uma coisa que a pessoa, que tira ela daquele estado de entorpecência que existe. Que você vai acordar...que nem a minha vó que ela achava que eu tinha que arranjar um namorado no trabalho das 8 às 18. Que é quando a vida acontece, onde existe uma rotina. Eu falava que era impossível isso. Porque entorpece. Então, se você pega uma coisa que nem o Jackass que é agressiva mas que não te machuca, usando o sentido grego da palavra agressividade que é “poder de reação”, não é violência. Então tem coisas violentas que eles fazem. Mas essas coisas eu enxergo uma função. Como enxergo uma função do Pânico,

como o do Silvio Santos. Eu gosto daquele cara, em especial daquele. É porque é um riso que te dá uma chacoalhada. Eu, particularmente, gosto do riso amoroso, simpático.

Thaís: Agregador.

Lu: Que une. Eu gosto desse. Mas eu enxergo a função e me divirto com os outros. Eu gosto de umas coisas assim que, realmente, gosto de gente que vai, como o Hugo, que vai e te arranca da cadeira, sabe? Eu gosto que façam às vezes isso comigo.

Thaís: Uma coisa de por o dedo na ferida.

Lu: Eu gosto de algumas coisas assim. Acho que violência não. Tapa na cara não vale. Mas eu acho que o riso tem essa função no mundo hoje em dia. Os palhaços eles têm uma coisa, que é uma poesia no mundo. Que às vezes é agressiva, que às vezes é encantadora e simpática. Mas é essa função de arrancar as pessoas dessa anestesia. Mas eu acho que é talvez uma tecnologia mesmo.

Thaís: Agora voltando para o Jogando. Que saltos que, como você falou, que tem esses núcleos que se formaram. Mas que saltos você vê no Jogando quanto ao trabalho de improvisação e de palhaço, esses dois aspectos. Porque você está desde o comecinho.

Lu: Pergunta mais um pouco.

Thaís: Você está desde o começo, quando o Jogando fez um ano. Você acompanhou o trabalho, mas o que você vê de desde quando começou lá no quintal do César e depois na Faustolo, que saltos você percebe com relação a improvisação e a linguagem do palhaço. No que se tornou mais sofisticado.

Lu: A união.

Thaís: Não só a união. Mas pode pensar os dois aspectos isoladamente. Mas o que se tornou mais elaborado, o que cresceu ou de coisas que vocês abriram mão que existiam no começo e tal.

Lu: Eu acredito que o movimento da gente de treinamento, de ir para o garimpo mesmo. Essa coisa da gente fazer muita empresa. Toda essa e agora da gente estar experimentando umas coisas fora, tudo isso levou a gente para um lugar bem bacana onde todo mundo faz tudo. Até aquela prova musical, todo mundo

conseguiu ficar equilibrado em tudo. A banda já joga com uma qualidade boa. Todo mundo, eu acho que a conexão do grupo já tem um patamar muito bacana num nível de entendimento, de troca de que a cena precisa, a construção precisa. A gente antes tinha uma imaturidade que era natural. Tem uma turma que é um pouco mais para o palhaço mesmo. E tem mais essa corrente sanguínea. Os outros, tem uma turma que é muito mais improviso mesmo. Que tem essa índole. Então ficava uma coisa meio desequilibrada. A dramaturgia do palhaço é uma e a do improvisador é outra. Então eu acho que com o tempo a gente foi amadurecendo isso. Na verdade, a gente ta muito à serviço do dia, do jogo, da linguagem. Como cavar essas duas paixões, como cavar essas duas índoles junto com a banda. Tentar equalizar para que todo mundo consiga. Ir para a banda é mais difícil mas tem configurações e como fazer esse rodízio. Então eu acho que o salto foi muito nesse sentido. As pessoas já pegaram um pouco do gosto pessoal e ta indo mais de encontro ao encontro. Porque se eu jogo com a Rhena é uma delícia porque eu sei que não posso ser tão panaca. Porque ela sabe que ela tem que ser um pouco panaca. Então a gente já consegue essa tecnologia do equilíbrio emocional em relação. Eu estou com quem? Então o jogo é assim. O jogo é assim muito...é um casamento. E então eu acho que a gente conseguiu um patamar de qualidade de que nunca é ruim demais o Jogando. Só que tem um dia difícil, a gente não desiste. A gente não sai com aquela sensação de “ai que merda que foi”. Sai com a sensação de que foi difícil e então amanhã....E por que será que foi. Então tem as conversas. Eu acho que o salto foi isso assim. Do começo pra cá, a gente conseguiu ta com essa tecnologia da equalização de acordo com a configuração do time, dos atletas. Essa é uma maturidade de entender uma dramaturgia. E como tem mais palhaços, como ta mais misturado, quando o público ta assim e quando o espaço é assado. Qual fase a gente está, o que a gente quer falar. É porque isso é uma coisa muito...a técnica do jogo. Treinar exaustivamente esse jogo. Repete jogo, repete jogo. Agora, o que a gente vai dizer hoje. O Adão tem isso que é bonito. Ele sabe o que ele quer com aquela linguagem. Ele sabe o que ele quer dizer para as pessoas. Da última vez eu fiquei super emocionada com uma coisa idiota que ele falou. Ele fala que “a gente é

contra as armas de fogo e a favor das armas de água e nós estamos aqui a favor das forças amadas". Então é assim, o que eu faço com aquele jogo, com essa técnica. Eu acho que a gente está em um momento em que a gente ta conseguindo o que cada um quer dizer. Qual a contribuição ali para uma dramaturgia mas de acordo com aquilo que eu sinto. Que eu acredito. A gente briga às vezes em cena e é uma delícia porque vai em casa, no restaurante conversando e vai falando o que me tocou e um negócio que chega em cena e se contradiz. E o outro vai lá e não deixa barato. Dentro da técnica, do que o jogo ta permitindo, é uma tecnologia que já está gostoso de jogar com aquele cara. É de que hoje vai ter aquele jogo bom, eu acho que isso é um salto. De já domina a técnica e, de certa maneira, sempre tem uns deslizes. A coisa de a gente estar mole naquela coisa, naquilo outro mas é que nem atleta mesmo. Quando para de treinar corrida e faz outra coisa e aquilo cai um pouco. Já tem um patamar bacana técnico e já descobriu como é jogar junto com diversas combinações e já sabendo acho que os atletas já sabem o que querem falar. Sabem e se não sabem vai achar.

Thaís: Agora assim, você também como jogadora. Como que é esse trabalho? O palhaço lida bem com esse termo de aceitação de ideias mas, às vezes, o palhaço vai para uma narrativa que vai para outros caminhos. Como é lidar com a improvisação? Como é buscar esse equilíbrio?

Lu: Acho que a resposta disso ta muito no jogo de jogar junto. Muito no jogar junto porque eu, ainda mais que fiquei fazendo muita coisa sozinha, fora do Jogando tenho uma índole mesmo de ir lá e fazer as minhas coisas. Eu tinha uma dificuldade com isso. Mas a resposta foi o grupo, foi assim. Sabe quando, uma época eu era meio café com leite e nem passava muito a bola. Porque eu não sabia passar a bola. Então a coisa do palhaço, pra você achar uma piada, uma gag ali vai muito, um raciocínio muito original ali. Então eu acho que a solução disso é de você não se perder no palhaço é de você estar o tempo inteiro pra jogar junto com a sua equipe, com o outro. Deixar a piada passar. Deixa esse raciocínio passar. Vamos ver o que o outro vai chegar. E é surpreendente porque é difícil desapegar de uma boa ideia. É o que a Quito trabalha de um movimento que leva

a outro movimento que leva a uma imagem que me leva a uma ideia. E ai eu passo. Então é como que fazer isso dilatando, deixando estender um pouco mais, deixa passar a piada, deixa passar. Onde eu posso chegar se eu não fizer isso assim. O que precisa ali pra essa história acontecer em conjunto. Pra minha resposta é essa. E pra mim, pessoalmente, é a coisa mais difícil. Que é o desapegar e deixar ir. É igual água, descer morro. Ela vai achando um caminho que não depende só de mim. Não depende só do meu controle. É assim, pra mim vai ser sempre assim na minha vida. Em tudo. É isso, deixar em grupo. Que a coisa forme em teia mesmo. O palhaço no Jogando eu acho que essa é a técnica.

Thaís: Também tem um aspecto que é fundamental e talvez até mais importante que é o público. Começou com 40 e agora tem plateia de 400, 700, pessoas dependendo do teatro. Como você vê essa relação com o público? Pensar essa relação do palhaço com o público. O palhaço no circo tem uma relação mas no Jogando é uma outra. Como que se criou essa relação com a plateia no Jogando no Quintal.

Lu: Acho que pelo o Jogando tem o formato de prova e de que você está, tem uma urgência. Tem esses elementos: tem um formato das provas e ai você tem a urgência de você resolver aquilo com a plateia vendo. E eu acho que a plateia fica vendo completamente atônita porque é de verdade, porque está acontecendo na hora.Você pode se dar mal e passar um nervoso do diabo e eu acho que a plateia se coloca nesse lugar o tempo todo. Se projeta esse tempo todo. Como a coisa ali é um desafio, acho que o tempo inteiro as pessoas ficam ali de como as pessoas resolveriam isso e como fariam isso. Acho que a maioria das pessoas se colocam resolvendo aquela situação. Ou como que vai fazer, gente. Como eu consegui e ela volta ali de novo e na outra semana. “Nossa, foi diferente” ou “Nossa, foi igual mas foi diferente”. E na outra volta ela já começa a resolver ela em cena. “Eu faria isso” ou “Eu faria tal coisa”. No Jogando tem uma coisa que as pessoas levam para casa no dia a dia delas. Elas estão lá no computador ou vendendo o pão delas estão pensando: “Nossa, se fossem os 10 segundos”. Igual a gente fica quando a gente não consegue resolver. Às vezes eu fico três dias de “como eu faria aquilo? Meu Deus mas isso é muito óbvio”. Na hora que eu consigo, eu

passo pra frente e esqueço. Mas a gente é assim e eu acho que o público também entra nessa. Eles vivem a peça porque eles participam daquilo e se incluem naquilo de alguma maneira. Que é uma tecnologia. Você entende agora quando eu falo de alta tecnologia humana. Que entra na pessoa e ela trabalha independentemente de estar lá naquela hora e naquele lugar. Começa a fazer parte da vida. E quando você vai trabalhar, falar com a esposa, conversar com a tua mãe, falar com o teu chefe, você vai dar uma ordem já é diferente. Você já está com um outro chip. Aquilo pode ser resolvido diferente. Entra na vida de alguma maneira. Eu acho que é assim. Eu tenho a impressão que é assim.

Thaís: Tem esse aspecto de buscar uma relação que ela é transformadora. Ali, no momento em que a pessoa vai assistir ao espetáculo ela está ali mas aquilo perdura. Tem uma energia que fica dentro dela. E agora falando de coisas bem específicas do Jogando. O Jogando tem três árbitros que é o Márcio, o Federal e o César e é uma figura bastante importante no que diz respeito a essa tecnologia humana, de contato, de trazer esse público pra perto. Pra jogar junto esse jogo. Como você vê essa figura? Até comparar com outros formatos que tem o árbitro mas é uma outra função.

Lu: Que é uma função de controlar no *match*. Que tem os árbitros, os banderinhas. Eu fiz bandeirinha já, adorei fazer isso. Porque é uma coisa extremamente isolada e o legal do Jogando é que essa figura....Em primeiro: é que muito tem da personalidade dela, essa figura. Cada um dá a sua cara. E eu brinco assim comigo mesma, que eu acho que é meio nerd assim, como se fosse um nerd assim. Que ele faz do público, é meio bobo da corte, o louco do tarot.

Thaís: É meio Exu.

Lu: É meio Exu. Exatamente. Porque ele tem aquela figura que é importante mas no Jogando ele não boicota mas ele se tira a própria importância o tempo inteiro. No caso do César e do Federal. No caso do Márcio não, ele acentua. Quando ele acentua que ele é poderoso, já também faz uma coisa de que é simpático porque ele é ridículo, ele é magro, com aquele cabelo, aquele nariz. Cada um ali tem a sua mensagem de como que ele enxerga aquela coisa, como que ele vê as pessoas e como que ele enxerga as relações ali. A dupla age como dupla de

palhaços clássica que é o Branco e o público é o Augusto. E, às vezes, é uma figura super...porque esse formato do Jogando é legal porque ele distorce aquilo ali. É uma caixa de surpresa. E o mais legal é isso é que na verdade quem faz, cada um ali estabelece uma atmosfera diferente. O juiz do Adão, por exemplo, sempre está puxando o próprio tapete do que está dizendo ele fala de “forças amadas” e, de repente, toma uma atitude super autoritária e se confunde. Dá uma bronca, dá um negócio e esquece as provas. Esquece como sou, é bem importante isso, de que ele seja uma autoridade, uma figura de autoridade como um juiz completamente perdido e assumindo. Porque quando o juiz em Campeonato Brasileiro faz cagada o cara ta jurado de morte. E não assume de jeito nenhum que fez até o último segundo. O César é um exemplo de que ele fala português errado pra caramba e as pessoas não acreditam nele falando, de estar sóbrio e falando, faz citações. Mas é aquele português horrível botou um plural ali, não tem condições. E o Márcio que tem aquela coisa que é o tempo inteiro chamando a plateia. É bonito isso também. Chamando e faz gracinha, quem fez tratamento de canal. Faz perguntas que te deixam em casa. A coisa do Fran´s Café, ele prende por uma coisa cotidiana da vida das pessoas. Todo mundo passou, 90% passou. Então essa figura do juiz ela traz essa coisa de que é as autoridades são falíveis.

Thaís: E risíveis também.

Lu: E risíveis. De ser sério e ter um valor. Eu acho que é legal porque pensando nos formatos que a humanidade tem produzido a hierarquia é o mais orgânico e o mais burro. A maneira como se lida com a hierarquia atualmente ela é burra, ela é tosca, ela é cruel e ela é violenta. E mas ela é natural, existe uma hierarquia. Se eu to conversando com você e você é mestrada nisso, você tem uma hierarquia. Eu não estudo isso que você estuda. Eu faço uma outra coisa. Eu tenho uma autoridade, um conhecimento de alguma coisa. Mas a hierarquia é altamente maleável, vulnerável. Ela tem que ser extremamente dividida, respeitosa, é uma via de troca.

Thaís: Que normalmente ela se processa de cima para baixo. Ignora as experiências do outro e não se possibilita uma troca do que o outro tem a oferecer. E, às vezes a autoridade está ali e ela não deveria estar ali.

Lu: Exatamente. Está vazio, não tem significado nem sentido naquele momento. Então é burro e essa figura ali do juiz no Jogando eu acho que ela é encantadora. Sabe, porque é um juiz vulnerável, é um cara que fala português errado, que quando vai dar falta tira um cartucho colorido. E se dá cartão. Eu acho importante, ele tem um sentido, um significado bonito. E tem um movimento bonito nos dias de hoje.

Thaís: Tem uma troca que vocês fizeram com outros grupos, expondo um pouco do processo do Jogando. O pessoal do *Acción Impro*, o pessoal do *Impromadrid.*

Lu: Da Argentina.

Thaís: Com a Mariana Muniz que é daqui do Brasil e estudou fora. Como que você vê essas trocas. No que cada grupo ajudou e que você viu no crescimento do Jogando.

Lu: É interessante porque, pra mim, claro que tecnicamente, tem uma coisa ou outra que acrescenta. É claro que tem uma coisa ou outra que acrescenta. No começo nem se fala. Teve um grupo que eu esqueci o nome dele. Enfim, no começo foi muito importante porque a gente era um bando de palhaços, literalmente, e não tinha técnica nenhuma. A gente estava se apropriando. Tinham os jogos que no começo, tecnicamente, foi tudo. Com o tempo, as coisas vão ficando muito parecidas. Os grupos, as técnicas são muito parecidas, então eu acho que mais a gente servia era o espírito de treino. Por exemplo, como aquela configuração do grupo, aquele sistema, como era o espírito daquilo. A Colômbia, por exemplo, que eu acho que foi fantástico, a coisa mais forte pra gente. Além de técnicas novas, aqueles caras são demais. Além da técnica, eles tem essa coisa de FF, de rewind, a gente via aquilo e falava: “Não é possível”. É muito legal. Além desses pequenos detalhes que eles faziam a diferença para os outros grupos, eles eram extremamente técnicos, eles tinham um espírito de prontidão assim que eu não vi em ninguém que tem isso. O pessoal da Nova Dança 4 só que eu tinha visto. Que é uma coisa que tudo podia acontecer a qualquer segundo. Então esse

espírito pra mim teve uma influência arrebatadora. O Cesinha virou um parceiro, um irmão mesmo do Gustavo e experimentaram. A gente treinava e parecia que, quando eles foram embora, ficou um pouquinho da energia deles ainda estava com a gente, sabe? Então esses espíritos, essas organizações, acho que foram muito mais fortes que as próprias técnicas. Os argentinos da LPI, o Ricardo Behrens, o Gabriel, o Javier e a Estela. Eles têm uma coisa que a técnica deles já está tão instaurada e eles já estão tão "macaco velho", o pessoal da Colômbia é mais molecada mesmo. Eles são tudo macaco velho, devem estar na casa dos 40, a média mais alta de idade. Tudo macaco velho. Aquela coisa argentina do não dar, de eles não demonstrarem o que vão fazer. Eles vão construindo, eles se apropriam do personagem que eles criam completamente. Eles dilatam que é igual aquela coisa da capoeira que é incrível que é você esquivar entrando. Você não sai pra depois entrar. Que você abaixa já entrando. E quando você vai ver, você já tomou golpe. Os argentinos são assim. Quando você vai ver ele já deu o *touché*. Que é uma coisa, é um espírito arrebatador. Pra mim foi uma coisa que pegou muito forte, os argentinos. Então acho que foi isso. Tem a técnica de pegar muito e depois tem a maior influência é o espírito com que você lida com a técnica. E a gente ganhou lá, eles – o Márcio, a Rhena, o Chabilson e o Cesinha. Mas, imagina, eles ganharam na Colômbia, na casa dos caras. Mas por que? Por causa da técnica? Não. Porque tem o espírito do palhaço brasileiro que é extremamente simpático, que ri de si mesmo, que é palhaço mesmo e que acha soluções diferentes, não tão técnicas. Tem a técnica mas não é isso que move a configuração brasileira nossa aqui. O que move é você desarmar o outro com a própria insignificância ou com a própria realeza. Você...eles fazem umas coisas que é uma equipe simpática, sabe? Na boa. Que chega com uma energia dez, feliz de estar ali. Na hora do "vamos ver" as soluções são bem de palhaço mesmo.
Thaís: Acho que é isso. Qualquer coisa se puder passar as perguntas por e-mail. Quero agradecer pela contribuição.

Márcio Ballas
Sede do grupo Jogando no Quintal
18/05/2009

Parte I – Jogando no Quintal

Thaís: Eu queria saber da sua trajetória como palhaço. Como você se interessou pela linguagem até chegar no João Grandão e quais são as suas principais referências dentro da sua pesquisa como palhaço.
Márcio: Eu, quando eu era pequeno fiz teatro amador com 10, 11, 12 anos, 13, 14 até os 16 anos. Depois eu parei e fiz ESPM, faculdade de Propaganda e Marketing. Uma vez eu vi um curso de clown com o Fernando Vieira. Na época tinha voltado da Europa, tinha estudado com o Phillippe Gaulier e estava dando um monte de cursos de clown que teve por aqui. Não sabia o que era essa coisa do *clown*, fui lá fazer e fiquei encantado. Mas fui trabalhar. Fiquei encantado, de achar aquilo incrível mas...Ai todos os cursos que apareciam de *clown* eu fui fazendo e comecei a fazer um trabalho voluntário em hospital que chamava Operação Arco-íris. E fiquei encantado com a linguagem, com esse universo mas tinha um trabalho que só depois de alguns anos, em 1997, depois de 3 anos eu larguei meu trabalho, larguei tudo e fui para fora, fui para Nova York e depois eu fui para a escola do Lecoq.
Thaís: Em Nova York...
Márcio: Em Nova York eu tive...eu fiz alguns cursos lá também com um cara chamado Cristopher Bates e eu tive um encontro com o Avner Eisenberg, o palhaço Avner, que me falou da escola do Lecoq mas que eu não cheguei a estudar com ele. Eu acabei encontrando ele e ele falou pra mim: “Olha, se você quiser estudar *clown*” – e eu estava procurando *clown* em Nova York e não estava achando – “Olha, se você quer estudar *clown* você tem que ir pra França estudar

com o monsieur Lecoq porque ele está velho e daqui a pouco vai morrer". Ele foi muito contundente. Eu não queria muito sair de Nova York mas acabei postulando para a escola, fiz minha carta, o meu currículo. Eu não tinha muito currículo e inventei um monte de coisa. Bem *clown* assim, querendo emprego. Inventei coisa, tinha que escrever carta de recomendação e escrevi uma das cartas. Eu fui para a escola muito de última hora porque eu me inscrevi muito tarde mas teve uma desistência e eu acabei indo. De uma semana pra outra eu me mudei.

Thaís: Sorte.

Márcio: É, super sorte. Eu fiz o Lecoq e assim que eu acabei ele morreu. Estudei um pouco com ele e foi bem legal. E eu fiquei na França estudando e trabalhando. Lá eu estudei em uma escola que chamava Samovar, Le Samovar. Na verdade lá tive alguns professores: o Frank Dinet, que foi um dos professores, que foi um dos mais importantes, que eu fiz mais tempo. E lá eu fiquei estudando, fazendo uma apresentaçãozinha aqui e ali. Foi bem estudo assim. Eu estudei na Bélgica e eu descobri um curso com um cara, o Christian (?) que trabalha com palhaço em hospital especificamente, que ele chama de palhaço relacional. Ele fazia cursos que não são para atores, a minoria é ator. Acho que da turma tinham 2 atores só. Mas são pessoas que trabalham como agentes de saúde, médicos, fisioterapeutas, pessoal do hospital pra ver a linguagem do palhaço. Ele tem toda uma teoria por que o palhaço funciona e é legal pra todo mundo que trabalha com cuidados médicos. Esse cara tem um curso na Bélgica e enquanto eu estava na França eu ia e voltava e em 4 módulos eu terminei o curso dele, de clown relacional. Mais desse período? Ah, eu fiz parte do Palhaços sem Fronteiras também e com eles eu fiz dois eventos na França e fiz duas expedições que eles chamam, que é para lugares em situações de risco. Uma foi para Madagascar, na África, e a outra para Albânia nos campos de refugiados do Kosovo onde a gente fazia cada dia dois campos de refugiados durante 15 dias um espetáculo lá. Terminados esses 3 anos na França, eu voltei ao Brasil e assim que eu cheguei tinha uma seleção para os Doutores e eu passei junto com o Nando na época. Já na época era um projeto conhecido, não tanto quanto agora. Mas tinham umas 300 pessoas pra fazer, quer dizer. Tinha uma seleção, tinha acabado de chegar e

pra mim foi ótimo e eu comecei a trabalhar no Doutores. No Doutores eu trabalhei com algumas referências, eu tive vários parceiros que foram bem...muito bons assim. Uma foi a Vera Abbud que foi incrível, que no hospital é uma das melhores que tem no mundo. O César, que nessa época a gente começou a formatar toda a ideia do Jogando no Quintal e o Ésio com quem eu fiquei um ano e acho que pra mim foi um grande aprendizado trabalhar com o Esio. Acho que a história foi um pouco daí. Eu não sei se eu pulei, se você quer saber mais alguma coisa, se você quer que eu fale das referências já.

Thaís: Pode falar das referências.

Márcio: Referências...é curioso, né. Eu, as minhas referências sem dúvida foram antes de ir pra França eu fiz Phillippe Gaulier, a Quito também, a Bete Dorgam. Eu acho que eu sou um pouco filho dessa linha do Lecoq mesmo porque eu estudei na escola dele e muitos desses professores, a Quito, o Fernando Vieira são dessa linha mesmo. Então, sem dúvidas, eu vim dessa linha europeia de palhaço teatral.

Thaís: E não de palhaço de circo.

Márcio: E não de palhaço de circo. Não, não tenho, eu fiz pouquíssimas vezes. Essa coisa de método circense não é muito a minha praia, não é nada a minha praia. São essas as minhas referências. Eu não tive nenhum grande, eu acho...não sei. Eu fiz um pouquinho com cada professor não que nem a Gabi. A Gabi é filha da Bete Dorgam, que é direto assim. Eu tive vários aqui e ali, tive parceiros muito bons e o próprio trabalho de você fazer e apresentar o grupo Jogando no Quintal acabou sendo. Porque a gente juntou palhaços de todos os lugares e, sem dúvida, alguns dos melhores palhaços que eu conheço e que eu gosto estão no Jogando. Então sem dúvida que eles são as minhas referências. Então...que mais? A minha historinha é um pouco por ai.

Thaís: Desse período que você conheceu o César e tiveram as ideias para o Jogando no Quintal que começou no quintal dele e tal. Como que você avalia o processo que vocês tiveram de 7 anos juntos? Que saltos que vocês deram com relação à linguagem do palhaço e com relação à improvisação?

Márcio: Eu acho que nesses 7 anos...primeiro quando começou o trabalho com o César, eu tinha assistido um espetáculo de improviso na França. O César nunca tinha nem visto o que era.

Thaís: Eu lembro que ele falou que não sabia o que era *match* de improvisação.

Márcio: Não, ele não sabia. Ele não tinha nem ouvido falar. Eu tinha ouvido falar na França e busquei ver um *match*. Eu achei legal mas eu não achei nada a minha cara, era um trabalha de ator e eles eram super técnicos, então não era a minha praia. Quando eu contei para o César de que eu tinha vontade de fazer algo assim dentro do que eu sei fazer, era algo que era praticamente novo para os dois. Pra ele absolutamente novo e pra mim de certa maneira nova.

Thaís: Você lembra o que você assistiu na França ou não?

Márcio: Eu assisti um jogo de uma liga francesa de improvisação. Eu já tinha ouvido falar, de quando eu fazia teatro amador ainda, tinha um grupo de teatro amador que se chamava Tela Viva que fazia com o Dan Stulbach. A gente tinha um grupinho que fazia eventos, era um grupo de teatro cômico que a gente fazia em eventos. A pessoa dava o *briefing* do que era, se era um aniversário e a gente bolava umas cenas específicas cômicas pra fazer na casa da pessoa. E uma das namoradas do Zé na época falou: “Vocês tem que ver uma coisa que é a cara de vocês”. Eu lembro que ela chegou contando isso e eu achei assim incrível, toda aquela ideia do negócio improvisado. Então era uma coisa que me bateu desde que eu ouvi mas quando eu vi eu não achei que era a minha cara ou que eu ia treinar pra fazer isso. Quando a gente começou a conversar era de fazer campeonato entre os palhaços. Palhaço brincando de improvisar. E realmente a gente não sabia como ia ser, tanto é que a gente chamou o público e já nos primeiros espetáculos o público achou isso muito legal, muito diferente, que isso não tinha nada por aqui e também muito bacana porque a gente não tinha noção de que era uma coisa super legal, que ia funcionar. A gente achou que era incógnita total. A gente foi muito aprendendo e fazendo, aprendendo e fazendo. A gente nunca teve aula de nada porque a gente nunca teve aula de improviso. E as pessoas de palhaço que davam um feedback pra gente falavam e às vezes falavam pra gente que era improvisação e que não era palhaço. E a gente quis

insistir na história de palhaço porque a gente realmente quis fazer essa mistura. Enfim, eu acho que a gente teve alguns saltos com o Jogando. Primeiro quando a gente teve um salto de tamanho. A gente começou na casa do César pra 40 pessoas. Depois a gente foi em um quintal de outra casa pra 100 pessoas, já foi um saltinho mas ainda era uma coisa caseira. Depois a gente colocou uma arquibancada para 150 pessoas e quando a gente foi nos dois anos e a gente começou em um teatro para 400 pessoas que a gente começou a ter uns saltos porque era de um negócio ser muito íntimo, muito pequeno e a gente começou a ir para um negócio que não estava nem acostumado que era um jogo para mais pessoas. Muda o jogo. Depois a gente fez para 700 pessoas e durante muito tempo foi para 700 pessoas. E sem microfone. São diferenças que são muito importantes quando a gente fala muito no jogo.

Thaís: Porque muda a tua relação com espectador, a maneira como você constrói o jogo.

Márcio: Exatamente. Muda a sua relação com o espectador, como você constrói o jogo. Muda o tempo mesmo. Que 70 pessoas você tem que dar o tempo da risada. Pra caipirinha que você serve no início, no começo a gente servia pra todo mundo mesmo. Mesmo que o cara falasse não a gente falava: “O senhor quer uma caipirinha?”. Tinha uma relação que era algo um a um. Quando se tem algo maior, a relação não é de um a um. A relação é de um pra 10. A relação é maior. Então isso mudou bastante também. Agora quando a gente no quesito improvisação, quando a gente começou a sentir a necessidade de pesquisar mais a fundo, foi quando a gente percebeu que isso era uma técnica que as pessoas no mundo estavam pesquisando e sabiam muito mais que a gente e não tinha acesso no Brasil. Foi ai que a gente resolveu organizar o primeiro festival. Chamamos algumas pessoas pra ensinar. E ai que a gente chamou em 2006 o primeiro festival e chamou a Colômbia e a Argentina. Foi um choque muito grande porque quando a gente viu, a gente sentiu: “Nossa, a gente não sabe fazer isso”. A gente se sentiu o amador do amador quando viu que tinha técnica, que tinha um método, que os caras sabem muito. Quando a gente viu pessoalmente o espetáculo da Colômbia eu fiquei chapado. Sabe quando você vê o negócio e, sabe, quando

precisa fazer outra coisa. Foi bem assim. Foi muito legal porque a gente aprendeu horrores. Ao mesmo tempo em que a gente percebeu que a gente sabia muito porque primeiro – e é uma conclusão minha – o palhaço é um improvisador. Pela própria essência dele porque ele está sempre no momento presente. Ele joga no aqui agora. Ele é um improvisador, ele joga no aqui agora. Não tem nada programado, nada planejado o que ele vai fazer aquilo ali. O palhaço mora no presente. Mesmo que ele tenha um número. Eu vou fazer o meu número, eu tinha que fazer um número. Mas se o cara espirrou: “Opa!”. Eu me relaciono. E, sei lá, mesmo quando a gente faz o mestre de cerimônias que tem um roteiro. Nossa, o roteiro vai para o lixo quando tem palhaço. Com o Hugo Possolo a gente brinca que quando tem número de palhaço de 5 minutos a gente sabe que vai dar 15 porque ele vai jogar com tudo. Se você vai ver ele é um improvisador também. Por exemplo: “Ah, vamos trabalhar os preceitos do improviso que é o preceito do sim”. É o preceito do palhaço também, que aceita tudo, que aceita a sua proposta, aceita o que acontece, entre dois parceiros ele aceita: “Senhoras e senhores. Eu sou o João Grandão e vocês vão ver agora o Cizar Parker dar um salto mortal”. Mesmo que ele não saiba dar, ele vai lá e vai tentar dar, ele vai fazer uma brincadeira, vai achar um jeito de sair daquele desafio. Mas ele não vai falar: “Não, não”. Ou: “Agora vocês vão ver o Cizar falar em polonês uma coisa muito legal”. Ele vai lá e...

Thaís: Faz um grammelot.

Márcio: Faz um grammelot. Ele aceita tudo. Inclusive o Gustavo da Colômbia falou que nós somos os mestres na aceitação. Que isso é um conceito que eles falam da aceitação. Aceitar efusivamente algo. Aceita mesmo aquilo.

Thaís: O Johnstone fala disso.

Márcio: Ele fala disso.

Thaís: Umas coisas do Second City fala também fala bastante disso.

Márcio: É bem do Johnstone mesmo. Os colombianos são um grupo bem curioso porque eles nunca estudaram com ninguém e eles também são bem autodidatas nesse sentido. Mas essa coisa sobre aceitação o palhaço é mestre, porque o palhaço: “Claro!” Aceita uma ideia, ele vai lá.

Thaís: Pode ser a maior bobagem do mundo.

Márcio: Isso, até mesmo porque ele não tem julgamento e é mais uma coisa. Ele, quando fala assim: “Eu não preciso ensinar pra vocês aceitação porque vocês já são assim”. Quer dizer que tinha um monte de coisa e eu: “Caramba, o palhaço é um improvisador”. Então, não é que a gente começou do zero. A gente começou...porque você acha que vai começar de uma linguagem nova, como uma língua, se eu for falar um alemão eu vou começar do zero. Agora, por exemplo quando você vai, por exemplo um brasileiro vai começar um espanhol ele não começa do zero. Porque tem um monte de coisas que ele já sabe que a língua.

Thaís: Que é a mesma matriz.

Márcio: Quando a gente vai falar do improviso, é a mesma coisa porque a gente não começou do zero. A gente era palhaço há...em 2001, pelo menos uns 7, 8 anos todo mundo já era palhaço, já fazia. E outra, a gente trabalhava a maioria no Doutores da Alegria, eu apresentava o Sarau do Charles, apresentava vários cabarés o que também foi um...

Thaís: Um aquecimento.

Márcio: É. Foi um grande aprendizado porque tinha que conduzir um cabaré. Então você joga com tudo. Quando você chega e tem que jogar com tudo na cena, você já está acostumado. Então a gente já vinha com um trabalho de improviso. Mas enfim, voltando. Quando veio o primeiro festival foi uma novidade algumas coisas que são especificas da improvisação. Dentre elas uma que a gente assistiu, por exemplo, o espetáculo Tríptico da Colômbia, não sei se você sabe qual que é.

Thaís: Eu não assisti mas eu qual é.

Márcio: O Tríptico nem foi o espetáculo que eu mais amei. A Rhena passou mal, escreveu um artigo na revista.

Thaís: Ah, eu li.

Márcio: Foi um divisor de águas no sentido da gente ver um improviso que não era de humor, não era engraçado. Quer dizer, até tinha uns momentos de humor mas não buscavam humor.

Thaís: Não era a premissa.

Márcio: Não era a premissa, não era engraçado. Alguns momentos eram trágicos. O tio que trepa com o sobrinho. Eram umas coisas assim que: “Nossa!” Era teatral, com história, história mesmo.

Thaís: Que era um *long form*.

Márcio: Era de *long form*. Talvez foi o primeiro *long form*. É, foi o primeiro *long form* que a gente viu porque os argentinos trouxeram alguns desafios que era mais conhecido. Eles trouxeram o *match* que eu já conhecia mas ninguém daqui conhecia. E ai foi o primeiro *long form* que a gente viu. Tanto que...foi em 2006, em 2008 a gente estreia o *Caleidoscópio*. Quer dizer, foi uma influência direta, o espectro de oportunidades se abriu pra gente. Quer dizer, nossa, também dá pra fazer outras coisas. E a mesma sensação que a gente teve quando viu o *Tríptico* foi quando a gente viu o *match*. É incrível, é muito legal mas eu não consigo fazer um formato longo assim. Mas mais pra frente a gente achou o jeito de fazer também do nosso jeito. Então foi um dos momentos que a gente começou a entender mais improvisação, também começou a se interessar mais, a trabalhar mais.

Thaís: Querer investigar.

Márcio: Querer investigar. Exatamente. Que trabalhou, trabalhou. Teve aula com eles e no ano seguinte a gente fez outro festival e trouxemos os espanhóis. Teve outro espetáculo que foi o ChupSuey que também são historinhas. A gente começou a entender mais de dramaturgia. A entender não, a investigar. Investigar que fala em português?

Thaís: Sim.

Márcio: Investigar a dramaturgia da improvisação. Entender que as histórias têm começo, meio e fim. O desenrolar, como a gente trabalha isso. E ai acho que a gente, alguns de nós e pessoalmente eu e o próprio grupo do *Caleidoscópio* que foi entrando mais a fundo no que era o improviso até pra entender uma coisa que...empresta aqui (pega papel e caneta), que eu fui entender que tem o palhaço aqui e aqui tem o improviso. Tem um monte de coisas que é comum, isso que eu estava falando pra você. Tem um monte de coisa. Agora você vai perceber que

quando a gente improvisa no Jogando, é diferente de quando a gente improvisa. Porque o improvisador ele busca as histórias.

Thaís: E não se trabalha com o estado do palhaço.

Márcio: E não trabalha com o estado do palhaço. Então você vai pra relação do palhaço, a história às vezes nem tem final. Às vezes as escolhas do palhaço não são as escolhas do improvisador. Porque o palhaço ele vai mais no que emociona ele, do que ele gosta, do que ele tem vontade. Ou o que nele ou a cena ou aquele momento, do que ta rolando. Então ele vai naquilo. O improvisador ele ta sabendo do que está acontecendo na história. Então ele vai para história. Ele não coloca tanto o coração ou ele sabe que se eu abro uma janela, eu tenho que fechar. Se eu abro uma proposta que foi colocada lá atrás como: “Ah, a gente tem que arrumar a casa porque a mamãe vai chegar, hein. A mamãe é muito brava”. No improvisador, ele ouviu isso, o colega dele, então aquilo ali é uma informação. Em um momento ela vai chegar brava. Em uma cena de improviso daqui a pouco a mamãe vai chegar e vai ficar brava. O palhaço pode falar isso mas de repente a cena vai para um outro caminho e aquilo ali atrás ele deixa de lado e ai ela chega e, se bobear, nem chega. Ela foi para outro lugar. Se uma pessoa do público levantou e você ficou na brincadeira. Tem coisas que são diferentes. Eles têm alguns princípios parecidos mas tem hora que um vai pra cá e outro vai pra lá. Tem um terceiro tema, pra complicar mais na verdade, que eu nem sei se vale a pena muito, que quando a gente fala do palhaço que é mais teatral e do palhaço que é mais palhação mesmo. Também tem uma coisa que entra em um terceiro ciclo porque alguns de nós somos mais teatrais. Eles estão nessa linha entre o palhaço e o improvisador. Alguns de nós, você vê até pelas próprias escolhas de palhaço. Você vê uma palhaça tipo a Paulinha, ela vem de uma história quase que do circo. E por mais que...ela também é atriz mas enfim...acho que isso confunde mais. Mas vamos fazer assim com dois, que assim você vai ver também que tem improvisadores que são mais *clownescos*. Tem improvisadores que são mais sérios, eu não sei se você viu aqui. Tem improvisadores que mostram que tem certo jogo *clownesco* no pensar com o público, na maneira de atuar. Tem improvisadores que são mais sérios. Eles se situam mais pra cá, mais pra lá.

Quando você vai ver tem palhaços que gostam de contar histórias. Tem palhaços que se gostam mais de se divertir, de brincar, de ir com a brincadeira em si. Então uns vão mais pra cá, outros vão mais pra lá.

Thaís: Tem a ver com o palhaço da pessoa.

Márcio: Sim, sim.

Thaís: Agora tem essa questão...como por exemplo da sua experiência dos Barbixas, que lá você é um improvisador cômico. Como é trabalhar com a questão de você ser um palhaço improvisando e não se tornar um improvisador cômico no Jogando. Que é uma relação delicada.

Márcio: É.

Thaís: Está bem nessa zona.

Márcio: É, às vezes você pode olhar e ver os caras da Colômbia quando eles fazem o espetáculo cômico deles, eles são muito *clownescos*. Eles evidenciam erros, eles fazem comentários. São super *clownescos*. Qual a diferença do palhaço? Eu acho que passa primeiro porque no palhaço tudo passa pelo João Grandão. Quando eu estou na cena eu estou brincando de ser o Jonas, o filho da Dona Maria mas eu sou o João Grandão. Tem essa...passa por esse filtro digamos assim. No improvisador não tem esse palhaço. Então ele é o Jonas, ele está tentando ser o Jonas. Aqui é como se eu tivesse brincando de ser João Grandão e o João Grandão está brincando de ser o Jonas. É meio psicótico e é um pouco subjetivo mas é um pouco assim. Outro detalhe muito importante que faz muita diferença é que como o palhaço está o tempo todo. A improvisação não acontece só na hora do improviso. Quando eu estou no *match* de improviso que você vai, joga e quando acabou você vai para o banco. Fica numa posição até relaxada. Eu to olhando, eu to assistindo, eu estou passivo, estou totalmente fora de cena. O palhaço não. O João Grandão ta ali. O cara na cena faz alguma coisa: “Que burro. O Cizar Parker não sabe”. Ele reage. O cara faz bem ele faz: “Yes”. Se é um cara do meu time eu faço para o público: “Bom, hein. Bom, hein!” Se eu sou um personagem secundário na cena mas eu estou ali o tempo todo.

Thaís: De se relacionar com o parceiro de time.

Márcio: Isso. Quem deu muito desse feedback foram os gringos quando viram a gente. Eles falaram assim: “Nossa, dentro do jogo vocês fazem muita coisa”. Tanto que o nosso espetáculo tinha 3 horas e hoje tem duas horas e meia, se você for ver no número, isso é muito engraçado. Porque pra começar o improviso a gente leva uma hora inteira. E das duas horas, duas horas e meia que o espetáculo tem hoje em dia, se a gente for ver na ponta do lápis a gente faz mais ou menos 5 jogos e cada jogo tem em média, vamos colocar 6 minutos. Dá 30. Vamos colocar 40 minutos. Se improvisa 40 minutos e duas horas a gente ta fazendo outras coisas. Que também é improviso, mas de outras maneiras. São os improvisos daí: o juiz com o público; os jogadores com o capitão; os acontecimentos que podem ser as coisas mais legais do jogo. Porque muitas vezes a gente faz a cena do improviso e às vezes não é muito boa. Mas o espetáculo foi incrível. Mas o espetáculo todo é um improviso. Para o improvisador, o improviso começa quando eu entro na cancha, na quadra, no ringue. Para o palhaço o improviso começa quando ele põe o nariz. Inclusive começa antes dele entrar em cena. Você já no camarim, põe o nariz e está de palhaço. Esses seres já estão ali circulando. Se as pessoas falarem assim: “Márcio”. Eu já sou o João Grandão. E quem veio falar vai ter a resposta do João Grandão. Um fica sacaneando com o outro. Isso já é de palhaço. O espetáculo começa então ali atrás.

Thaís: Então é um espetáculo de mais de 3 horas.

Márcio: Exatamente. O nosso a gente brinca que é um “very long form” porque o nosso dura três horas. É largo mesmo. E o *match*, se você vai ver o *match*, como improvisador é muito legal jogar o *match*. Porque você joga lá no mundial na Colômbia e eram mais ou menos 12 jogos. No Jogando joga 5. É o dobro! Mas por que? Lá você improvisa e o juiz vê e ponto. Não tem aquela coisa, toda aquela festa. Então, na verdade, o Jogando sempre foi um grande happening. Então como é que a gente chama ele, porque não é circo. Teatro? Não é teatro.

Thaís: Quer dizer, ele tem muita relação com formas populares que podem ser muito abertas, mas ainda é muito mais aberto.

Márcio: É, eu sempre gosto dessa coisa do happening. Como se fosse um evento mesmo. Muitos falam assim que tem um show de palhaços. Eu sempre tive resistência a “show de palhaços” mas muitas vezes tem essa coisa de show. Porque tem isso, de espetáculo. Porque não é a mesma coisa que tem no teatro. No teatro tem uma certa formalidade que no Jogando não tem. Inclusive, quando a gente vai ao teatro e que foi uma das grandes...quando a gente foi apresentar pela primeira vez no teatro, porque a gente sempre recusou, a gente sempre fez em espaço alternativo. Era sempre quintal e mesmo quando a gente não estava no quintal a gente levava plantas, sempre tinha aquela coisa do quintal, quintal. Quando a gente foi para o teatro, a gente foi para o teatro porque o Jogando começou a crescer, começou a ter mais estrutura do teatro, a ter mais estrutura, a ter patrocinador, de ter lugar marcado. É uma hora que você precisa dar um certo salto qualitativo. Então a gente foi para um teatro que conseguisse fazer uma semi-arena, para o público ter que estar perto. Então, mesmo lá, como a gente faz – e até mesmo no TUCA – para mudar o teatro e fazer com que as pessoas esqueçam que elas estão no teatro. Para que a plateia não esteja mais passiva. Porque normalmente a plateia de teatro é passiva.

Thaís: Contemplativa.

Márcio: Ta assistindo o negócio que eles estão fazendo. No Jogando, está determinado que a plateia tem um papel naquele teatro, naquele espetáculo. Você tem o papel do público, da torcida. Que você não é um mero espectador. Não tem que achar que é melhor ou pior. Mas que você tem uma função ali. Você tem que levantar o cartão, tem que fazer a “ola”. Ele tem o papel dele. Ele não pode achar que ele não vai fazer nada. Não, ele vai trabalhar também com a gente. É por isso que a gente fala que o público é co-autor do espetáculo. E é mesmo. E não é porque é um espetáculo interativo. Não é não. Ele é um espetáculo que ele é feito pelo público e pelos artistas. Ele não é feito só pelos artistas.

Thaís: Falando ainda sobre o público, ele é um co-autor mesmo e também tem a história do futebol. Uma coisa que você pode não torcer para time nenhum mas ali você se vê obrigado a participar e a torcer. Agora como é o público como um criador junto da cena. Que não é apenas em dar os temas. Como você vê essa

relação e até comparando com o *match* de improvisação. Porque eles assistem, participam, mas é outra coisa.

Márcio: O público é co-autor do espetáculo no sentido de que ele participa ativamente, ele...a própria concepção de luz do espetáculo é diferente porque tem que ter luz no público. O tempo todo. Muitas vezes a luz é luz mesmo. Todo mundo tem que ver e ser visto. Acho que, primeiro assim, no Jogando a gente sempre teve a preocupação do público entrar e sentir a recepção calorosa, pra que você se sinta à vontade onde você vai estar. Por isso que a gente falou: "Como que a gente vai receber as pessoas?" Então teve essa ideia de fazer a recepção da caipirinha. Como é que faz para as pessoas ficarem à vontade? É por isso que a gente recebe...

Thaís: Com a música também.

Márcio: Tem a banda. Com a música. A gente dá as caipirinhas. Você pode falar: "Por que você não deixa ali as caipirinhas?" Não, porque a gente quer dar.

Thaís: Porque tem um outro sentido, de estar dentro da festa.

Márcio: Exatamente. Porque a gente é o anfitrião, o dono da casa e estou convidando você para entrar na minha casa. Até mesmo porque originalmente era casa. Era a casa do César, era feito em um quintalzinho ali. A gente queria que o cara se sentisse à vontade ali, tranquilo, que ele relaxasse. Até porque isso tem o benefício de, no fundo, a gente brinca de achar tudo mais engraçado. Mas é para o cara relaxar e não ficar...pra gente também enquanto improvisador que vai estar na berlinda que a gente quer ter uma relação de cumplicidade, de confiança, pra quando a gente se atirar pra gente saber que você vai estar comigo. Porque os 10 segundos, os 10 segundo é um desafio...

Thaís: O fato de servir a caipirinha...é melhor pra entender esse estado. Que você está ali, você está relaxado, a própria pessoa não está lá como alguém que está pensando, que julga.

Márcio: Ele não está pensando, ele não julga: "Ah, não foi bom, mas esse ai, o Grandão" ou "Ah, essa não deu certo". Ele sai de uma posição de quem está analisando. Tem a ver com isso do palhaço porque, no fundo, o palhaço ele olha todo mundo de igual pra igual, olho no olho. A gente tem que estabelecer essa

relação. Foi por isso que a gente quer receber as pessoas com esse olho no olho. Porque daí a pessoa vai sentir essa relação. Pra mim o palhaço é o ser da relação. Ele está em relação, só existe em relação. Então precisa em um jogo de improviso ter também essa relação explícita. Olho no olho mesmo. Acho que essa é uma das grandes diferenças inclusive do Jogando pra qualquer espetáculo de improviso. O Jogando está misturado, eu me enfio lá no público. O *match* tem, o público vota também mas ninguém vai lá e dá os cartões para o público. Ninguém vai até a quinta fileira. O público está sempre no escuro. Quando é votação ele levanta. Mas lá não. Tem essa coisa do futebol, que você me perguntou, que a gente trouxe porque, bom, Brasil que jogo a gente poderia fazer que é uma referência mundial. Que é o forte do público do futebol, da torcida. Torcendo por alguma coisa.

Thaís: Que tem as referências visuais das bandeiras dos times.

Márcio: É, de achar que está no estádio. Tanto é que a gente falava: “Estádio da Cotoxó”, “Estádio da Faustolo”, a gente chama sempre de estádio. No primeiro a gente chegou a fazer churrasquinho na casa do César pra ter aquela coisa do futebol que tem. A gente colocava no corredor da Faustolo uma gravação de narrador de futebol, aquela coisa, pra pessoa já entrar no clima. A gente dava para o público umas bandeirolas, corneta. O público tinha corneta. Sempre para o cara entender que ele ali tem um papel, um papel explícito. Que tem, enfim, essa função, esse papel.

Thaís. E, pensando em um elemento que é fundamental na condução do espetáculo e para garantir essa relação do palhaço com o público, que é o juiz e eu acho que é mais do que um juiz até. Que ele dá uma liga para o espetáculo e também mantêm sempre essa relação com o público próxima. É engraçado que ele é muito cúmplice também e é fundamental pra garantir a linha, manter uma unidade, o espetáculo aceso. Ele tem relações com um árbitro de um *match* de improvisação mas ele é outra coisa porque é um palhaço.

Márcio: É outra coisa.

Thaís: É outra coisa que um árbitro de futebol porque ninguém vai ter coragem de xingar o João Grandão de “filho da puta”.

Márcio: O papel do juiz é que a gente não sabia no início que era tão fundamental. Porque, na verdade, o juiz é que é o grande regente de tudo. Ele é um mestre de cerimônia porque ele durante o espetáculo todo ele que rege os diversos instrumentos daquela grande orquestra que é aquilo tudo. É ele que tem uma relação direta com o público. É ele quem explica para o público o que acontece, o que ele vai fazer: “Vocês vão votar com esses cartões”. “Vocês vão fazer a ‘ola’, que vocês vão transformar”. “Vocês podem gritar, não fica parado ai”. “Você vai ser o capitão”. Ele explica tudo para o público e tem a função de ser o representante do público também. É quem mestra o jogo: “Equipe azul primeiro”. “Quanto tempo deu”. Ele faz também isso. É ele que, com a banda, comanda a banda: “Vai, pára, continua. Breca. Mais uma música. Música para a senhora que está de pé”. Ele manda em tudo, em tudo e em todos literalmente. Tanto que a gente, no início, os juizes foram convidados. Chegou uma época que hoje a gente tem 3 juízes e até tentamos ter outros mas é uma dificuldade muito grande.

Thaís: Não é qualquer um que segura.

Márcio: É. Tem que segurar muita coisa. Porque se o improviso, a coisa não foi muito boa, ele tem que dar uma levantada. Se o palhaço flopou, ele tem que afundar mais ainda o palhaço, ele tem que salvar o cara, na verdade: “Mas foi ruim, hein? Olímpio, vem cá. O que foi esse trocadilho que ninguém entendeu? Dois segundos pra você se explicar” Você vai evidenciar algumas coisas ou ele vai fazer a voz do público para o palhaço pra saber que coisa que aconteceu. Ele é o representante do público. Ele tem que dizer às vezes o que o público está pensando. Ele tem tempo, ele é o grande controlador do público. A gente percebeu que é um papel na nossa estrutura muito fundamental. No match de improvisação, o árbitro tem uma função que é bem diferente. Se você for comparar eu acho que é uma das coisas que é muito diferente. Porque o árbitro faz o papel do malvado, ele é claramente o mau, já é anunciado, já recebe uma vaia. Ele trata mal, ele...o público joga sobre ele toda uma...

Thaís: Carga de juiz de futebol que você tem vontade de xingar.

Márcio: Mas no *match* tem uma coisa no *match* que é importante que é assim, como no match eles também...ao invés do cara ficar...ele fica cúmplice do jogador.

Quando o árbitro dá uma falta para o jogador, o público fala: “Porra!” Ele fica querendo o jogador. Ele ajuda aos jogadores a estarem mais em cumplicidade com o público. Eu digo que ele leva uma carga negativa, de mauzinho. Os jogadores que são bonzinhos, que estão na berlinda. O mau é aquele juiz. Tem essa coisa de que o malvado ele carrega um pouco dessa energia negativa do jogo. Agora você vê que lá ele é mau mas é ele quem dita todas as regras do jogo. Você vai falar específico do *match*?

Thaís: Eu vou comparar porque tem muita relação ao mesmo tempo em que se diferencia especialmente por causa da figura do palhaço.

Márcio: Sim. O *match* é uma coisa curiosa. Porque pessoalmente, hoje em dia eu não gosto muito do *match*. Mas as pessoas falam, tem gente que odeia. Mas o *match* foi criado em 76. Ele está um pouco antigo. Porque tem mais de 30 anos. Mas o que é muito interessante do *match* é que as regras na verdade são as regras do improviso. Básico. Sabe as regras que tem?

Thaís: Sim.

Márcio: Falta de escuta. Claro, se você improvisa você tem que ter escuta com o seu parceiro. Bloqueio. O cara deu uma ideia e você tem que, sim, aceitar a ideia. Imposição de personagem, eu entrei pra jogar com você e você não pode me dizer que eu sou seu pai. Eu entrei com uma proposta. Se você for ver bem são regras básicas. Se você faz bem toda a cena de improviso, você não tem nenhuma falta porque você criou ela direitinho. As regras do *match*...é que, com o tempo, você quando é um bom improvisador uma dessas regras você pode subverte-las conscientemente. Eventualmente eu posso bloquear uma proposta porque eu, como improvisador, eu acho que o que você me propôs não está...a gente está criando uma coisa e, de repente, você fez uma proposta que eu conscientemente eu digo não porque eu acho que eu estou indo por um caminho que eu...

Thaís: Porque isso revela um conhecimento de narrativa.

Márcio: Isso. Claro, depois é discutível isso, se negou, se bloqueou. Mas, às vezes, eu chamo de bloqueio consciente. Tudo bem, porque às vezes eu tenho uma ideia de onde encaminhar a narrativa e, de repente, você me dá uma proposta que me tira da ideia. Eu eventualmente posso quebrar você de alguma

maneira porque eu sei pra onde ir, porque você confia em mim. É um bloqueio consciente. Não é um julgamento: “Eu não gostei da sua proposta”. Não. Eu acho que a gente pode ir para outro lugar. Então a gente tem que aceitar momentaneamente quando você já sabe, já é o passo de quem improvisa pra valer há muitos anos. Em uma aula eu nunca posso falar disso. Porque ali o cara ta aprendendo, tem que saber o básico, do básico do básico. Pra passar do básico, ai você pode brincar com a língua, você pode falar um trocadilho. Você pode falar uma palavra errada mas conscientemente. Eu estou brincando com isso.

Thaís: Tem um outro aspecto que é super importante que é a banda Gigante ali. Esse elemento musical aparece como um elemento narrativo.

Márcio: Essa banda foi curiosa porque a gente começou inicialmente no quintal do César que só tinha um bumbo, teclado e fazia uns sonzinhos ali.

Thaís: Era só uma sonoplastia.

Márcio: Uma sonoplastia. Daí com a entrada da Lu e depois com o Marcão, aquilo ganhou um corpo, uma amplificação e virou uma banda mesmo. Tanto que virou uma banda que é uma banda que tem um espetáculo sozinha. Pra gente foi muito legal porque a gente compõe não só cena com música e música pra valer. Dos espetáculos que eu já vi, de internet, ao vivo, a banda do Jogando é a banda mais legal que eu já vi. Realmente, porque normalmente no espetáculo de improviso tem um teclado, tem normalmente uma coisa mais simples e singela. Tanto que alguns espetáculos que surgiram depois, que eu falei do *Tríptico* do grupo da Colômbia que influenciou a gente, depois que as pessoas viram a banda do Jogando no espetáculo novo dos colombianos eles puseram uma banda pra valer. Então é legal ver.

Thaís: Que houve um diálogo.

Márcio: É, claro. Mas você influencia os outros. Então ela é uma banda muito legal que ela cria uma trilha sonora da cena na hora e ela cria músicas sobre acontecimentos também. Ou ela faz uma gag de palhaços. Quando eu vou lá para o público e faço uma pergunta para o público: “Quem tem filho? Quem tem mais de 4 filhos?” E ai eles fazem uma gag: “Não tem televisão”. Ele está criando

também, está improvisando. Quer dizer, é uma banda é que são palhaços improvisadores. É músico-improvisador. E palhaço também. Quer dizer, ele deturpa, detona. Para o placarzeiro ele faz uma música na hora. A banda ela tem um papel que é fundamental no jogo e não existiria hoje o Jogando sem banda. É inconcebível. E ela joga o espetáculo inteiro. Isso é muito diferente do *match*, que o *match* praticamente, no *match* mais clássico eles nem tocam na cena porque a cena tem que ser feita pelos atores. Às vezes quem faz a cena ficar incrível é a banda. Que faz uma trilha sonora incrível, tem uma cena de terror e cria um clima de terror. É uma novela e ai consegue fazer umas vinhetas, às vezes dá um final. Às vezes ela faz uma proposta e a gente entra na proposta. Às vezes ele entra e fazem uma música: "Tan-dan". Isso é uma proposta de algo de suspense. Antes de entrar, ele: "Opa". E é uma proposta que a banda jogou. Porque a maior parte das vezes ela responde a nossa proposta. Eu, por exemplo, eu caio no chão.
Thaís: Eles também dizem sim.
Márcio: É. Sim e eles respondem. Eles fazem. Às vezes ele propõe antes. Ele propõe e eu respondo a proposta dele. Por exemplo, às vezes eu estou em casa e toca o telefone: "Trim". A banda tem esse papel fundamental no jogo.

Parte II – Caleidoscópio
Teatro TUCA
21/05/2009

Thaís: O Caleidoscópio foi um processo bastante longo, de 2 anos de ensaio. Eu queria saber qual foi o ponto de partida que você pensou para esse espetáculo. Se foram os depoimentos pessoais, se foi o formato.
Márcio: O Caleidoscópio na verdade a gente começou, eu não sei exatamente quando começou, mas de uma vontade nossa de fazer algo de improvisação que não...que tivesse mais tempo de desenvolver mais as histórias. Na verdade veio de uma inquietação de alguns de nós que quando fazia o Jogando e, às vezes, a cena não conseguia chegar no lugar porque no Jogando as cenas tem que ser muito curtas. Ou porque muitos não estavam indo na história porque muitas vezes

o palhaço ia para vários lugares. E a gente tinha visto vários espetáculos de *long form*, que eles chamam, e que eu tinha gostado. E, nossa, um dia eu queria fazer alguma coisa assim. Com o tempo a gente acabou em um momento falando: "Vamos entrar em sala de ensaio e ver o que a gente faz, o que sai daqui?" A gente se juntou na sala e começamos a pesquisar. Muito de uma vontade nossa, depois de anos fazendo improvisação no Jogando que é esse estilo de improvisação esportiva. Tanto que uns espetáculos eles pedem: "Queremos espetáculos não desportivos", que são espetáculos sem nenhuma competição, que não tem nenhum desafio. Daí que a gente foi pra sala. Daí que na sala nem foi de primeira, a gente começou com os depoimentos e a gente começou improvisando algumas coisas e uma das primeiras coisas que a gente pensou é: como que a gente vai pedir para o público algum título dos temas dos improvisos? E a gente já de primeira queria que não fosse algo aleatório. Que o cara falasse qualquer coisa que veio da cabeça dele, que veio de uma criação na hora. As primeiras perguntas que a gente fazia: "O que você tem medo?" Nos primeiros esboços eram perguntas mais caras. Depois no ensaio, a gente começou a trazer os depoimentos pessoais. Inicialmente era pra gente se conhecer também, que era pra trazer histórias nossas e tal e, segundo, que era pra inspirarem as cenas. Mas a gente não achou que de primeira isso era uma ideia. Era mais uma inspiração para a cena já que a gente também não tinha público pra pedir nada na hora. E ai a gente foi achando que o depoimento era legal que, "putz, vamos colocar o depoimento". E ai surgiu a ideia do depoimento e que o depoimento contaria a minha história, eu mostraria um pouco da minha, eu me abro, eu me coloco e, na sequência, eu peço para o público: "Você não quer contar uma história?" Eu faço uma pergunta pra colocar uma coisa sua. E, se quiser, eu conto mais uma. Foi uma maneira um pouco da gente se mostrar porque: "Você ai, fala um pouco". Talvez isso fosse um pouco invasivo ou talvez fosse algo direto demais e os depoimentos eram uma maneira da gente se colocar, da gente se mostrar, de mostrar aquela verdade, aquele tom para, na sequência, o público presentear com uma coisa dele.

Thaís: Que é uma coisa de espelho.

Márcio: Isso.
Thaís: Até mesmo porque a temática do Caleidoscópio já é outra. É mais intimista.
Márcio: E que eu acho que quando a gente começou a pensar um espetáculo de improviso novo era de como pedir o tema, o título. Que era uma coisa que, depois de muitos espetáculos de improviso aconteceu, cansou um pouco de ver os papéis, que é uma coisa bem comum. Uma frase, escrever no papel um título. Eu achava que já deu. Como que a gente ia pedir? Mesmo vendo os espetáculos assim, não tem muito. Tem um espetáculo da Colômbia, o Tríptico que eu te falei.
Thaís: Do Acción Impro.
Márcio: Que eles acharam um jeito do público escrever na lousa, que era um espetáculo que eu achei lindo, uma puta sacada. Que você escreve, desenha. Eu achei aquilo genial, uma ideia muito boa. A gente ficou pensando, pensando até que a gente teve essa sacada.
Thaís: Tem uma coisa que vocês pegam de assuntos aparentemente banais, de cotidiano. De você estar no trânsito e ver um cara mais velho que te xaveca. A tesourinha. Daí parte da plateia, vocês pegam o depoimento da plateia e transforma. Vocês dão uma outra dimensão pra isso. Vocês trabalham com um universo quase que fantástico. Como que foi chegar nisso?
Márcio: A gente foi com muito ensaio mesmo, exercitando e vendo. Porque a gente sabia que não queria ir para o humor a qualquer custo. A gente ficou durante um bom tempo com a questão da máscara. Porque a gente tinha esse princípio que nós éramos palhaços e ninguém faz teatro. A Rhena fez teatro de verdade mas faz 10 anos que ela não fazia. A gente falou: “Não. Tem que ser de palhaço”. Inicialmente vamos ver o que vai ser. Aos poucos a gente falou que vai ser de palhaço mas que não ia ser como no Jogando. Na busca do humor o tempo todo. A gente queria mais contar histórias. E depois na sala a gente começou a pesquisar, a fazer e se deparou com algumas incapacidades nossas. Teatral mesmo, que nós não somos atores. A gente fazia cenas que a gente mesmo fazia: “Nossa, que piegas”. Sentia mascarado mesmo. Em alguns momentos eu não acreditava com quem eu estava contracenando mesmo. Me dava uma coisa que não era por ai. Algumas vezes a gente caía numas histórias meio dramáticas. A

gente aos poucos foi entendendo por onde ir. Em um determinado momento que eu percebi: “Eu acho que não vai ser de nariz mesmo”. Nos ensaios a gente chegou em algumas conclusões. Uma delas que eram histórias não-cotidianas. A gente chegou, sei lá, nessa primeira premissa. E, aos poucos, a gente foi vendo como que eram as histórias que nos interessavam. E fomos chegando em histórias que passavam pelo universo do sonho, do fantástico.

Thaís: Teve alguma coisa a ver com Garcia Márquez, Cortázar.

Márcio: Não. Curiosamente caiu na minha mão um livro do Cortázar um dia. A gente foi fazendo isso também. Cada um vinha trazendo um pouquinho para o ensaio um livro, alguma coisa de pintura. O Escher, sabe quem é?

Thaís: Sei, sei, das gravuras. É muito bonito.

Márcio: Teve aquela coisa do Zoom que é um livro que vai zoom, zoom, zoom, zoom. É um livro até “infantil” mas é genial. Mostra primeiro uma cena, acho que uma galinha. Na página seguinte você vê que essa galinha é um selo, na verdade. Está numa carta. Você vê na sequência, vai abrindo, vai abrindo você vai vendo o que é isso. Eu trouxe um dia um do Cortázar porque caiu na minha mão. Mas a nossa pesquisa não ficou muito...talvez eu que não sou um cara que lê muito de saída, não foi muito acadêmica nesse sentido de ler muita coisa sobre esse universo, sobre autores. Ela foi muito mais em sala. A gente é meio preguiçoso, eu até escrevi isso mas a gente acabou fazendo bastante treino. E desse universo que você perguntou, das histórias que cada um fazia o que gostava, então deu pra entender. Eu fiz psicodrama também. Eu trouxe um pouquinho as coisas do Playback Theatre, que trabalha um pouquinho com a história também do público.

Thaís: Umas coisas do Moreno.

Márcio: Isso. Mas a gente nunca teve grandes experiências, nunca apareceu...o Cortázar eu trouxe lá um dia. Mas cada um trazendo o seu universo, as suas histórias. Cada ensaio a gente trazia uma história pra começar a cair em um trabalho de trazer nós mesmos. A gente fez: “O que você escreveria no seu túmulo?” Pra cada um trazer e, às vezes, isso era um impulso pra cena.

Thaís: Você falou um pouco da história do humor e do cômico. No Jogando, por ter a figura do palhaço a maneira como as pessoas riem é mais espontânea, mais

aberta. O Caleidoscópio tem um lado cômico mas é muito diferente do Jogando até mesmo porque não tem como negar que a trajetória de vocês vem do palhaço. É interessante porque o humor é multifacetado. Não é algo que a gente pode chegar em uma definição certa. Como que você vê esse lado cômico do Caleidoscópio?

Márcio: É uma coisa também que a gente conversou bastante porque a gente não queria buscar o humor a todo custo mas a gente teve dois momentos importantes no trabalho que, eu acho, em termos de convidados externos. Tem um cara que é o Omar, o argentino, ele veio uma época e fez um solo de improviso pra gente e ele trouxe umas coisas novas de improviso que ele estava pesquisando ai no mundo. Isso foi bem interessante pra gente. E o outro foi o Gustavo Miranda, do Acción Impro. É o grupo que faz o Tríptico. Ele e o Davi foram caras que a gente convidou pra ficarem mais tempo trabalhando com a gente. Foram dois professores nessa caminhada. E o Gustavo mesmo foi quem falou primeiro: "Vocês são muito bons palhaços. Muito bons naquilo que fazem, vocês fazem improviso. Também não precisa ir tão longe buscar". Isso foi uma coisa que eu: "Opa". E, além disso, a segunda foi até por capacidade. Que você sabe fazer um negócio e quando você vai fazer uma coisa nova você tem duas opções: ou você deixa aquilo e vai fazer outra coisa, que é um caminho, ou você vai pegar aquilo que você já fez e transforma aquilo. Foi esse segundo caminho que a gente pegou. A gente gosta também um pouco do humor, a gente é clown na verdade, palhaço. A gente não precisa abandonar completamente e fingir que eu sou ator. Mas a gente vai se propor a contar histórias. Se o humor aparecer, beleza. Mas a nossa proposta é contar histórias. Essa foi a nossa premissa. Tanto que a gente foi fazendo e tanto na hora de escrever o release, o primeiro que a Rhena escreveu, que era um espetáculo de humor. Mas eu falei que não, não coloca espetáculo de humor. Não é um espetáculo de humor é um espetáculo que está mais para a poesia que era o que a gente tinha chegado. Depois, pensando bem, mas ele também tem humor. Vamos colocar poesia e humor. Que foi a versão final que a gente ficou. A gente não classifica ele como espetáculo de humor. E, quando a gente foi fazer, também foi uma surpresa um pouco de que ele tinha

mais humor do que a gente achava. A própria menina que fez a arte gráfica falou. Eu: “E ai, era o que você pensava?” Foi um espetáculo que a gente falou pra ela que tinha uma poética, de lírica, sonho, de fantástico, de uns absurdos. Ela falou: “Era, mas era muito engraçado. Você falou que não era engraçado mas era muito engraçado”. A gente mesmo sem querer, elas escapam coisas quase que do nosso ser porque a gente é palhaço há 10, 15 anos. A gente toma cuidado e a gente ouviu esse feedback das pessoas nas estreias que, às vezes, a gente escorrega um pouquinho demais para algumas escolhas que são as escolhas do palhaço. Que foi para o humor do Jogando que não cabe ali. Algumas pessoas de público me falaram: “Tem umas horas que vocês dão umas brincadas que não precisa. Que a gente ta acompanhando a história”. Eu às vezes dou um puxão de orelha na turma enquanto diretor porque o Marco, por exemplo, ele se diverte tanto que ele esquece que a gente tem um foco porque tem que ficar muito atento no que a história ta pedindo, o que a cena ta pedindo, mais o que o público ta pedindo. É como se o humor ele entra mas tem de estar dentro da história. Às vezes a piada até cabe, desde que seja dentro da história. As quebras que a gente faz como palhaço não servem. Outra coisa que eu puxei a orelha deles também quando eu vi como direção, é que se tiver algum erro de improviso a gente pode até consertar mas sem explicitá-lo como faz o palhaço. Por exemplo, um dia, sei lá, eu fiz e errei um nome. Ai o Marcão triangulou com o público como se eu tivesse errado o nome. Não precisa. Acha um jeito de, em cena, consertar. Não precisa explicitar a coisa que é do palhaço porque é um descolamento que a gente não quer ter. Ao mesmo tempo que o palhaço nos permite brincar de ser ator, brincar de fazer uma hora fazer um drama. De fazer uma hora uma coisa mais louca, mais psicodélica. De fazer um monte de coisa. O fato de ser um palhaço também ta permeando isso tudo. Eu também entendi conversando com o Hugo Possolo que ele falou umas coisas interessantes que eu acho que tem a ver com o palhaço. O fato da gente ser palhaço dá uma liberdade pra gente de ir para alguns lugares que talvez o ator mesmo não iria. Então eu posso brincar de ser a pipa em algum momento, de ser o guarda-roupa e depois de fazer uma coisa dramática mas assim, brinca pra valer. Quer dizer, a gente pode passear em muitos

universos. Isso eu acho que tem a ver com o palhaço. Isso é bom porque sendo palhaço a gente brinca com os universos que a gente gosta.

Thaís: Sobre a questão do *long form*, você falou que estava cansado de trabalhar com *short form* e queria trabalhar mais a narrativa, como foi fazer esse tipo de narrativa que são histórias que vocês vão criando pelos depoimentos da plateia que elas se entrecruzam e vão formando várias imagens no final? Como foi chegar nesse tipo de formato, de trabalhar esse tipo de narrativa e abrir mão de certas coisas do Jogando?

Márcio: Pra gente foi bem difícil porque não estava acostumado. Eu, pessoalmente, não estudei muito da dramaturgia na minha vida pra ir a fundo em algo assim. Uma das coisas que vem assim da nossa cabeça é que veio da nossa vontade de ter tempo. Uma das coisas. Eu quero ter tempo de desenvolver essa história. Eu quero ter tempo de acontecer algumas coisas e essas coisas se resolverem. Eu quero ter tempo de abrir uma janela e lá na frente poder fecha-la. Eu tinha vontade de ter tempo. Essa foi uma das coisas que a gente buscava do long form. A outra coisa que a gente queria, eu não sei, a coisa foi muito acontecendo aos poucos. Outra coisa que eu achei importante e eu me dei conta em uma conversa porque alguém me falou: “Putz, vocês chegaram muito longe”. Eu falei: “É, foram dois anos, foi tempo pra caramba”. Se pensar bem, dois anos não é muito tempo. Veja o exemplo do Improvável. Os caras têm 2 anos fazendo. Eles são bons mas é um outro nível. Eu me dei conta que não tem 2 anos, tem 9 anos. Acrescenta 7 do Jogando. A verdade é que o Caleidoscópio só foi possível porque tem 7 do Jogando.

Thaís: É um acúmulo de experiências.

Márcio: Exato. Porque ele é parte da pesquisa. Porque a gente não conseguiria ter chegado em dois anos sem ter feito toda essa trilha, desses 7 anos anteriores. No fundo, tem esses 7 anos que a gente já estava na pesquisa. Porque é um degrau que, quando a gente viu os *long forms* eu falei: “È legal, mas eu não consigo fazer isso”. Eu não conseguiria fazer isso uns 3 anos atrás. Nem muito tempo. Sabe, 3 anos atrás eu não conseguiria. Eu não tenho mais o que te dizer com relação à dramaturgia. Um pouco dessa ideia que você falou mesmo do espetáculo ser um

caleidoscópio das histórias que acontecem, que se entrecruzam, que formam novas histórias, que cruzam umas com as outras. Personagens que aparecem de uma história pra outra. As histórias que ligam. Porque tem alguma pretensão de ligar as histórias. Porque, de repente, aquilo tudo pode ser uma história ou não. Não há uma premissa obrigatória. A gente tem, mas eu vou acabar falando uma coisa minha, pessoal. Que eu sempre gostei muito de jogos. Eu sempre gostei muito de jogar jogos. Eu te falei isso também?

Thaís: Não, não falou.

Márcio: Jogar jogos tipo War, de estratégia, Detetive.

Thaís: Aqueles jogos de tabuleiro que tem várias comandas.

Márcio: Que tem várias comandas e várias coisas. Eu fui muito em acampamento, fui muito monitor de acampamento então com 16 anos eu já era monitor então a gente criava os jogos que tinham que ir para tal lugar e depois vem. Resolve enigma. Mesmo recentemente a gente fez um caça tesouro mega pela cidade, pela Avenida Paulista e os grupos iam fazer tal coisa e desvendar tal coisa. Tem uma coisa que eu gosto muito. Eu lembrei que o meu pai me ensinou a jogar xadrez muito cedo e o xadrez é um jogo que tem um pouco do Caleidoscópio que você vai pensando cada jogada e à medida que a jogada do outro vem abrem-se mais outras jogadas. Você faz uma e você abre mais outra. A coisa vai andando então tem muitas possibilidades que tem de ser arquitetadas e pensadas.

Thaís: Que você não pode esquecer de todas as outras que apareceram também.

Márcio: Exatamente. O Caleidoscópio é um jogo, que eu ia falar, mas no fundo é um jogo. Ele é um jogo que tem a minha cara muito e a cara de quem joga. Não é qualquer um que pode jogar esse jogo. Porque é um espetáculo bem difícil. A gente falou: “Puta, quem a gente vai ter de chamar pra substituir?” De primeira, a gente fala que é um espetáculo insubstituível, pode ser que tenha e treinar alguém. Mas ele tem uma característica que ele é muito singular.

Thaís: É muito intrincado.

Márcio: Isso. Ele é muito intrincado, ele é um jogo muito racional. É um jogo que demanda memória. Ele demanda inteligência. Ele demanda uma série de coisas que esse grupo tem. Todos têm. Tem que ter. Porque se eu acho uma coisa lá

atrás mas jogando uma chama lá pra frente todo mundo precisa lembrar e entender que aquilo foi uma jogada que eu fiz. Se um não entende, sem querer ele destrói tudo o que eu estava construindo. Ou, se um não está nessa mesma energia, nesse mesmo objetivo de contar histórias, ele faz algum tipo de piada, ou brinca com alguma coisa, ele também destrói aquilo. Ele tem uma característica de um grande jogão que vai se montando e o próprio público vai entender o jogo muito aos poucos. O público não entende tudo de saída. E nem é pra entender. A gente tinha umas discussões: “Márcio, o público fica muito tempo sem entender”. Eu falava: “Beleza. Vamos deixar eles sem entender”. Vamos dar bem aos poucos porque no meio do espetáculo: “Caralho!”

Thaís: Ele vai encaixando as peças.

Márcio: E eu não quero dar todas as instruções, eu quero ver ele encaixando aos poucos. Aos poucos assim, junto comigo. Quando a gente consegue essas coisas, é muito legal. Lá na frente o cara entendeu que aquela história que o cara propôs tem a ver com a história que o outro contou. A gente vê a reação. A gente sabe a hora que o público entendeu. Entre a gente a gente tem que estar muito afiado. Tem que ter um trabalho muito brutal de escuta do grupo, desse foco coletivo. Acho que o *long form* obriga isso. Todo mundo tem de estar no mesmo barco o tempo todo. A gente trabalhou muito nos coros. A gente trabalha muito com imagens que a gente percebeu que é muito forte. Que, às vezes, até falando de dramaturgia da cena, às vezes a história vai ser contada por imagens e vai ser mais interessante que a história em si. Uma coisa que a gente entendeu no meio do processo e, às vezes, a Rhena que gosta muito das histórias: “Ah, mas as histórias não estão muito interessantes. Essa história ficou muito legal mas essa história não ficou muito legal”. Depois a gente foi vendo, fazendo os ensaios abertos que a gente foi percebendo que não que quando imageticamente ela foi muito legal. Que ela foi bonita por um momento. As imagens são muito importantes. Até porque a gente partiu de uma coisa que gostava e que sabia fazer. A gente chegou a conclusão que não necessariamente a história dramaturgicamente seja genial. Tem histórias que a gente faz que se a gente fosse colocar no papel: “Nossa, a história é boa”. Tem. Mas tem histórias que, se

colocadas no papel, não tem graça nenhuma. Mas, se foi criado na hora, tem imagem ou tem relação, tem uma poesia do momento, aquilo é interessante. A gente começou a ver que aquilo, que isso também faz parte da nossa dramaturgia.
Thaís: A história, por mais banal que seja ela pode ser muito interessante da maneira como ela é contada.
Márcio: Como ela é contada. Exatamente. A maneira como ela é contada ela é tão interessante e pode ser mais interessante que a própria história. Isso foi uma grande sacada da gente. Isso fez toda a diferença. A gente em um momento estava se levando a sério demais. Deixou um pouco o palhaço e a diversão de lado. Nos ensaios, de ficar ligado nos ensaios, de polêmica. E a gente foi entendendo isso aos poucos. Tem um cara do Chile que tinha acabado de voltar do Keith Johnstone. Ele era do grupo Mamut. Ele é o diretor mas é um dos cabeças, que é um coletivo. Que ele tinha ido para o Canadá estudar e eu quase fui mas não tinha vaga. Quando ele voltou, ele me ligou e nem era aqueles dias bons para ligar porque estava no meio da crise do espetáculo e ele: “Márcio, aprendi coisa pra caralho do curso”. E a principal que ele contou do Johnstone fala que a coisa mais importante do improviso é a diversão. Ele falou que o Johnstone, que já viu um milhão de formatos, ele falou que ele não está nem ai para os formatos. O formato não é a coisa mais importante. O importante é a diversão. E mais, ele falou que o Johnstone usa muito no curso dele o palhaço, cenas de palhaço, falas de palhaço. Então eu fiquei: “Nossa, que louco”. Meu, era uma informação que faltava pra gente, que era diversão. Nos ensaios a gente começou a fazer, a brincar, uma coisa mais lúdica e a gente começou a se divertir, a se divertir com os colegas. A colocar uma coisa que eu sei que ele vai achar engraçado. A gente começou a ver que a diversão, o lúdico era fundamental. A gente começou a entender isso e a achar a diversão em cena. Ai o propósito é esse. Eu só não posso me divertir tanto que eu não posso me esquecer. Que tem essas barreiras. Que eu posso usar o humor mas eu estou dentro da cena. Qual que é a cena. Histórias com imagens. A gente quer ter uma certa dramaturgia, a gente quer ter histórias com começou, meio e fim. Então estamos de acordo. Todo mundo tem que estar de acordo com isso. Senão pra um fica feliz e para o outro

não fica porque fica buscando o final. A gente tem que ter uns pré-combinados que são obrigatórios eu acho. Eu, às vezes na direção, eu tinha que falar: “Não, não pode isso”. Olha, estamos improvisando. Mas não pode tudo nesse espetáculo. Tem escolhas que vai ter que pensar sobre elas. Por isso, em um artigo do Borja do Impromadrid que o bom improvisador tem que fazer boas escolhas. Eu achei aquilo interessante porque com o tempo, que tinham escolhas. A pergunta nossa é se existem escolhas boas ou más escolhas. Existe? Que uma hora falavam pra mim assim que: “Não, a gente tem que jogar com tudo o que acontece”. Eu sei, claro. Mas depois que você começa a improvisar há muito tempo, depois que você começa a aceitar todas as propostas, a dizer sim pra tudo, depois que a gente entende que você não pode bloquear, que não pode negar, que tem de construir junto, em algum momento você pode pensar, escolher entre dar respostas muito impulsivas, muito espontâneas, muito de primeira. Eu tenho de escolher propostas.

Thaís: Subverter algumas regras como a gente falou da vez anterior.

Márcio: Isso. Eu posso subverter. Eu falo com a Rhena de fazer um bloqueio consciente. Porque tem um bloqueio, que eu não posso bloquear. Se for um bloqueio consciente, tudo bem. É um bloqueio consciente. Eu bloqueio a sua proposta, eu vi que você queria ir para lá. Só que eu estou indo para um caminho que eu nesse momento eu intuo que ele é mais interessante para o todo. Eu conscientemente não vou na sua proposta. É claro que isso é muito tênue que eu não posso fazer um julgamento. Mas é uma confiança em você às vezes.

Thaís: É um refinamento que você fez a partir de um trabalho de improvisação.

Márcio: É. Eu não vou ficar chateado ou bravo porque ele vai entender que eu estou indo para um outro caminho. Então tudo bem, às vezes. A gente ficou pensando: “Será que existe escolha certa ou escolha errada?” E a gente viu que existem escolhas melhores e escolhas piores. Eu acho que tem escolhas que são mais certas. Mais certas não. Melhores. Existem escolhas boas e escolhas menos melhores. Menos boas ou ruins. Eu falo que tem escolha que ajusta. Tem uma que é a que vai acontecer. Parece que é místico o negócio. Mas tem uma que ajusta. Quando ta todo mundo na energia e na rede, as coisas são tão fluidas que

elas são justas, elas tinham que acontecer. Elas vêm na hora certa, elas vem sem força porque ela é justa. Ela vem com vaselina, não precisa fazer encaixe. Eu comecei a falar pra gente não ficar improvisando no “ta, ta, ta, ta”. Um detalhe, a Rhena pegou muito no nosso pé porque pra ela isso era uma coisa muito importante que era o nome do personagem. Era uma coisa importante e faz sentido. “Não, mas tanto faz”. Não. Se a mulher é uma mulher chique ela não vai chamar Maria. Quer dizer, pode chamar, mas vamos achar um nome. Se é um cara que é trabalhador pode chamar Ademir mas não pode chamar Pierre. Sabe, eu estou extremando mas são nomes que...Então quando eu vou muitas vezes: “Pois não, qual o seu nome?” Eu posso às vezes dar um segundo pra, na minha cabeça eu pensar: “João, não. Jonas, não”. Porque no Jogando sai qualquer coisa. Pode ser um nome engraçadinho. Mas aqui não. Se eu sou um cara universitário, que estou indo pegar um emprego, meu nome não é Aderbal. Meu nome não é Getúlio. Sei lá, um nome vai um universo. Tem que pensar até nisso assim.

Thaís: Que um nome tem uma história.

Márcio: Exatamente. Isso porque a gente estava dizendo.

Thaís: Falou do nome...

Márcio: Ah, das escolhas. Tem escolhas melhores, escolhas piores. Isso porque a gente tem que atentar muito para cada escolha. Porque existem escolhas, a gente chegou nessa conclusão. Tem escolhas que são melhores. Então a gente viu que tinham escolhas melhores, escolhas piores, menos boas, escolhas ruins e escolhas erradas. Erradas significam que a cena está indo para um lado e a pessoa, que tudo aquilo que a gente trabalhou e daí tudo vai por água abaixo. Às vezes acontecia e a gente falava sobre isso. Escolhi na hora, eu improvisei mas, calma, vamos pensar juntos. Como se a gente fosse reescrever a história. Nesse momento que a nossa história saiu do trilho, você não acha que a gente saiu? “È verdade”. E a gente viu que tinha consenso na maior parte das vezes. A gente começou a atentar para isso.

Thaís: Isso foram conclusões que vocês chegaram vendo os vídeos depois? Ou não necessariamente?

Márcio: No ensaio. No ensaio.

Thaís: E assistindo o vídeo? Como que foi ver a evolução do Caleidoscópio e conversando com os atores?

Márcio: Isso também passou pelo processo que a gente começou a filmar os ensaios. Que isso eram novidades quando a gente ia ver as histórias. Em uma hora de improviso, você chega aos 45 minutos e você não lembra do que você fez no minuto sete. A gente esquecia que tinham coisas muito legais e que esqueceu. Isso fez bastante parte do processo. A segunda parte do processo foi chamar algumas pessoas, alunos. Não foi muito diretor, uma galera do Jogando que a gente não quis chamar. Pra dar um feedback pra ver como é que o cara...Porque uma das meninas que veio, a namorada do Danilo ela falou que tinha uma cena que ela se emocionou. E, sabe, nesse processo que a gente já tinha saído e estava muito na diversão, na poesia, do onírico. E a gente: “Nossa, que interessante. Teve alguém que em ensaio se emocionou”. A gente pode em um momento em uma cena que tiver saber, segurar aquilo, não quebrar aquilo. Não fica...sabe, pode ser emocionante também. Pode ter uma cena que solte uma lágrima. Também que a gente pode chegar em alguns momentos assim. E assistindo uma vez que a gente fez, a gente notou que uma: a gente podia ter mais calma. Uma das coisas que a gente fez assistindo que não sabia o que fazer, às vezes a gente achava uma solução rápida. “Vamos que o público não pode perceber que a gente está perdido”. E depois eu percebi que se a gente não sabe fazer, se a gente aceitar aquilo, sem pânico. Porque, primeiro, se a gente “panica” o público “panica” também. Se o público perceber que há uma tensão entre os improvisadores, eles também ficam tensos. Mas se a gente fica tranquilo, ele também fica tranquilo. E, se a gente fica tranquilo, a gente pode achar um encaminhamento indo pra história que é bom. Agora se a gente ta intranquilo, ta ansioso, ta com medo, ta nervoso, provavelmente o encaminhamento que a gente der é muito a primeira ideia. E quando é muito a primeira ideia, vem qualquer coisa pra preencher o buraco. E quando vem qualquer coisa a gente perde algum trilho de alguma coisa que estava legal pra gente criar. A primeira vez com o público que a gente teve um primeiro momento, acho que no terceiro espetáculo,

que a gente estava indo muito bem e no meio da história teve um momento que teve um pânico. A gente tinha conversado sobre isso. Eu mesmo: “Tive uma ideia. Não, não é bom”. Tipo, pra preencher. Não. Eu tive umas cinco ideias e eu olhei para os meus colegas que eram o Allan e o Marco que não tinham e eu olhei pra Rhena que é muito boa de ideias, também não tinha. Eu fiz uma pergunta: “E agora?” Tem que ter calma. Pode bloquear as suas ideias, não precisa. Na sequência alguém propôs uma imagem e a partir dessa imagem a gente achou uma solução e a cena encaminhou. Isso foi uma das coisas que a gente aprendeu no vídeo de fazer as coisas com mais tranqüilidade.

Thaís: No Jogando a participação do público é muito ativa, é luz na plateia o tempo inteiro. No Caleidoscópio tem uma participação muito importante da plateia pelos depoimentos como você falou um pouco, mas ela tem uma outra relação ali. Como você percebe essa diferença?

Márcio: A gente pensou bastante nisso porque a gente estava muito acostumado com o público muito com a gente. A gente é palhaço então a gente é da relação. Segundo, a gente além de interagir muito, a gente ta muito acostumado a olhar o público. De ver como é que eles estão. De olhar, a triangulação do palhaço. Isso, meu, como é que a gente vai fazer? A gente tinha que criar histórias e não se perder muito. A solução que a gente acabou achando que é de ter essa 4ª parede aberta, a gente conta histórias pra vocês, depois a gente faz a pergunta pra vocês, a gente quer histórias de vocês, a gente olha para vocês que vem com o nome e tal e assim que eu recolho esse monte de informações, eu estabeleço uma relação que ela me suporta, de *suport* em inglês, me dá suporte. Que é uma espécie de uma rede, que é um tipo de um alicerce sobre o qual a gente faz uma cama. Sobre o qual a gente pode pirar. Daí na segunda parte que a luz dessa segunda parte no público baixa e ai é quarta parede. Claro que a gente é palhaço e tem alguns olhares, às vezes até exageram e não precisa tanto triangular.

Thaís: Tem poucas quebras.

Márcio: Sim, poucas quebras. Eu mesmo, a Rhena me chamou pra passear fora e ela olhava para as pessoas do público. Eu, enquanto ator, naquele momento eu senti aquilo estranho até. Eu falei: “O que você achou dessa cena? Eu me senti

estranho". E ela até falou das pessoas, como pessoas que a gente conhece mesmo. A Rhena se referiu a algumas pessoas conhecidas: "Olha a Silvia Leblon, minha amiga". E pra mim foi estranho.

Thaís: Isso no Jogando funcionaria muito bem.

Márcio: Funcionaria muito bem, seria a coisa mais normal do mundo. E o que a gente percebeu é que nesse primeiro momento a gente faz um aquecimento com o público, que a gente chama, que é o aquecimento do Jogando tem caipirinha, ola, a gente faz um aquecimento de público pra estabelecer essa relação. Pra estabelecer essa cumplicidade. Por isso que a gente se colocou na berlinda ao contar as nossas histórias. Essas histórias são nossas. Para o público ver que essa história é minha mesmo, não que eu estou inventando. Eu estou me colocando aqui, então eu quero que eles se coloquem. A gente estabelece uma relação de confiança, de parceria, de cumplicidade. Pra nós é fundamental, se não fosse a primeira parte, meu, eu não sei. A gente demorou até que a gente achou. Essa relação ela é...a gente faz assim, quando o público chega, a gente convida o público para entrar no nosso universo, amacia eles, mostra o que é. Mostra um pouco qual é o nosso tom. Mostra que a gente ta contando histórias de verdade, de olho no olho. Mostra que tem uma atmosfera que é gostosa, agradável. Então convidar o público pra entrar nessa atmosfera. E eu acho que consegue. A primeira parte ela foi muito feliz. Deu muito certo e eu fiquei muito orgulhoso. A gente falava: "Não, a cada espetáculo a gente conta uma história". Depois eu fui ver que o que a gente faz entre as histórias também são muito importantes. Porque o público vai viajando e fazendo a cabeça dele. Ele vai entrando na memória dele. Inclusive de acessar a memória dele também. Eu conto o meu depoimento e depois faz a pergunta: "Você já cometeu um ato falho? O que sua mãe fazia que você não gostava?" Vai respondendo na cabeça dele. A gente não sabia que era assim. Só depois que a gente fez para o público que a gente: "Meu, eu me lembrei também". E mesmo as perguntas que a gente não pergunta diretamente: "Você conhece alguém que tem a unha do dedinho mais comprida?" Então: "Meu, eu lembrei que não sei o que, que eu tinha um tio que coçava a unha e a gente ficava olhando". A gente foi vendo que as pessoas vão entrando nessa

história. Essa relação do público se faz por ai, a gente fica convidando para entrar nesse nosso universo, no nosso clima. Convida a entrar em mim, na minha história, o convido a entrar em uma atmosfera. Eu acho que essa relação passa por ai.

Thaís: O espetáculo foi crescendo com as apresentações. Você acha que tem alguma coisa que falta resolver?

Márcio: Eu acho que tem. Uma das coisas que falta resolver é quando a gente faz um apanhado, que a gente chama de videoclipe. Que é um momento tipo um trailer mais para o final. Quando a gente faz pedaços de cada história. A gente faz lampejos das histórias.

Thaís: Que são os flashes.

Márcio: Isso, são os flashes. E a gente até conseguiu uma vez ou outra mas sempre que eu assistia o vídeo eu falava: “Gente, não ta bom”. E não está bom até o final. A gente não resolveu, ainda não está resolvido. Eu acho que isso pra mim, em termos de espetáculo é o único ponto enquanto direção que isso não está bom. O resto que eu estou contente e eu acho que tem que fazer, fazer mais. Mas, pra mim, ta muito bom.

Thaís: Mais uma coisa que eu esqueci de te perguntar. Aqui vocês tem apenas um músico em cena, é outra coisa, não é a Banda Gigante. Que ele está aqui pra contribuir para a atmosfera toda. Como que foi o trabalho com ele, já que ele não fazia parte do Jogando?

Márcio: A gente demorou um pouco pra achar porque realmente tem uma cara bem singular. O cara precisa ser músico e pra improvisar tem bastante. Tem muito músico que improvisa. Mas a gente queria um acordeom que a gente queria mais. Era um acordeom e um teclado. Inicialmente teria mais de um acordeom. A gente acabou achando o Cris que é ator também. Então faz toda diferença. Porque sempre que eu vejo esses espetáculos a banda ta lá no cantinho, ali no set da banda. E eu queria que o músico fizesse parte do elenco mesmo. Precisava de alguém que a gente tinha noção de cena e do que é improviso cênico e do que é teatro também. O trabalho com o Cris foi nesse sentido de, primeiro, fazer com que ele seja realmente o quinto e não quatro e mais um. A banda, mesmo a do

Jogando que é animal, que é uma das bandas de improviso das melhores que eu já vi mas eles são a parte da música, claramente eles estão lá. Nesse eu queria que ele realmente fizesse parte. Se você vir a apresentação dos atores, ele entra e dá um depoimento dele através da música, mas você vê que é um depoimento. Já ai, alguém falou assim que você percebe que ele está jogando também. Isso é uma coisa que eu insisti com ele que ele entre na cena, às vezes. Que entre mesmo, que invada a cena. No Lecoq na minha turma tinha um amigo que era saxofonista e eu lembro que o Lecoq falava: “Entra na cena. Você é ator, não fica tocando ai no cantinho”. E eu achei muito legal que ele passou a entrar na cena e via o ator em cena tocando, que foi muito legal. E ai eu fiquei com isso na cabeça, que o músico-improvisador entre também. Não é fácil entrar. A gente foi entender os momentos que ele poderia entrar. “Cris, isso foi legal, esse momento foi bom”. Alguns momentos ele entrava mas ele deixava o instrumento. Só que ai a gente perde a parte da música. Ele só pode entrar com o instrumento. Depois, às vezes ele entrava e ele ficava de texto. Falei: “A sua fala é basicamente o seu instrumento. Você pode até responder com o seu instrumento”. Eu tinha até a ilusão que falaria com ele e ele responderia em música. Não precisa ser isso exatamente mas ele pode, por exemplo, em uma cena que a gente estava na escola e ele estava de aluno, ele entrou de aluno. Ele respondeu: “Presente, professora”. Legal. Ela: “Prova, ta valendo”. Ele, ao invés de ficar abaixado fazendo a prova, ele fez a prova no instrumento. Ele continua interpretando, continua em cena mas ele continua fazendo a trilha. A gente achou os momentos que são legais, os momentos de loucura dele entrar e fazer. E imageticamente. Um dia a gente fez um vento e ele trouxe o vento. Legal, compõe. Mas entra com o instrumento. Isso foi uma coisa bem legal, bem nova. Deu certo, que eu só tinha uma intuição mas eu não tinha visto. De um músico que improvisa e entra na cena de verdade. Isso foi bem legal. E de ter a trilha sonora, ambiente. Não faz onomatopeias, ele dá mais clima do que “a porta abrindo”. O cara chega e bate a porta do carro e faz: “Pam!” Não é uma coisa de circo, de onomatopéia, ele dá um clima.

Thaís: E desde o início, com o tango, Piazzolla.

Márcio: Isso, exatamente.

Thaís: Uma coisa que esqueci de perguntar do Jogando. Vocês trabalharam com os CEU´s uma época quando tinham o Fomento. Vocês sentem a necessidade de apresentar para um outro tipo de público que não necessariamente vem aqui e paga R$ 40. Um pessoal que nunca foi ao teatro.

Márcio: A gente, às vezes por contrapartida da lei faz, mas bem menos. E é bem legal, é bom voltar para um público assim, mais popular. Outro dia a gente foi no Paraisópolis na semana retrasada. E até era um público na maioria crianças e fazia tempo que a gente não fazia. Com criança acontece uma coisa que...

Thaís: Que eles são muito ativos.

Márcio: Muito ativos, eles torcem muito e eles escolhem um time. Por exemplo, eles encasquetaram com o azul e então começou o jogo e eles estavam: “Azul, azul!” Pra começar tinham os 10 segundos e nem começou o jogo. O primeiro jogador da equipe laranja, a Mademoiselle Blanche. Ela entra e todo mundo: “Uuuuu!” Tipo uma vaia. Na votação o azul foi 90%. Eles escolheram e ficaram o tempo todo naquilo. A gente sente um pouco falta, é legal, pra quando a gente vai pra outro público, para outros universos. É bacana. A gente ainda não fez, é curioso pra gente saber. Tem uma coisa que é bem delicada que é de entender como é que esse improviso vai funcionar em uma camada de gente mais pobre, como é que vai funcionar. E tem um certo refinamento que é curioso, que a gente quer saber no que vai dar, um outro universo. A gente não fez com o Caleidoscópio. Com o Jogando a gente fez, faz pouco.

Thaís: Que o Jogando tem um apelo popular muito forte.

Márcio: Tem. Agora tem uma coisa que é curiosa que é o improviso, essa referência mas do cara sacar que aquilo está sendo improvisado, às vezes faz diferença. De quando o cara nem saca que aquilo foi criado na hora não é tão bom quando o cara saca. Entende o que eu digo? Tem um lugar que o cara precisa realmente entender que aquilo está criado porque ele vai dar mais desconto, ele vai rir porque não deu certo. As crianças, por exemplo, não percebem que é improviso. Às vezes a cena não está rolando e ela: “Uuuu!” Não acontece nada e elas não estão nem ai. Elas querem ver a cena acontecendo. Tem outras coisas

que funcionam mais com criança. Nisso eu acho que o Jogando não é muito infantil, é mais adulto.

Entrevista Mateus Bianchim e Bruno Campelo – Imprópria Cia. Teatral
Fran´s café – São Paulo
08/04/10

Thaís: Entrevista com o Mateus e o Bruno da Imprópria Companhia Teatral. Eu queria saber do começo, enfim, como vocês surgiram como companhia e o que motivou a trabalhar com improvisação, se isso veio de antes, da faculdade.
Mateus: A gente começou...bom, todos nós fomos alunos, ex-alunos na verdade da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E lá o diretor que é o Alexis Nehemy, ele teve contato com a improvisação com a oficina da Mariana Muniz, uma oficina de match da Mariana Muniz. Ele estava fazendo o trabalho de direção e ele resolveu fazer um espetáculo baseado nas técnicas de improvisação. Como o match, da maneira que é o match ele tem que ser pago os direitos autorais para faze-lo, que é para o Ricardo que tem que pagar, a gente resolveu modificar. Então ai nasceu e de qual tema que a gente foi usar foi o cassino. Foi mais o pôquer que o cassino. A gente se baseia mais no pôquer. E ai ele entrou com o projeto na lei municipal de incentivo e foi aprovado e foi chamando as pessoas e a Mariana foi orientando durante os treinos, os ensaios. Até que em novembro?
Bruno: Em dezembro.
Mateus: Em dezembro de 2006.
Bruno: Em 2006.
Mateus: Em dezembro de 2006 que nós fizemos a nossa estreia. Mas foi única e exclusivamente por essa oficina de Técnicas de Improvisação, de Match de Improvisação que a Mariana fez. Porque os próprios professores da Universidade ainda não conheciam as técnicas de Keith (Johnstone) ou a improvisação como espetáculo mesmo. Conhecem a pré-expressividade do Grotowski ou improvisação como meio expressivo mais fechado. E a Mariana trouxe essa novidade da Espanha pra gente e por isso que a gente começou.

Thaís: E depois do Carteado?

Mateus: E ai que a gente continuou. Porque pra mim pelo menos foi arrebatador. Quando a improvisação apareceu pra mim eu adorava, fazia teatro e me acho um bom ator. Só que quando a improvisação apareceu esse lance de espontaneidade, do ser aberto ali me deu vontade de fazer. Então pra mim foi arrebatador. Mas o espetáculo criou um sucesso em Ouro Preto, que era uma técnica desconhecida e o espetáculo é super bacana porque é ambientado em bar e em Ouro Preto tem algo boêmio por ser de estudantes universitários. E ai acabou criando um sucesso. Daí a gente fez temporadas e temporadas, com o grupo sempre se formando ou se fixando em Ouro Preto. Então a gente resolveu continuar.

Bruno: Uma coisa que é muito interessante é que a companhia surgiu depois do espetáculo.

Mateus: O Alexis Nehemy insistiu pra fazer por causa do Trabalho de Conclusão de Curso.

Bruno: E a lei.

Mateus: Mas ai a gente continuou com a vontade e a gana de pesquisar a improvisação e depois do FIMPRO da Mariana que a gente teve contato com outros grupos e de outros países, espetáculos de formatos diferentes que pra gente...a gente está se distanciando de match agora. Pra gente era o match. Mas ai a gente continuou curtindo cada vez mais isso.

Thaís: E daí vocês chegaram a se apresentar em outros lugares de Minas.

Mateus: Apresentamos. Em Belo Horizonte.

Bruno: Aqui, chegamos em 2008 antes de se mudar pra cá.

Mateus: Em Belo Horizonte, interior de Minas e em São Paulo. A gente veio pra São Paulo.

Bruno: Em 2008.

Mateus: 2008.

Thaís: É uma trajetória bem parecida de todos os grupos que eu vejo que começam com o formato ou de match, ou esportivo e depois eles passam para uma pesquisa pra outros formatos.

Mateus: Mas eu acho que é da identidade própria, eu acho que é uma característica da improvisação sul-americana, principalmente. Inclusive a Lala estava me falando que tem um pesquisador francês que eu não lembro o nome dele e ele pesquisa como o match de improvisação baixou a qualidade das improvisações na França. O que tinha na França era uma outra coisa. Eu estive com o Shawn Kinley no Chile e o método do Keith Johnstone não é o do teatroesporte. O teatroesporte foi o Ivon Leduq e o Robert Gravel. Mas pelo Ricardo Behrens que foi o grande ícone, o dissipador da improvisação na América Latina. Porque na Argentina tem o Omar Argentino, tem o próprio (Marcelo) Savignone. Mas quem dissipou foi o Ricardo, que dissipou o match. Eu acho muito louco isso porque pra você sair do match não é fácil não. A gente está penando. Tem uns artigos do Omar super bacanas sobre o Festival de Bogotá da qualidade das improvisações durante o campeonato de match e fora do campeonato de match. Que é totalmente diferente.

Thaís: E depois do Carteado vocês agora estão em fase de elaboração de algum espetáculo? Em processo de pesquisa?

Mateus: A gente tem outros espetáculos em pauta que é o Impro Kombat que é como se fosse uma batalha, um vídeo game. É um Mortal Kombat só que pra jogadores. Mesmo assim é disputa. São jogadores de videogame que luta e no final eles chegam no chefão que tem que ganhar. Esse é o Impro Kombat. Tem o Estória de Ninguém que é um monólogo, que é o Leandro Alves que faz. É ele sozinho conta a história de uma pessoa que no caso é ninguém e vai tomando uma personalidade, anseios objetivos. Ele mostra essa trajetória. É um “médio form”. Tem meia hora de espetáculo. Tem o Conto de (?). Que é quase como o Estória de Ninguém só que ele é mais fantasioso, acontece mais no realismo fantástico. E a Batalha de Impro que é um formato do Carteado menor que não tem roleta e essas coisas todas mas a gente ta querendo fazer um formato longo.

Bruno: Tem o Chapéus também.

Mateus: É, tem o Chapéus também. Que é de rua, o Chapéus é um espetáculo de rua. O que eu acho delicioso fazer.

Thaís: Todos de improvisação.

Mateus: Todos de improvisação. Até agora a gente não fez nada que não seja improvisação. Mas o Chapéus eu acho fantástico. A gente comprou um monte de chapéus, um monte, monte, monte. Todas as formas, chapéu coco, cartola, boné, chapéu de palhaço, um monte. E a gente abre o círculo da rua com os chapéus. Bota chapéu, bota chapéu, bota chapéu e ai a gente começa os desafios de improvisação são curtos também mas o que acontece, vai jogar o Só Perguntas. É um exemplo, a gente tem vários jogos. E ali a gente vai pegando na hora o que o público está pedindo. É um de piada, um de piada; um de cena, um de cena, a gente faz. E a rua é muito legal porque ela oferece mais vazio ainda. E ai ao invés de falar um título, um lugar, um personagem, eles falam os chapéus: "Ah, eu quero aquele chapéu pra Fulano e aquele chapéu pra Sicrano". Então a pessoa coloca o chapéu e, a partir do chapéu, é que ela faz o personagem e se cria a relação com o personagem. Acho que eu esqueci dos Chapéus, o Chapéus ta sendo super legal. Só que a gente quer fazer um long form porque acho assim, como a gente vem do teatro, como nós somos formados em Artes Cênicas e o nosso objetivo era fazer teatro, teatrão, teatro mesmo, teatro de verdade.

Thaís: Nada dessa coisa de improvisação...

Mateus: É. A gente busca mais sensível, mais profunda. Que é pra mim no Brasil a maior referência é o Caleidoscópio. Mas tem o Sobre Nós da Uma Companhia que é incrível também. Mas eu assisti outros espetáculos nos festivais no Chile que é o ...do Marcelo Savignone e o Tríptico do Acción Impro. Eu chorei assistindo o Triptico. Ai eu percebi que dá pra fazer, dá pra fazer, uma coisa densa, uma coisa real. Com realismo, com profundidade.

Thaís: Você falou do Marcelo, falou do Acción Impro, quais as outras influências no trabalho de vocês ou que tem influenciado?

Mateus: Eu acho que em primeiro foi o match, foi a primeira coisa que influenciou a começarmos mas depois acho que cada um tem a sua influência na verdade porque a gente não tem um espetáculo que fale assim "Esse espetáculo é influenciado por isso". A gente tem o Carteado que foi influenciado pelo match. Ah, não mas na verdade a gente ta trazendo o palhaço. Acho que o Jogando ta influenciando muito e o Alberto Gaus que foi professor de quase todo mundo, ele

influencia bastante também. A gente ta procurando ser mais verdadeiro em cena, gostar mais do que está fazendo. Ao invés de fazer uma cena não, gostar, fazer de uma maneira prazeirosa, tanto pra gente quanto para o público.

Thaís: Pensando na coisa que você falou de que a improvisação foi uma coisa que te pegou. O que para vocês dois a improvisação traz de novo, que funções vocês atribuem para a improvisação? Renovação teatral, transformação do indivíduo.

Mateus: Eu acho que é difícil falar de novo. Porque pra arte depois de Duchamp, nada mais é novo. Principalmente porque a improvisação tem coisas da Idade Média, da Commedia dell´Arte, etc e tal. Mas o que mais pega pra mim e pra todo o grupo é a questão de se trabalhar no vazio e dentro desse vazio se ter a oportunidade de ser verdadeiro a um ponto de muito extremo. Você, a sua abertura. Eu penso atores que fazem teatro e que apesar de estarem se expressando em cima de um texto fechado ou em cima de uma criação coletiva, é muito difícil esse rebote corporal que tem e que acontece. O meu colega ele tem isso e isso deu em mim uma vontade de...é uma coisa muito, muito verdadeira. É tão verdadeira que quando não é verdadeiro você olha a improvisação e fala: “Que bosta”. Quando a pessoa ta forçando alguma coisa, não está sendo espontâneo, verdadeiro, acho que mais do que espontâneo, você olha e você fala: “Porcaria. O que ele está fazendo?” Uma das coisas que o Shawn me falou é que os pesquisadores descobriram um nervo no cérebro que se chama nervo espelho e que através desse nervo as coisas que as outras pessoas fazem para outras pessoas, a gente se reflete, reflete na gente. Por exemplo, se o Bruno topar o dedão no chão e sentir muita dor, por mais que eu não sinta a dor física o meu corpo sente. Eu acho muito louco isso que o Shawn, ele foi assistir as peças no Chile e ele não fala espanhol. E durante as peças ele não pedia tradutor. Ele não assistia a peça e eu achei isso fantástico, eu não te falei isso, ele não assistia as peças olhando para o palco. Ele assistia a peça olhando para o público, em momento nenhum ele olhava para o palco. Olhava para o público. Acabava a peça e o pessoal falava: “E ai, Shawn? Gostou da peça?” “Ah, eu achei que teve cenas que foram longas”. Por que? Pela reação do público. E ele não sabia nada do que estava sendo falado. Por mais que a piada fosse verbal e o público reagisse rindo,

a risada...existem vários tipos de riso. O Millôr Fernandes que é um cara que presa por esse riso inteligente. Esse riso é uma maneira quando é um “riso sádico” e quando é aquele riso do “ai, que delícia” que o pessoal ta rindo é totalmente diferente. Eu acho que a improvisação ela tem muito de verdadeiro e de humano. Acima de tudo, de humano. E não é só para o artista ou o para o artista ou para o performer. Eu gosto muito de performance. O performer faz uma coisa que ele está se sublimando. Mas você como espectador você faz...não que eu ache ruim. Eu acho fantástico. Mas para ele. A improvisação tem esse contato direto com o público, eu acredito na subversão através do riso. Acho que é isso. É por isso que eu sou encantado pela improvisação.

Thaís: E tem essa coisa do palhaço que o termômetro dele é o público.

Mateus: Claro.

Thaís: O sucesso do palhaço está na maneira como o público vai reagir.

Mateus: E é por isso que eu acho que o Jogando está influenciando tanto a gente. Porque a gente está buscando esta verdade do palhaço, esta espontaneidade do palhaço. E como diz o Alberto Gaus: “Cachorro osso”. Porque quando o que acontece com o cachorro quando você joga o osso? Ele corre. Ele está com vontade de correr e você jogou o osso, ele corre. É o que ele quer fazer, ali, na hora.

Thaís: O Jogando acho que tem o grande sucesso pela maneira como eles lidam com o público. Tem toda uma preocupação, desde o início, de trabalhar com o público de receber, de acolher e sempre jogam com o público. Sempre tem luz na plateia.

Mateus: Eles sempre colocam a plateia como parte do espetáculo.

Thaís: É sempre está aceso sobre o público. As improvisações em si não são o ponto máximo de Jogando no Quintal.

Bruno: Não é o principal.

Thaís: Eles podem fazer uma improvisação que do ponto de vista do desenvolvimento de história, foda-se. O mais importante é o contato com a plateia.

Mateus: É legal ver essas diferenças de improvisações como o Marco que é um cara que pesquisa a história e quando é o Adão, por exemplo, que está improvisando. Mas acho que as duas são belíssimas.

Thaís: Falando do Jogando agora, acho que a gente podia falar das companhias brasileiras que é um cenário bastante recente de improvisação como espetáculo aqui no Brasil. Como vocês têm visto as companhias como a Cia. do Quintal, os Barbixas que explodiram na internet. Tem a Uma Companhia, enfim. Como vocês avaliam o trabalho dessas companhias? E qual a importância delas neste cenário? O que elas acrescentam?

Mateus: O que se vê fora de São Paulo principalmente são pessoas fazendo o que os Barbixas fazem que é o Whose Line. Eu estive em Curitiba, no Festival de Teatro de Curitiba e tem um grupo chamado No Improviso. E eles fazem o Improvável.

Thaís: Mas fazem bem?

Mateus: É, então. Eles fazem bem, fazem bem. E, bom, fora daqui tem os Anônimos da Silva que é um pessoal de Brasília que eu acho que depende da referência que cada um pega. A nossa referência inicial foi a Mariana Muniz que trazia o match que é da Uma Companhia também. A referência inicial do pessoal do Anônimos da Silva é a Vera (Vera Achatkin) que trouxe o teatroesporte. Eles tem um espetáculo super divertido que chama Qual o seu Pedido? O pessoal do Rio...

Bruno: Tem o Teatro do Nada.

Mateus: Tem o Teatro do Nada. Eles tinham um grande problema, que é o Teatro do Nada que eles perceberam depois que não tem nada a ver, que eles estão começando a abrir. Eles eram super fechados. Eles achavam que estavam fazendo uma coisa muito nova e que iam ficar super famosos porque estavam fazendo essa coisa e, por isso, eles fecharam contato com outras companhias do Brasil. Que foi uma bobagem que acabou e que eles perceberam que o grande lance da improvisação entre as companhias eu acho que os espetáculos, por eles não serem fechados neste aspecto de preparo e tal, você pode convidar pessoas pra jogar com você. E outras pessoas que trazem outras experiências de outros

lugares. Como foi com a gente no Rio, eu tinha acabado de chegar do Chile e encontrei um pessoal que estava no teatroesporte e tal e cada um tem uma referência diferente. Mas qual que era a pergunta mesmo?

Thaís: Era das companhias.

Mateus: Ah, é. Em São Paulo o Márcio (Márcio Ballas) traz uma bagagem gigante de outras coisas: Lecoq, palhaços.

Thaís: O próprio Doutores.

Mateus: Os outros palhaços também. E eu acho que esse é um grande referencial do Jogando. Que é uma pesquisa misturando palhaço com a improvisação, com o teatroesporte. É alguma coisa nova. Mas...

Thaís: O Jogando mal conhecia também. Mal conhecia no começo os matchs.

Mateus: É. A gente também foi muito louco. Porque pra mim quem fazia no Brasil improvisação éramos nós e a Uma Companhia. Mas a gente não conhecia outras pessoas. Quando vi que tem o Jogando no Quintal que já tinham começado há uns 3, 4 anos, o pessoal do Rio, do Nada.

Thaís: O pessoal do Nada começaram com a Vera também.

Mateus: É, começou com a Vera. O que eu acho mais interessante apesar de uns grupos é que a linguagem é diferente. O Marco Gonçalves tem uma colocação incrível dentro da entrevista que ele deu pra Lala.

Thaís: Que foi super bonita, realmente.

Mateus: É, que ele fala assim: “Quem é você dentro da improvisação?” “Qual a bagagem que você traz para a improvisação?” Porque os espetáculos eles exigem que as pessoas levem referências diferentes no espetáculo. O Improvável ele abre portas para grandes comediantes, o Jogando para grandes palhaços, o Triptico, para grandes atores. Mas apesar de tudo, a técnica ela se mistura. Não tem como. É a mesma coisa que a gente ta fazendo. Existe uma técnica. Acho quanto mais grupos aparecerem pra ter essa referência. Tem uns meninos super novos do ABC agora o Cincomédia, que eles começaram com o Improvável. Por causa do Improvável. E o Allan deu uma oficina pra eles e eu acho que você fez.

Thaís: Fiz. Eu lembro.

Mateus: É um pessoal novo mas com vontade de fazer. Eu acho legal que a gente começou assim também, com muita vontade. E cada vez mais, a Rhena fala um negócio legal que vai ficar na improvisação aqueles que superarem a moda, o boom que está dando. Aqueles que acreditarem realmente no que estão fazendo. E pra mim quanto mais aparecer melhor.

Thaís: A Mariana ela fala uma coisa muito nesse sentido. Primeiro que não tem como você ser um improvisador sem ter um repertório. Que improvisação reflete a sua visão de mundo. E ela fala muito desse modismo. Os Barbixas, por exemplo, explodiu. Eu vou dar aula e eles querem fazer os jogos dos Barbixas. De repente não é só por ai. Ela também vai persistir que são os projetos autorais.

Mateus: Claro.

Thaís: Projetos que buscam algum sentido para a improvisação.

Mateus: Eu vejo o Omar Argentino, o Marcelo Savignone na Argentina que estão fazendo há 20, 30 anos. Por que? Porque eles têm uma pesquisa profunda. Não é algo assim: “Vou lá, vou fazer e tal”. Mas que eu acho que se acontecer não é ruim. Os Barbixas estarem na TV não é ruim para improvisação. Eu acho que pode acontecer o que aconteceu por exemplo com umas meninas que foram nos assistir. Que elas são do fã clube dos Barbixas e tal e elas não conheciam improvisação que não fosse Jogando no Quintal e Barbixas. Jogando no Quintal é palhaço super livre. O Barbixas é piada, piada, piada. E eles chegam no Carteado que apesar de ser jogos curtos, a gente tira o desafio. Não tem nenhum jogo nosso que é um desafio. Tipo ABC, se você erra, ta fora. Não, a gente tem o jogo da contra-ação e descarta ação. Que é uma cena que está acontecendo e que tem uma ação. É um motor que cai, que te leva para um lugar mas a gente consegue construir uma cena dentro da improvisação. E ai elas falaram: “Nossa, cena! É diferente e tal”. Mas eu acho que é legal os Barbixas estarem dentro da TV que é improvisação. Mas o que você vai assistir? Eu vou assistir um espetáculo de improvisação. Espetáculo de improvisação? Ah, legal. Vou levar. Ai elas levam essa referência e chega lá não é essa coisa. Podem não gostar mas estão sabendo o que é. Que está rolando uma coisa.

Thaís: Como é que você vê essa coisa de transpor, o que é bem difícil, para a linguagem da televisão?

Mateus: Difícil, né. Eu acho mais difícil de ser editado. O mais difícil de tudo não é nem de ser ao vivo mas de ser editado. Porque eles tiram algumas coisas que não dá o ritmo do espetáculo de improvisação que a pessoa...que fala que principalmente eu acho que eu vi alguns espetáculos dos Barbixas, eu achei isso. Ele fala sobre o banquete de anchovas. Que anchovas é uma coisa deliciosa. Você gosta de anchova? É muito delicioso. Mas você come uma, duas. Se você tem um banquete de anchovas você não consegue comer. Comer bem. E é dos espetáculos de riso que ele fala. Que se você tem um banquete de anchovas você não consegue comer. Você tem que dar um tempo pra pessoa respirar. Levar uma cena mais musical, mais profunda e depois vem com piada. Porque senão a pessoa pode até passar mal com anchovas. E eu acho que a edição pode tirar esse ritmo que se conquista com muito tempo de espetáculo. Que os Barbixas estão começando a conquistar agora com o Improvável. Que é um espetáculo fluido. Mas eu acho muito legal também que o Yvon Leduc quando ele foi juiz de um campeonato de match no Canadá e este campeonato de match era transmitido ao vivo pela TV. E ele assistia no teleprompter. Ele não assistia ali, ao vivo. Ele assistia o que passava na TV. Se vocês forem engraçados na TV ou tiverem cenas boas na TV, eu dou meu voto pra vocês. Senão, não. Eu acho muito louco porque o Jogando teve uma puta dificuldade. Porque o espetáculo do Jogando é contato com o público e o público ta em casa, sentado, tomando refrigerante. O do Jogando foi ao vivo na Cultura. Era ao vivo. Mas não tinha resposta do público. Foi difícil. Muito difícil. Eu acho que o diretor do espetáculo ou o diretor do programa tem que entender de teatro e de improvisação ou o diretor do espetáculo tem que ser diretor do programa também. Mas eu acho que também vai adaptando algumas coisas.

Thaís: Sim, é uma experiência muito recente.

Mateus: Você já viu o programa americano de improvisação que chama *Thank´s god you´re here?*

Thaís: Não.

Mateus: Puta que pariu! Você tem que procurar.

Thaís: Vou olhar no You Tube hoje.

Mateus: Nossa, é incrível.

Thaís: Como é que é? Não é Whose Line?

Mateus: Não. Eles têm convidado super famoso. É sempre assim. É uma companhia com um convidado super famoso. Esse convidado não é um improvisador. Que é mais ou menos o "Olha quem ta ai" do É Tudo Improviso. A diferença é que o cenário propõe uma improvisação. Um que eu assisti eles pegam o convidado e levam pra um estúdio e nesse estúdio conversam e tal. Tem uma plateia ali e depois eles levam para um teatro. E ai ta ali e tem uma portinha. Na hora que ele abre aquela portinha, ele cai no meio do conflito. No meio da situação. E ai, a primeira frase que eles falam é "Thank´s god you´re here". Ou seja, o status do cara já está alto. Mas esse que eu assisti é incrível porque essa hora da porta ele cai numa metade de um carro e ta dentro da casa de um casal. E ele está todo vestido assim e o estúdio tem o carro mesmo, os dois estão super assustados. A hora que ele sai do carro eles falam: "Thank´s god you´re alive!" Tipo, eles mudam. O que aconteceu, cara? E ai ele está numa situação. É muito, muito bom. Pra TV brasileira ia ser muito bom.

Thaís: Porque é uma maneira de você pensar a improvisação mas dentro da linguagem da TV.

Mateus: Isso, é.

Thaís: Essa que é a diferença porque pegar o formato do teatro e tentar dar um jeito de colocar na TV.

Mateus: Isso no teatro talvez nem funcionaria. Uma pessoa, as pessoas que estão lá de repente pensa uma cena só, eu não sei. Não sei se funcionaria. Eu acho que é pra TV.

Thaís: A gente falou do pessoal de Brasília, daqui, dos Barbixas, deixa eu ver se tem um formato daqui de São Paulo interessante.

Mateus: Eu conheço o pessoal do Protótipos.

Thaís: Eles são meio "cria" do Márcio.

Mateus: Um dos meninos estudou pra caramba, que é o Rafael Lohn. Ele estudou com o Impromadrid, estudou com o Omar Argentino e estudou com aquele palhaço que tem o filme do Robin Willians, um filme super bonito. O Patch Adams. Eles são super bacanas assim, eles estão começando, são jogos de improviso. Tem amigo meu que é aluno do Impromadrid e quando eu fiz o Sustentáculos...ah, tem o Sustentáculos também. Nossa, esqueci o Sustentáculos. E ele foi diretor do Protótipos. Eu acho que está crescendo cada vez mais, vai aparecer mais grupos. A gente veio pra São Paulo porque a gente achou que aqui tem mais, o teatro tem mais visibilidade. Eu acho que é mesmo. Que no Brasil é o lugar que tem mais visibilidade.

Thaís: Mais que no Rio, que em qualquer outro lugar.

Mateus: Sim, mais até que no Rio.

Entrevista – São Paulo *Playback Theatre*

Sede da São Paulo *Playback Theatre* – R. Nilo, 207

Thaís: Vou fazer hoje uma entrevista com a companhia de Playback Theatre daqui de São Paulo.

Antonio Ferrara: São Paulo Playback Theatre.

Thaís: Eu gostaria de saber como que se deu o seu interesse pelo trabalho do Playback Theatre, como foi o seu primeiro contato? Eu sei que você fez curso com o Jonathan Fox.

Ferrara: É. Eu trouxe o Playback Theatre pra cá.

Thaís: Aqui para o Brasil. Então como se deu o seu primeiro contato e o que foi que te interessou no Playback Theatre?

Ferrara: Cristina Ha(?), suíça ou sueca, uma coisa assim. Ela veio para o Brasil pra dar um curso de Playback Theatre.

Thaís: Em que ano mais ou menos, você lembra?

Ferrara: Entre 94, 95. Um amigo meu participou do curso e ai essa pessoa encerrou na escola de psicodrama que ele tinha fazendo Playback Theatre. Fazendo o que ele entendeu de Playback Theatre. Ela deu o curso, ele entendeu

alguma coisa e começou a fazer isso na escola. E ele fez o encerramento do encontro com o Playback Theatre. Eu vi aquilo e me apaixonei. Eu falei: “Eu quero fazer isso”. Eu fiz isso no Brasil ainda com o nome de Teatro de Reprise, por conta dos direitos autorais. Em 1998 eu fui pela primeira vez aos Estados Unidos porque era professor. Tinha gente de lá que me ajudou. Eu fui pela primeira vez. Quando eu voltei, eu falei “tchau” para o pessoal do Teatro de Reprise e eu comecei a montar uma companhia de Playback Theatre. Foi a primeira profissional na América do Sul. A São Paulo Playback Theatre é a companhia original que no Brasil.

Thaís: Que atua então desde 98.

Ferrara: Desde agosto de 98. São quase 12 anos, 12 anos. Ainda existe.

Thaís: Isso é ótimo. E vocês? Quando que vocês ingressaram e o que motivou, interessou vocês a trabalharem com o Playback?

Ricardo Nash: Bom, no meu caso eu fiquei sabendo por um amigo que o Ferrara estava remontando, montando uma companhia, que ele estava com um trabalho, ele se ausentou por um ano e quando ele voltou ao Brasil ele reformulou a companhia. A companhia que está agora é um pouco da companhia anterior e um pouco da companhia nova. Um amigo meu que estava com o Ferrara estava fazendo um teste pra montar essa companhia atual e ele falou que estava precisando de um músico e eu vim fazer o teste. Só que o meu pai, que trabalha em empresa já alguns anos que falava do trabalho do Ferrara, que já tinha assistido dois ou três espetáculos. E coincidentemente uma grande amiga do meu pai, de faculdade, é muito amiga do Ferrara, inclusive são sócios. Ela também falava muito sobre o Playback. Quando o Paulo, meu colega, me avisou ele falou: “Eu conheço o trabalho, já assisti inclusive e me interessa” e eu vim fazer o teste. Só que eu trabalho na música. Trabalho também a improvisação na música e agora eu vou ter a oportunidade também de ir pra cena também como ator.

Fábio Araújo: Quem me indicou esse trabalho foi o Nash que é meu amigo há muito tempo, que eu não conhecia o Playback. Quando o Ferrara, quando eu pude conversar com o Ferrara eu fiquei encantado. Que você não tem tempo de combinar nada, que a improvisação é assim. A pessoa conta uma história e nós

vamos apresentar no palco. E ai diante das histórias que a gente estava fazendo nos ensaios a gente fazia as nossas próprias histórias. E eu fui ficando cada vez mais encantado que na hora tem uma questão que ela é bem terapêutica, que mexe. Mexe não só com quem está assistindo mas mexe com quem está fazendo, que está vivenciando histórias. Foi isso assim. Eu estou gostando pra caramba desse trabalho e sei que eu não sei nada ainda. Tem muita coisa pra aprender, pra investigar. Mas é isso ai.

Thaís: Você está na companhia desde que ano?

Fábio: Estou nessa companhia nova. Vai pra um ano mesmo.

Ferrara: Faz um ano.

Fábio: Um ano que a gente está junto.

Rogério Costa: Eu ingressei no *Playback* através de currículo. Eu vi o *Playback* através de um anúncio pela Cooperativa Paulista de Teatro. Eu mandei meu currículo, eu estava em Minas Gerais, e fui convidado através da Nilse pra fazer a entrevista. Quando eu cheguei conheci o Ferrara e quando falou de improviso eu pensei em esporte, pensei que já sei, já vi improviso. Pra minha surpresa eu percebi que era totalmente diferente. O Playback quando nós estamos nesse grupo, quando nós nos conhecemos também, o Playback é muito diferente. Porque quando você se propõe a fazer no improviso, você tem um tema, as pessoas vão improvisar e você vai pra onde você quer e termina onde você quer. Isso é interessante. O Playback já muda isso porque no Playback você tem o narrador. Então é um improviso mas é também muito tênue. O narrador conta a história mas existe um respeito com a história do narrador. E aqui nós não combinamos. Nós ouvimos a história e depois a pessoa escolhe se vai fazer o amigo, a amiga, o filho, o pai, a mãe, enfim. O ator fica ali pronto pra contribuir, pra participar. Então na verdade, pra nós atores é um grande exercício. É um grande aprendizado. Eu, que estava acostumado com teatro de texto, essas coisas, outro tipo de improviso, o Playback foge de tudo isso. E depois que eu passei a aprofundar mais no Playback eu li o livro que o Ferrara traduziu, isso me deixou muito fascinado. Porque eu acho que quando vamos ingressar a fazer teatro, como é que a gente começa em qualquer escola? É na base do improviso, do

jogo. E o Playback possibilita tudo isso para nós. É rico, você cresce muito em vários aspectos.

Ferrara: Rogério, nós tomamos chá lá no jardim em fevereiro de 2006.

Rogério: Nossa! Foi muito gostoso, foi muito marcante.

Ferrara: Faz 4 anos.

Rogério: Eu estou aqui e eu vou sair daqui com cada vez mais. O Playback mexe muito com a gente e a gente aprende muito. Não só a plateia, mas a gente aprende muito.

Thaís: Aproveitando já o seu depoimento e dele (do Fábio) se vocês quiserem falar um pouco sobre a questão da improvisação. Porque existem, claro, vários trabalhos de improvisação como espetáculo que a gente conhece em São Paulo que trabalham no formato esportivo, de jogos de improvisação. Mas o Playback atribui outras funções para a improvisação. Acho que seria muito interessante se vocês também um pouco da maneira como o Playback pensa a improvisação e quais seriam as funções que atribuem a improvisação. Que tem uma certa influencia do psicodrama mas o Playback pensa a questão estética. Se vocês puderem comentar um pouco disso também além da experiência de como vocês entraram.

Ferrara: Eu tenho duas coisas pra falar. A questão da improvisação que nós fazemos ou de qualquer outra improvisação é que nós lidamos com a vida. Isso é muito delicado. Mais do que isso, quem é o autor daquele texto está presente e vai assistir. Isso torna esta improvisação de uma responsabilidade muito maior. Porque é um pedaço da vida da pessoa, não é qualquer texto. É uma coisa que eu queria falar com relação às outras improvisações. Isto é um diferencial importantíssimo. Eu já vi muitas companhias não se darem bem, não vingarem porque não respeitam a história que está sendo contada. Que é a história de uma pessoa. Isso é uma coisa. A segunda coisa é a influência do psicodrama é só o fato da primeira companhia de Playback no mundo, do Jonathan Fox, a Jo Salas, eu não lembro o nome das outras pessoas, mas enfim...eles receberam guarida da Zerka Moreno que era a mulher do Jacob Levy Moreno, já falecido. A Zerka ainda é viva. A primeira companhia, a original no mundo inteiro, ela ensaiava no

teatro do Moreno que atualmente está em Highland, eu estive lá. Mais do que isso, o psicodrama não influenciou muito não. São coisas bem diferentes. Eu acho que os dois são primos, o Playback Theatre e o psicodrama, que tem o teatro como base. Existem diferenças conceituais que transformam em coisas muito diferentes.
Thaís: Que a finalidade do psicodrama é outra. Teria um propósito bem mais terapêutico, talvez.
Ferrara: Eu sou psicodramaturgista. E posso dizer que o psicodrama é terapêutico assim como o Playback Theatre também é.
Fábio: O teatro é terapêutico?
Ferrara: O teatro é. É uma pergunta?
Fábio: Sim. O teatro é terapêutico e a minha visão sobre terapia que nós fazemos...uma coisa é o que nós somos e outra coisa é que nosso ensaio é extremamente teraupeutizante. Outra coisa é o espetáculo que nós fazemos, que esse também é terapêutico porque leva uma transformação. Esse é o que o processo terapêutico visa, uma transformação. E por transformação eu entendo exatamente o que é uma transformação: é ir além da forma. Então a plateia chega no espetáculo de uma forma e ela sai de uma forma completamente diferente. Nós fazemos demonstrações em empresas e é sensível como as pessoas que estão lá embaixo, tomando café antes do espetáculo, e como elas estão ao final do espetáculo. Parece que nós vivemos algo tão íntimo e especial que muitas vezes as pessoas não querem ir embora. Acontece aqui também. Às vezes a gente fica assim e já houve um tempo...eu lembro de um espetáculo que foi difícil para nós, difícil mesmo, que nós não conseguimos ir embora da porta da frente. Foi necessário que ficássemos juntos para que pudéssemos ir embora. Então é essa viagem toda quer dizer que o psicodrama é terapêutico, o Playback Theatre é terapêutico porque o teatro é terapêutico. Qualquer um.
Evandro: Eu estou na companhia há 4 anos. A gente teve um hiato quando o Ferrara foi para a China. E eu retornei para essa companhia agora. Cheguei a integrar a companhia via um anúncio da Cooperativa Paulista de Teatro. Primeiro veio o Rogério, acho que eu vim logo depois, não é Rogério? E eu nunca tinha ouvido falar, eu trabalhava como ator e como músico e foi muito interessante

porque para mim eu redescobri o teatro pelo Playback. Que é na essência estar no palco vivo. É algo que sempre acontecia a cada apresentação. Tem como fazer teatro com texto, é válido, poxa. Tem dias que você está inspiradíssimo, que você vai, bate o cartão lá e ta tudo certo. Mas aqui a gente não tem espaço pra esse relaxamento. O ator tem que estar presente em cena, tem que estar disponível o tempo todo. É onde aqui as coisas acontecem de fato. É um ópio. Fazer Playback é um ópio. É uma coisa maravilhosa, que te coloca em uma...você é desafiado o tempo inteiro. Não tem momentos em que você possa relaxar. Você tem que estar o tempo todo ligado com a sua percepção, com as antenas ligadas a mil pra poder perceber tudo o que está acontecendo e transformar isso, em transformar a vida daquela pessoa em arte de fato. E eu acho que pra mim tem sido uma experiência muito interessante porque eu vou começar a exercer a função do Ferrara também, de fazer a direção do espetáculo. Eu estou na música também e então eu estou passando por toda a carreira de produção do Playback. Estou tendo uma noção de toda a carreira, uma noção de Playback. E é isso.

Thaís: E como tem sido a sua experiência como diretor? Porque é bem diferente de um teatro tradicional, de trabalhar com o improvisador.

Evandro: Olha, nesse momento eu estou pegando a informação. Eu estou tendo uma mudança de foco. Quando você entra na música o seu foco é um, quando você entra na cena o seu foco é outro. Como um diretor já é um outro foco totalmente diferente, o fato de você dar início, tem a relação com o narrador, tem a negociação que é feita na hora que a história está sendo narrada, é uma negociação com uma mensagem, que a gente vai desenvolvendo essa relação. Qual a técnica que vai ser aplicada, que característica da história, então vai ser do momento em que a relação da plateia está sendo estabelecida, tudo isso vai passando na cabeça ao mesmo tempo. É um poder de síntese muito grande pra poder passar para os atores uma informação muito objetiva para que eles entendam o que possa ser mais representativa daquela história que está sendo narrada naquele momento. É uma mudança de foco. A minha experiência agora está sendo de correr atrás.

Rogério: Só um complemento que o diretor do Playback é bem diferente do tradicional, que dirige ator. A importância do diretor é de vital importância. Além de passar credibilidade com o espectador, de que a história dele vai ser respeitada, ele tem que puxar essas histórias de como nós vamos faze-las. Ele tem que, no seu momento, demonstrar isso. Pegar essa história junto ao público. Na verdade ele vai além. O diretor é quem vai dirigir a cena. Não. Ele tem um plus a mais nesse sentido de deixar as pessoas confortáveis, porque as pessoas estão falando de suas vidas, das suas histórias. E aqui nós temos o maior respeito com as histórias, tanto é que o Ferrara não deixa fotografar porque é o momento dela, que deve ser respeitada.

Ricardo: Essa forma de chegar no narrador que tem que ser com respeito, é uma maneira como o diretor, que é o Ferrara, que ele vai puxando as histórias, é a maneira como ele vai colocando a história pra gente. A forma como ele conduz a entrevista é a forma como a gente vai contar a história. De uma certa forma ele coloca o olhar dele pra gente. Ele explicita pra gente nessa metalinguagem, nessa metacomunicação qual é a abordagem que a gente vai ter que ter. Algumas, uma ou outras vezes a gente errou feio. Geralmente a gente consegue captar qual é o lugar que está querendo chegar.

Ferrara: Umas vezes eu também errei feio, que eu entrei por um lado que não era nada disso. Também acontece. Agora sobre isso de não deixar filmar o narrador, isso envolve também uma questão ética. A pessoa que está contando a história ela está dando uma autorização para publicar, tornar pública a história dela naquele ambiente do espetáculo. Por exemplo, fazer uma gravação de um espetáculo, se o meu cliente quiser gravar o espetáculo, ele pode gravar menos o narrador. Você não vai ver algo publicado por ética. É um respeito ético pela história do narrador. Pode ser o que for, pode ser uma comédia em que as pessoas dão muita risada ou pode ser um grande drama que a pessoa tenha passado e queira nos contar. Seja qual for esse drama.

Thaís: Isso é uma norma de vocês ou geral das companhias de Playback?

Ferrara: Sim. É essa ética que eu quero imprimir a esta companhia.

Thaís: De respeito.

Ferrara: Eu respeito profundamente.
Andreia: Eu entrei na companhia indicado pela namorada do meu ex-marido. Essa é uma experiência minha, a minha separação foi assim, era tranquilo. E quando ela soube de mim e tal, ela achou a minha cara. Ela falou: “Puxa, Andréia, vai”. E ai nessa época ainda era o elenco antigo. Parece que ia ter um buraco, ia faltar alguém. Então eu fui fazer a entrevista um ano antes daquela companhia dar um tempo, parar. E quando eu fiz a entrevista eu achei, eu fiz uma pesquisa na internet sobre o assunto e eu fiquei interessada pelo lado terapêutico. Acho muito legal. Eu sempre fui apaixonada, eu não consegui completar a faculdade de Psicologia, mas eu fui tomada pela terapia, pelo tratamento, com o cuidado com as pessoas. E ai eu fiz essa entrevista e um ano depois ele me chamou pra nova companhia. E ai na hora da entrevista ele se apresentou aqui logo nos primeiros dias tinha uma seleção com algumas pessoas eu imediatamente me apaixonei pelo Playback, pelo pouquinho que eu conhecia eu talvez...acho que foi mais por intuição. Não sei. A minha intuição quando ela falou deste trabalho era boa demais, eu me apaixonei. Tanto que eu fui uma das primeiras a sentar e contar uma história minha. Eu acho que essa experiência de poder ver...foi fantástica. Contar a sua história e ver ela representada, de poder ver a sua história e eu contei. De poder ver a sua história é uma experiência que é até difícil, que eu não tenho palavras pra dizer como é a sensação. Mas é uma sensação incrível, é algo difícil de esquecer. E eu acho que é isso que o público também toda vez sai de lá e vê que o outro é muito parecido com você e é diferente. Isso aproxima muito as pessoas. É uma coisa, que é uma sensação única. Poder ver a sua história assim de outro ângulo. De fora, você assiste. Então abre muita coisa, tem uma nova visão daquilo. Uma visão transformadora.
Fabiana: Eu não consigo me lembrar até hoje como foi que veio aqui. Eu só sei que ele me ligou, eu não sei para onde que eu mandei currículo. Não sei se vi em outro lugar. No primeiro dia que eu vim pra cá, pra conversar, que houve primeiro a entrevista. Primeiro nessa entrevista a gente conversou um tempão e quando ele ia falando, eu pensava: “Tem isso mesmo? Como é que eu nunca soube que tinha nada parecido?” E ai eu lembro de uma frase que o Ferrara falou que dizia

assim: “Eu achei que você tem até pouca idade pra esse trabalho mas pelo que eu vi no seu currículo você tem experiência com mais um monte de coisas. E isso é legal porque você tem uma outra experiência de vida, você se adapta”. Então ta, né. Estamos começando bem. E então ele falou assim: “Se você quer ser estrela, acha que vai ficar aqui e vai aparecer, não é aqui. O trabalho aqui é colaborar com o outro. Eu falei: “Olha...” E ai eu fui vendo no dia a dia que não tem essa de “vou quebrar a perna do outro porque o meu papel...”. Não tem. Não tem. E ai a gente foi desenvolvendo também com o tempo a segurança. Eu, quando eu entro em cena eu tenho a segurança de saber que eu não vou ficar ali sozinha. Ninguém vai me deixar ali. Não vai. Eu sei que um desses vai fazer alguma coisa que vai ter que caminhar. E ai que também tem uma coisa muito importante nessa história que é contar as nossas histórias nos ensaios. Coisas nossas, pra você também poder saber como é que o narrador se sente ali naquela cadeira. Então eu também. Eu também fiquei meio resistente e contei uma história minha e o resultado que eu tive foi...eu não imaginava como é que era a sua história na sua frente, que você está meio distanciado, tem um outro olhar. A gente procura sempre ter um respeito muito grande, com que está ali. Porque se não tem alguém que conte uma história não tem espetáculo. eu vejo que tem um cuidado com toda a abordagem que estavam falando e desse lado terapêutico, como é bom, como é reconfortante ver que a história dele tem a ver com a minha, a do outro e a do outro. “A história não é minha, não fui eu que contei, mas parecia que era minha”. Isso é muito bacana. E tem também o lado da atriz que é a possibilidade, quer dizer, a gente no espetáculo a gente tem que fazer duas cenas. Quer dizer, são duas peças. São dois papéis por vez. É tão legal, quem é que pode fazer isso? Quem é que pode? A gente está fazendo uma coisa aqui, outra ali. É tão...é tão incrível como a gente aprende. Aprende um com outro.

Thaís: O trabalho de improvisação possibilita, amplia o repertório do ator. A cada hora ele descobre coisas novas e não só na questão técnica mas acho que como ser humano também. Promove uma transformação especialmente no trabalho do Playback mas também nas outras companhias de improvisação a gente vê isso.

De sempre pensar no público, como chegar no público, de não menosprezar a experiência do outro.

Ferrara Acho legal quando você fala em ampliar o repertório. Nenhum ator consegue improvisar se não tiver repertório.

Thaís: Um improvisador não pode improvisar sem repertório. E é repertório de vida, de experiência. Não só de leitura de livros. Mas de vida, de vivência.

Ferrara: Sim. Sabe que aqui tem um repertório fantástico. A gente está ampliando, é verdade. Cada espetáculo a gente amplia o nosso repertório. Se você pegar a experiência desses caras antes de Playback, vai ficar espantada. Isso foi uma das coisas que me orientou. Eu gosto dessa diversidade que nós somos.

Thaís: E você selecionou as pessoas então não só pelo currículo, pela formação apenas. Mas pelas pessoas que elas são.

Ferrara: Essa companhia é uma empresa. Nós somos uma empresa. Todos esses serviços foram para empresas, grandes empresas. Eles foram selecionados pelo levantamento de competências que tem, como qualquer outra empresa tem. Eles estão aqui porque atenderam aquela competência. É isso, como qualquer empresa faz, com recrutamento e seleção. Tem uma companhia especializada em levantamento de competências e fez isso com a nossa empresa. E que competências são necessárias aqui?

Thaís: E com relação ao trabalho de improvisação musical? O improviso na música existe mas a improvisação associada à narrativa. Como que é esse trabalho para vocês, enquanto músicos? A música é um elemento que ajuda na narrativa, ajuda a construir aquela história. Como é que é para vocês, como é esse desafio de trabalhar com a música dentro do Playback?

Ricardo: Eu tenho um desafio na música, eu tenho um objetivo primeiro que assim que o Ferrara fala: “Então vamos ver”. Quando ele fala isso o ator tem o tempo da música pra se preparar para começar. Seja pra pegar um adereço, seja pra interiorizar alguma relação qualquer. Eu, quando ele fala “Nós vamos ver”, eu tenho que chegar com uma música. No meu trabalho eu crio a improvisação da letra e da canção na hora também. Não vou dizer que tudo sai na hora porque como músico eu tenho alguns caminhos que eu já trilhei mas às vezes eu tomo

uma rasteira também. Às vezes eu toco achando que vai ser uma coisa e é outra. Um lugar leva...então eu tenho o desafio que é o de criar uma música e quando eu estou pensando o início eu penso na narrativa sim. Falando conceitualmente eu posso pensar na narrativa e eu vou trabalhar o texto da música na narrativa ou pensar a música como criação de atmosfera. Se eu já vou antecipar o clímax da cena, ou colocar algum universo da personagem que irá traçar e tentar traçar algum jogo pensando o que o ator em cena quer trabalhar. Se eu sinto que o diretor puxou o caminho quando ele precisa de um passado, eu penso assim "será que eu vou colocar uma música no futuro?" ou eu vou criar uma atmosfera no passado para que o ator começar a passar uma atmosfera, uma narrativa para esse passado. Então são coisas que eu penso e a mil por hora. Eu estou pensando, eu imagino os atores encenando também funcionem assim, que são muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo. Esse tempo da atmosfera e da narrativa. E de pensar a sonorização, que eu trabalho com efeitos também. E também com o silêncio.

Thaís: Que também é música.

Evandro: Bom, é tudo isso que o Ricardo falou. A música ela vai fazer um, ela vai colocar, ela vai fazer com que o público entenda a cena e se o Playback traz as pessoas para um entendimento não lógico daquilo que elas estão vendo, a música vai reforçar esse entendimento dramático. A música ela tem esse dom, de se comunicar com o público e não necessariamente dizendo aquilo que ela está dizendo. E isso vai colaborar muito com os atores porque a música no Playback, como a música no teatro de uma maneira geral, eu já fiz trilha sonora para espetáculo. Quando você tem um tempo para trabalhar a trilha você vai escolher para aquela música qual a melhor harmonia pra você utilizar em cima daquela canção, qual é o clima que aquilo vai dar. Como que essa harmonia vai se adaptar ao texto. E aqui a gente não tem tempo, principalmente trabalhando com o que Ricardo trabalha, compondo as coisas na hora. Essa é o tempo, tem que ter.

Ferrara: Alguns nanosegundos.

Fabiana: A gente fala que a música é o oitavo ator em cena.

Evandro: Isso, exatamente. Considerando essa afirmação, que a música é o oitavo ator em cena, a música tem a função tem a função também, em determinados momentos, de calar o ator. Então é a hora em que aquele ator músico precisa falar. Como quando você está assistindo o filme e vai ver a cena de amor. Ta bom, você tem a imagem e você tem a música por trás. Você não precisa dizer nada. Os atores não dizem nada mas a música diz tudo. Então o músico playbacker tem essa função mesmo, de ser esse oitavo ator em cena. Uma hora ele precisa recolher, ele pode exercer somente a função de ficar amparando os atores, criando atmosfera. E tem outra hora que não, que você tem que chegar e botar o falo na mesa e dizer: “quem fala sou eu”.

Fabiana: Eu já percebi que tem dia que você não está ouvindo muito bem. E eu já percebi que com a música eu consegui me orientar melhor, ou me deixar orientar, mais ou menos assim. Acontece às vezes de uma cena de aproveitar o que ele está cantando e é a minha fala. Acabou, eu não preciso fazer nada. E aquilo ali te dá uma direção, acontece às vezes também. Sai uma frase aqui, uma música ali. E eu já percebi que nos dias em que presto a atenção na música, eu tenho a plena confiança que os dois ali não vão me deixar sozinha também.

Evandro: Teve uma brincadeira de que ela estava em cena e tinha um monte de efeito acontecendo ali e rolou um momento e eu mandei e fui lá e mandei, eu não lembro o nome da personagem: “Samba, Fulana, samba, samba”. Ai ela começou a sambar e a cena aconteceu.

Rogério: Eu queria falar do efeito, da função da música que uma coisa que eu acho que é importante e que tem de ser registrada que o Playback, nós não somos isolados. Nós temos outras companhias do mundo, nós temos festival internacional que ocorre. Aqui no Brasil o Ferrara fez o festival internacional, do qual eu tive a oportunidade de participar. Você tem contato com as pessoas, acho que isso é gostoso também, quando há uma troca de experiências. Tem no Japão, na Alemanha, enfim, por esse mundo afora.

Thaís: Bom, acho que nós vamos encerrar agora. Quero agradecer todos vocês pela generosidade, pelo respeito.

Ferrara: Posso contar uma história?

Thaís: Claro.
Ferrara: Eu era estudante de psicologia. Primeiro ano de psicologia. Essas história vocês não conhecem. Era primeiro ano de psicologia e a professora de Introdução à Psicologia. E ela foi me dar no segundo ano de psicologia e ela foi me dar umas técnicas de exame psicológico pra ver se a pessoa tem essas habilidades e se encaixava no desejo dela. Uma coisa como orientação vocacional. Só que antes ela perguntou algo: "O que você vai ser quando crescer? O que você vai fazer com Psicologia no futuro? O que vai ser quando crescer?" Primeiro essa pergunta depois os testes. Bom, quando eu crescer eu quero ter um espaço que sirva para pesquisa, porque eu gosto, eu quero. O meu objetivo era esse. E depois de toda a bateria de teste ela falou: "Seu raciocínio abstrato é muito pequeno para pesquisa". Eu fico emocionado, porque o que a gente faz aqui é pesquisa. Pesquisa no sentido que vamos desenvolver, é essa a ideia. Obrigado Thaís.
Thaís: Eu que agradeço. Pela generosidade, por vocês se colocarem um pouco como narradores da história de vocês no Playback.
Ferrara: Claro.

Entrevista Rhena de Faria
Sede Administrativa da Cia. do Quintal
19/05/2009

Thaís: Antes de falar do trabalho do Jogando propriamente dito eu queria que você falasse da sua trajetória como palhaça. Como começou o seu interesse pelo palhaço até chegar na criação da Mademoiselle Blanche e suas referências na trajetória também como clown.
Rhena: Bom, eu comecei pelo caminho do teatro. Eu terminei o colegial e naquela fase que você começava a pensar o que você quer fazer da vida e eu fui fazer escola de teatro. E eu achava que eu...só que paralelamente a escola de teatro eu fui fazer uma escola de circo como uma disciplina complementar que poderia me servir para o teatro como eu poderia ter feito dança, balé, enfim. Eu fui fazer circo e eu fui fazer acrobacia no Circo Escola Picadeiro mas como uma atividade física,

complementar que eu poderia usar para o teatro. Mas eu achava que eu ia ser uma atriz dramática que eu ia fazer teatrão. Que eu ia montar Shakespeare, eu ia montar enfim, teatro de texto, de dramaturgia clássica ou mesmo contemporânea. Mas eu achava que eu ia fazer teatro. Mas eu me envolvi com um palhaço amorosamente. Que uma pessoa que atravessou o meu caminho e é uma pessoa que eu nem mais tenho contato pra falar a verdade. Eu nem trabalho mais com ele. É um...meio *persona non grata* assim. É uma pessoa de índole meio duvidosa. Mas eu não posso negar que foi uma pessoa, que eu sempre brinco que foi um namorado que se não tivesse servido pra nada mas me serviu pra atravessar o meu caminho numa fase muito louca assim. Porque eu comecei a trabalhar com ele e eu comecei a achar que até então...eu fiquei bastante tempo com essa pessoa e eu achava que ia ser atriz dramática do mesmo jeito. Só que a gente começou a trabalhar junto. E ele precisava de uma *partner*. Sabe quando o palhaço faz um monte de coisa, brilha e tem uma *partner* meio cômica mas é uma *partner* meio atrapalhada assim.

Thaís: Uma escada.

Rhena: É meio que essas assistentes de mágico.

Thaís: Sei.

Rhena: Eu fazia uma assistente meio gostosona mas meio escrachada, dessas meio atrapalhadas. Só que foi um dia que o ensaio não rolava, o ensaio não tava rolando, estava meio travado. E eu tinha que improvisar e eu não estava conseguindo improvisar. Estava meio travada assim e ele: “Pô, o que acontece?” Eu falei: “Eu não sei, eu estou meio travada. Eu acho que no ensaio de amanhã eu quero colocar o nariz, a máscara”. Até então eu nunca tinha colocado a máscara. Ele falou: “Ta bom”. Ele ficou curioso: “Vamos por a máscara amanhã”. E ai eu coloquei a máscara no dia seguinte e eu não vou dizer que o mundo se abriu e que foi maravilhoso. É claro que não é assim.

Thaís: Mágico.

Rhena: Mas foi interessante pra mim. Já me veio um estado curioso assim de estar com aquilo na cara. E eu falei: “Pô, eu vou entrar fundo nesse negócio”. E ai comecei. Então na verdade as pessoas perguntas qual foi o seu mestre. Eu não

tive mestres. Esse cara tampouco foi um mestre. Eu digo que os meus mestres foram todas as pessoas que trabalharam comigo porque eu fui bem da escola...

Thaís: Você fez o TAPA, trabalhou com o TAPA.

Rhena: Então eu trabalhei com o TAPA antes de virar palhaça eu trabalhava, eu ficava no limbo lá no TAPA. Sabe aquela coisa meio CPT. De ficar lá o dia inteiro, o dia inteiro no forno assim. O dia inteiro, o dia inteiro. Você não é mais aluna, quer dizer, eu não pagava mais pra estar lá mas também não era uma atriz efetiva na companhia que tinha um personagem assegurado e eu ficava fazendo experiências lá no TAPA. Era um limbo mesmo, era uma coisa meio intermediária ali. Trabalhava, trabalhava, trabalhava e tive mil processos interrompidos no TAPA. Mas peça mesmo com eles eu não fiz nenhuma mesmo. Eu fiz uma substituição assim. Então o TAPA foi mais uma escola mesmo que teve uma função de escola mesmo que de trabalho. Foi muito mais uma relação de trabalho. Foi mais uma relação de formação que de uma relação de trabalho. Eu comecei a fazer palhaço. A fazer muito, muito, muito. E eu achei engraçado que a minha formação de palhaço as pessoas me perguntam dos meus mestres, na verdade eu não tenho mestres. As pessoas que mais me ensinaram foram as pessoas que trabalharam comigo. Porque eu fui muito cara de pau. Eu botei o nariz e já fui pra cena. Com dois anos de palhaça eu já tinha 8 cenas, 8 números, solos. Eu me apresentava em todos os saraus, cabarés, todos esses eventos alternativos que entram várias pessoas fazendo números, eu sempre enfiava meu número. Eu fiz assim, eu fui muito cara de pau, muitos números sozinha nos meus primeiros anos de palhaça. Então essa foi a minha escola, a escola do público mesmo. Total. Anos depois que eu me considerava palhaça e tudo que eu fui fazer o workshop com o Fulano, a oficina do Beltrano.

Thaís: Você fez uma trajetória inversa que as pessoas fazem.

Rhena: Totalmente inversa. Mas é muito engraçado porque as pessoas elas me reconheceram como palhaça muito cedo para o tempo que eu tinha de palhaça. Porque eu mal botei o nariz e eu comecei a fazer muitos números assim. Naquela fase que as pessoas têm vergonha de fazer número. De dar a cara pra bater.

Então eu fiz muitos números. E desses números alguns foram realmente incríveis assim de funcionar, da plateia pirar. E eu fiz umas “bobajadas” também.

Thaís: Que faz parte também.

Rhena: Eu fui do céu para o inferno de um número para o outro. Um número que super funcionava e que tem número daquela época que as pessoas comentam até hoje. E uns que para mim foram tão traumáticos que eu enfiei na gaveta e nunca mais vi.

Thaís: E da sua relação com o Jogando? Como que veio? Você já começou no quintal.

Rhena: Eu entrei no Jogando um pouco depois que o Jogando já existia. Eu entrei mais ou menos um ano e meio depois do Jogando já existir. Eu freqüentava o quintal do César, assistia o Jogando como público. Mas não fazia parte do grupo. Mas o que aconteceu? Como eu era muito rata de cabaré, fazia muito, os palhaços do Jogando muitos deles viam os meus números. Eles estavam na plateia assistindo ou às vezes eles estavam nos bastidores apresentando os números deles. O Marcio, por exemplo, é um cara que ficava direto. Todo cabaré que eu fazia o Márcio também fazia. Ele também estava com o número dele e eu estava com o meu. E ai o pessoal do Jogando começou a me conhecer e as mulheres tinham uma identificação muito grande com o meu trabalho. Elas gostavam, admiravam. A Paulinha, a Vera, a Lu adoravam. E eles começaram a me chamar pra substituir. Substituir palhaços que faltavam, que se acidentavam, sei lá. Eu fiquei meio de *stand in* assim. Só que eles começaram a me chamar com uma certa frequência pra substituir. Eu comecei a ficar muito brava porque eles me chamavam pra substituir mas não me chamavam pra treinar. Eu falava assim: “Bom, das duas uma. Ou vocês confiam muito no meu taco e me acham muito boa ou vocês são muito irresponsáveis. Porque por mais que eu seja uma palhaça vocês estão lidando com uma técnica muito específica que é a improvisação”.

Thaís: Que exige muito treino.

Rhena: Assim, eu acho que são mais irresponsáveis. E eu falei: “Olha eu não vou mais cobrir palhaço, não vou mais substituir ninguém se vocês não me chamarem pra treinar”. O César falou: “Acho que você tem razão”.

Thaís: E ai você ficou fazendo parte do elenco fixo.

Rhena: Eu fiquei fazendo parte do elenco fixo.

Thaís: Desse tempo que você ficou, que você está no Jogando há uns 6 anos mais ou menos. Mas desde essa época que você assistia e começou a participar no quintal do César e até hoje quando vocês estavam apresentando no Tucarena, apresentam no Brasil inteiro, o que você percebe do que se desenvolveu quanto às premissas básicas do Jogando que é a improvisação e o palhaço. Que salto houve nessa trajetória?

Rhena: Da improvisação e do palhaço.

Thaís: É. E se tiver algum outro aspecto que você acha que houve alguma grande mudança.

Rhena: Eu acho que um grande salto do grupo é que como passou por espaços diferentes. Eu acho que o grupo amadureceu no sentido de se relacionar e abarcar mais essas diferenças de espaço que eram oferecidas. Por exemplo, o Jogando ficou muito tempo fazendo em...o Jogando começou muito pequeno e, de repente assim claro que gradativamente, muito rápido ele estava fazendo em um circo pra 750 pessoas. Isso obrigou a gente a se colocar fisicamente de outro jeito, colocar a voz de outra maneira que não é mais o quintalzinho de uma casa. A arquibancada do circo era pra 750 pessoas. O corpo tinha que mudar, a voz tinha que mudar. De repente no Tucarena a gente teve uma outra surpresa porque a gente nunca trabalhava em 360º. Era sempre semi-arena. E, de repente, tinha público 360º em volta. A gente se obrigou a adaptar também. Isso mudou totalmente a maneira de construir a cena, de entrar em cena. Os 10 segundos, como que você faz 10 segundos favorecendo pra todo mundo. Eu acho que o Jogando, eu acho que uma de nossas maiores maturidades é se adaptar mais rápido a essas rasteiras que a gente recebe de acústica, de mudanças de arquitetura de espaço. Acho que hoje em dia a gente é mais gato escaldado nesse

sentido assim. Os primeiros Jogando no Quintal em mudanças de espaço, quando aconteciam mudanças de espaço, os primeiros eram horrorosos.

Thaís: Dava um choque muito grande.

Rhena: Dava um choque muito grande. E agora não mais, a gente se adapta mais rápido ao que o espaço tem pra oferecer. Acho isso uma maturidade artística. E a improvisação nem se fala, acho que a gente criou de tanto assistir também os grupos e de fazer muito, a gente criou as nossas próprias convenções teatrais porque a improvisação nada mais é que um grande jogo de convenções. De como você estabelece mudanças de espaço, como você estabelece elipses de tempo – passado, presente, futuro – flashback, alguém que abre uma janela lá em cima enquanto você está lá embaixo. Alguém que está fazendo uma serenata, então tem dois planos.

Thaís: Visualmente você está no mesmo plano mas tem que evidenciar isso.

Rhena: É. Como que alguém cai no buraco e o outro olha de cima. Como você lida com pessoas que estão muito distantes, em espaços diferentes, falando ao telefone. Quer dizer, tudo isso existe no teatro, na improvisação. Mas como a gente foi fazendo, fazendo, fazendo a gente criou as nossas próprias convenções. E você vai vendo que tem cada grupo que vai tendo as suas. Cada grupo de improvisação tem as suas. A gente: “Olha! Como ele faz uma cadeira de rodas!” Como você faz uma cadeira de rodas totalmente na mímica sendo que você não é um mímico, é um improvisador, você não tem aquele primor físico e você ta sentado numa cadeira que ainda por cima tem roda.

Thaís: O público tem que entender que aquilo é uma cadeira de rodas.

Rhena: Você vai pegando maneirinhas de fazer as coisinhas. É meio que cada grupo tem as suas mas você vai aprendendo, você vai vendo, como acender um cigarro assim, sabe. Se for um cigarro, um charuto, um cachimbo. Como que é uma porta de correr, como que é uma porta...você vai criando os seus artificiozinhos.

Thaís: Você falou da questão dos grupos que vocês observaram. Porque, acho que o César comentou alguma coisa, que o Jogando começou e não tinha um conhecimento dos grupos, dos *matchs* de improvisação. Que contribuição você vê

e quais os grupos que foram uma referência pra vocês? Que ajudaram direta e indiretamente no trabalho do Jogando quanto à improvisação. Acho que tanto para o Jogando quanto para o Caleidoscópio.

Rhena: Mais o grupo?

Thaís: E de que maneira eles influenciaram vocês?

Rhena: Acho que os dois primeiros grupos que mais fizeram a nossa cabeça na verdade foram os grupos que a gente convidou para o Festival. Um deles que eu acho que foi muito forte, que foi muito impactante assim pra gente foram os colombianos. É um grupo que se chama *Acción Impro.* O *Acción Impro* a primeira vez que eles vieram, a gente ficou muito extasiado, muito impressionado. Não só com o virtuosismo deles como improvisadores, como do virtuosismo deles como atores e como também eles mostraram um tipo de improvisação que eles mostraram e ainda não tinha visto. Primeiro que a gente atrelava a improvisação a coisa cômica. A gente achava que a improvisação era de natureza cômica. E a gente viu que não necessariamente. Os colombianos vieram pra cá, eram um puta de uns atores e era um tipo de improvisação que era dramático, era pesado, era forte. Não era necessariamente engraçado. A gente: “Nossa, então dá pra fazer improvisação assim”. E improvisação em longo formato a gente nunca tinha visto também. Tinha visto provinhas curtas e eles vieram com *long form* e a gente nunca tinha visto e foi muito forte. E junto com eles vieram os argentinos, um grupo da Argentina, o LPI. O *Liga Profesional de Improvisación* do Ricardo Behrens que a gente nunca tinha visto e tal que influenciaram a gente no começo mas os colombianos acho que foram os mais impactantes assim, no sentido de linguagem mesmo. Os argentinos a gente teve muita admiração no sentido como improvisadores mas como proposta de linguagem os colombianos eu acho que nunca tinha visto. Hoje em dia tem mais um grupo que a gente respeita muito, que a gente admira demais que são os espanhóis, que é o *Impromadrid*. Mas por um outro motivo, porque eles são sofisticados na construção das histórias, na dramaturgia. Você vê que eles são mais intelectualizados e são chiques na dramaturgia, no que eles dizem. Não mantêm só o virtuosismo do improvisador mas também do dramaturgo, do bom dramaturgo que constrói em cena, eles são

muito bons. Eu diria que para o Jogando esses três grupos foram bem...eu acho que eu afirmo sem titubear, eu afirmo pelo grupo mesmo que eles influenciaram bastante a gente. Claro que se a gente for ver individualmente tem um que se identifica mais com os argentinos mas eu acho que, falando de grupo pra grupo, acho que foram grupos que influenciaram muito o Jogando. O LPI, o *Acción Impro* e o *Impromadrid*.

Thaís: Agora falando do improvisador e do palhaço. Uma questão importante é o estado do palhaço que não se deve perder. Agora como conciliar essa questão do estado do palhaço, de poder improvisar sem perder o estado e não se tornar um improvisador cômico, que pode ser que aconteça. Vocês chegaram a investigar esse tipo de relação? Do palhaço improvisador? Porque o palhaço improvisa sim. Mas de, de repente, perceber que quem estava improvisando não era bem o palhaço.

Rhena: Engraçado, você ta perguntando essa coisa assim pra pessoa certa. Eu tenho esse conflito até hoje de juntar as duas coisas. Eu acho dificílimo, eu sofro demais. Eu sempre sinto que eu sempre saio do Jogando falando: “Nossa, hoje eu fui mais palhaça” ou “Ah, hoje eu fui mais improvisadora”. E quando eu sinto que eu consigo juntar as duas coisas assim, que eu consegui colocar a improvisação à serviço da linguagem do palhaço e a linguagem do palhaço à serviço da técnica, quando eu consigo casar as coisas é muito...pra mim é maravilhoso. Eu acho que o Jogando, pra mim eu acho que o Jogando ele não esgota, não morre como desafio que eu sinto que eu estou correndo atrás de uma coisa que é quase impossível. Eu estou correndo atrás de uma coisa que eu não consigo...eu sinto que o Jogando tem sempre algo a resolver. Então quando você está há 4 anos e meio, você falou que eu estou há seis, mas na verdade há 4 anos e meio. O Jogando existe há 6, o espetáculo, o grupo há 7. O que faz eu estar viva há 4 anos e meio e fazendo um trabalho com essa frequência que eu faço é essa sensação o tempo todo de eu estar indo atrás de alguma coisa que não é confortável. Eu sinto que o palhaço tem essa permissão de sacrificar o curso de uma história que está indo super bem em prol de uma gag. Quando você está ali construindo uma história super sério e de repente tem uma gag que funciona, o

palhaço se perde naquela gag e a história vai para o ralo. O que importa é aquela gag.

Thaís: Mas de repente a história ta lá e você acaba perdendo o palhaço.

Rhena: Às vezes você corre atrás muito do primor técnico da improvisação ou do primor da dramaturgia então você está muito mais improvisando do que palhaço. Eu acho que é um grande desafio. Como você construiu uma boa história mas tem aquele estado besta do palhaço mesmo de saber que você está num *bang bang* mas de repente a coisa mais importante é a maneira como a bala vai sair daquele revólver e fica preso naquela bala e faz uma piada com aquela bala e ai a história já não importa mais. O que importa é a bala do revólver. Eu acho isso um desafio. É engraçado porque é uma coisa que eu não consigo te responder. Eu coloco o tempo todo com uma junção a se conquistar. Eu acho que o Jogando ele é muito, ele é muito desafiador por causa disso também por ele juntar duas linguagens. Mas a improvisação é uma linguagem inteligente, é um exercício muito grande de inteligência. E a improvisação ela é racional. Por mais que você fale que "sou um ator emotivo"

Thaís: Intuitivo.

Rhena: Sensitivo, intuitivo. Por si, ela é uma linguagem muito racional. Estratégica mesmo. E o palhaço ta lidando muito com o aqui e o agora. Com a plateia, como ele está se sentindo. A relação dele com o colega, com o que o público dá dando pra ele. Eu acho difícil. Eu acho que a improvisação é um jogo de estratégia. Eu gosto muito de uma fala de um cara do *Improbable* que é um grupo inglês que ele fala assim: "A questão da improvisação não é de você entrar na cena vazio. Sem saber o que você vai fazer. Você pode arquitetar minimamente antes de entrar o que você vai fazer. Mas na verdade você tem que estar pronto pra abandonar tudo o que você arquitetou. É muito mais isso, é você entrar na cena com ideias mas não ter apego a elas porque o teu colega pode te dar algo e você tem que abandonar tudo o que você pensou. É muito mais do que você entrar totalmente no abismo. Tem esse exercício de inteligência assim de estratégia.

Thaís: Até mesmo porque vocês têm um repertório e que vocês vão acabar trabalhando um possuem dentro de cena. De repente surge alguma coisa que

você vai e abraça. Tem outras coisas que eu queria saber que são outros elementos muito importantes em um espetáculo. Um deles é o público que é fundamental. Vocês constroem uma rede bastante complexa eu acho: é o palhaço com a improvisação, o público e a relação com o futebol. Eu acho que isso é determinante. O público ele participa, ele é um fator fundamental não só por sugerir os temas mas porque ele ta ali na condição de não como um espectador, mas como um torcedor. Como que você avalia essa participação do público no Jogando? Que ele não é um espectador da sala de teatro que chega, pára e contempla. Também não é um espectador do Teatro Oficina que entra na cena e tal. Que ali ta na condição de um torcedor. Que ajuda a construir a cena, dá os temas e de certa maneira ele participa de torcer e tal. Como você vê essa relação da plateia na construção da cena?

Rhena: Olha, primeiro que eu vejo essa participação como...pra mim o Jogando no Quintal, o sucesso do Jogando no Quintal ta ai e não em outro lugar. Eu acho que se alguém me perguntar se: “afinal, o que o Jogando no Quintal tem de tão diferente? Por que você acha que o Jogando no Quintal faz tanto sucesso?” Eu não acho que é porque há palhaços bons no Jogando, somos bons improvisadores, porque somos bons palhaços fazendo improvisação e isso é novo. Ou porque a ambientação é de um jogo de futebol que é a paixão nacional. Eu não acho. O que faz do Jogando ser o que ele é essa relação que ele estabelece com o público. Esse é o *must* do Jogando. Se você for falar pra alguém que nunca foi ao teatro e perguntar por que o Jogando faz sucesso é porque ele estabelece uma relação com o público que é impressionante. Então pra mim ai é que está. Eu acho que isso se deve primeiro a uma...isso já vem de uma crença que o palhaço é mesmo um ser relacional. Um ser que está em relação. A gente já se coloca em cena, já entra em cena porque essa 4ª. parede não existe. Não é nem que nós quebramos essa 4ª. parede. Ela não existe. O ambiente cênico ele é um só. E esse espetáculo, eu não faço esse espetáculo pra você, eu faço esse espetáculo com você. Tudo o que acontece, acontece em relação. A gente nunca culpa o público: “Nossa, o público de hoje estava terrível, era muito frio”. Ou: “Nossa, o público estava ótimo mas nós estávamos uma merda”.

Thaís: Esse tipo de comentário que a gente faz quando é um espetáculo mais pra contemplar.

Rhena: Porque tem públicos frios mesmo. Tem públicos mais fáceis, mais difíceis, mais baderneiros, mais comportados. Tem. Mas o nosso é: a relação não aconteceu. Ou a relação foi incrível. É meio que um esquentar junto. A gente esquenta o público, o público nos esquenta. É meio uma coisa só. Como a gente conversando agora. Essa conversa pode fluir super mas pode acontecer alguma coisa que fica meio travado. Fica meio velado mas fica meio travado. Acho que isso é uma coisa que a gente estabelece desde quando a gente entra. Desde quando a gente se coloca em cena, a gente já se coloca olhando pra plateia e é olhando de verdade. Não é fingindo que está olhando. Estou fingindo que estou me relacionando com você. Não. Eu estou me relacionando de verdade com você, vendo você, estou servindo caipirinha com você. Eu acho que isso serve pra plateia ver essa honestidade, essa sinceridade, eu acho que ela: “Ah, entendi. A gente vai se relacionar”. Mas é uma relação real não é uma relação impositiva, que não é aquele palhaço chato que vai invadir o cara que não ta afim de ser invadido. Do palhaço que abre bolsa ou o palhaço que vai sentar no colo de quem não ta afim, que beija a boca da menina que não ta afim. É tranquilo. A plateia percebe que é interativo mas não é invasivo. Como às vezes acontece de que eles pegam em espetáculo de palhaço algum voluntário da plateia e pergunta as coisas mas você vê que ele não está ouvindo, não está se relacionando de verdade. Não. Eu acho que a gente prioriza a relação verdadeira com o público. O que o público vai nos dar também é verdadeiro assim. É como aquela conjunção de pessoas naquele dia, como o público ta se sentindo naquele dia. O juiz é muito importante nesse sentido.

Thaís: É isso que eu queria perguntar. Você nunca apitou o Jogando, isso você só observa. Mas ele é quase o fio condutor, o cara que sempre tem que puxar o pessoal. Não sei, tem uma coisa de conquista muito grande. Você conquistando o público, chamando e tal. Como que você avalia o árbitro do Jogando, que é um palhaço, lembrando disso, e até comparar com um árbitro de um match de

improvisação. Que semelhanças e quais as principais diferenças que você vê desses dois tipo de árbitro. E inclusive nessa relação com público.

Rhena: Eu acho que o árbitro é um mestre de cerimônias mesmo como de outros cabarés, de outros espetáculos mesmo. Eu acho que o árbitro ele é um mestre de cerimônias sim então ele é muito responsável pelo pulso do espetáculo, o timing. E sobretudo é ele que decide onde ele vai botar a luz. Então, por exemplo: “Opa, aconteceu alguma coisa ali na plateia. A criança derrubou pipoca”. Ele pode botar o foco ali ou ele pode falar que não que precisa fazer outra pra fazer o jogo andar. Ele administra onde ele vai botar a luz. E o mesmo acontece com os palhaços no banco. Que ele ta apitando o jogo e entre os jogos, entre uma prova e outra os palhaços fazem bobagem. O palhaço coloca chiclete debaixo da cadeira, joga água em cima do outro. Ele pode botar luz nisso ou ele pode falar: “Não, agora não é o momento porque agora o espetáculo precisa andar”. Ele tem essa função de mestre de cerimônias e de administrar essas coisas que acontecem como um iluminador. Pra onde ele vai botar a luz, o que merece ser destacado desse público e o que não. “Agora o nosso espetáculo ta muito arrastado e nós precisamos ir para a prova. Afinal, estamos aqui faz uma hora e não passamos da provas dos 10 segundos”. Mas é um mestre de cerimônias, sem dúvida.

Thaís: E a questão da parte musical, da construção da cena. Você não fica na banda mas você quando está ali desenvolvendo qualquer um dos jogos como você vê essa questão da música que é construída junto com a cena. Como que você vê essa relação, dessa criação que você faz junto com a banda Gigante?

Rhena: Olha, a música é muito como uma luz, é mais um jogador. Ele é um jogador meio injustiçado porque ele teoricamente ele é um jogador como o ator, como o iluminador ilumina como um jogador e a música mais como um jogador também. Na prática também eles são jogadores mas acabam sendo jogadores injustiçados porque a gente é mais impositivo do que eles. Quando você vê a música ta mais acompanhando a gente do que a gente acompanhando a música. Tem um ideal ai que a música também que pode ser um proponente. A música pode propor o que vai acontecer. Mas poucas vezes a gente chega nisso. A música está acompanhando o que nós jogadores estamos fazendo. Por isso que

são os injustiçados porque eles sempre correm muito atrás do que a gente corre atrás da música. O ideal é que seja mais uma coisa a se conquistar. Que a gente chegue em um momento em um dia em que as coisas estão acontecendo tão juntas que você já nem sabe quem propôs. A banda do Jogando tem uma coisa muito interessante que eles formaram um repertório muito grande de músicas, de bobeiras, de coisas que foram criadas no Jogando mesmo, de coisas que foram acontecendo assim, em espetáculos que foram repetindo em outros.

Thaís: Viu o que funcionou.

Rhena: É.

Thaís: E eles têm uma função muito importante de receber as pessoas. De começar a meio que dar uma "amaciada" no pessoal. Muitas vezes eu vejo a Lu brincando falando em *grammelot,* ela pega e fala uma espécie de francês. Também tem uma coisa muito de receber, de dar essa abertura para as pessoas.

Rhena: É. A música quando ela, quando o público chega é como se fosse umas primeiras boas vindas. E tem um momento que eu acho que é um momento muito especial da banda que é o momento do plaqueiro que é um momento em que o juiz uma pessoa da plateia pra ser o placarzeiro, o plaqueiro do jogo e a banda improvisa ou com o nome da pessoa, com a roupa, com o atributo físico, com o cabelo, alguma semelhança que aquele cara ou aquela menina tenha com alguém famoso. O nome, a profissão da pessoa, sempre rola um trocadilho e já surgiram coisas incríveis, incríveis. Então é o momento da banda, é o momento de improviso da banda que é muito grande. Eu acho que é um momento especial.

Thaís: Que ai eles não são injustiçados.

Rhena: Ai é o brilho deles mesmo.

Thaís: Agora falando do trabalho posterior de vocês, o Caleidoscópio. Você falou que o Acción Impro foi muito importante pra vocês pra chegar no *long form*. Agora qual foi o ponto de partida do Caleidoscópio? Foi um processo longo também.

Rhena: O que aconteceu com o Caleidoscópio na verdade aconteceu com todos os grupos de improvisação. É muito engraçado. Mas é uma trajetória quase banal, parecido assim. Todo grupo começa com *short form*, ou seja, começa com pequenas provas ou meio desportivo ou se não forem em equipes em provinhas

curtas e cômicas e chegam um dado momento que começa a rolar uma inquietação que o improvisador sente necessidade em construir cenas longas. Isso aconteceu com o LPI da Argentina, aconteceu com o *Acción Impro*, aconteceu com o *Mamut* que é um grupo chileno amigo nosso, aconteceu que todos os grupos começam fazendo provinhas e depois começam a fazer longo formato. Essa necessidade vem junto com a maturidade mesmo que eu acho que o improvisador começa a se colocar mais desafios em: “Ah, ta bom, eu já sou engraçadinho nisso, a plateia gosta, eu sei fazer bem e o que pode ser um desafio maior?” Bom, para o improvisador é um desafio maior sim fazer uma improvisação em longo formato. Esse foi o ponto de partida, foi essa a inquietação. E ai depois disso veio assim...bom, vamos fazer uma coisa longa, nós precisamos achar a estrutura disso. Qual vai ser a estrutura? São duas cenas? É uma cena longa? São quatro cenas que se cruzam? Como é pedido o tema para a plateia? Enfim, coisas relativas a estrutura mesmo do espetáculo, como ele vai se desenrolar. Isso eu acho que foi a parte mais difícil pra gente que mais quebrou a cabeça. Por exemplo, como pedir o tema para o público. Como vir com o microfone e falar o tema como a gente faz com o Jogando? A gente pode pedir de uma maneira mais poética, onde um espectador tenha a possibilidade de colocar mais dele que é o caso do Caleidoscópio. Mas isso foi quebrando muito a cabeça, quebrando a cabeça, quebrando a cabeça. Pra ver que tipo de formato que a gente achava bacana. Outro aspecto que foi bem diferente, que foi bem sofrido foi o tom do Caleidoscópio. Porque como a gente optou por não usar o nariz, não usar a máscara do palhaço, que somos improvisadores e ponto. A gente teve muita dificuldade em encontrar o tom do Caleidoscópio, a atmosfera. Porque nos primeiros ensaios nós éramos péssimos atores. Porque a gente não é como o *Acción Impro*, eles fizeram escola de teatro, eles fizeram tipo uma EAD lá na Colômbia, então eles são superatores. Se eles vão construir um velho, o velho deles é perfeito. A gente não é ator, a gente não tem técnica de ator.

Thaís: Então vocês não querem ter esse comprometimento.

Rhena: Eu acho que a gente não tem capacidade mesmo e nem essa técnica. Por exemplo, eu fiz escola de teatro, fiz TAPA que é teatrão e tal. Mas faz 8 anos que

eu botei a máscara. Faz 8 anos que eu não construo personagem. Eu nem sei mais construir personagem. Aliás, eu acho que eu deixei esse teatro de lado porque eu nunca fui feliz fazendo aquele tipo de teatro. Eu nunca me achei muito boa. Então eu acho que esbarrou numa limitação mesmo mas nós não somos atores, nós somos palhaços. E a gente...que tom achar? Nos Caleidoscópio em sala, a gente pensava tudo num tom assim, mas não era em um tom de comédia. A gente não estava tirando sarro. Era artificial. A gente fazia umas cenas de morte, de choro muito canastronas assim. Então a gente ficou de achar esse tom. Qual era o tom. A gente não ta usando a máscara não é porque nós não somos palhaços. Vamos descobrir essa leveza, essa superficialidade no bom sentido do palhaço de não ter essa densidade psicológica. O palhaço trabalha na superfície, então se vamos buscar essa superfície então vamos buscar o que a gente é. Não vamos buscar uma coisa que a gente não é. A gente é palhaço, só que a gente não está com nariz. E ai a gente começou a se divertir mais com umas coisas que eram mais parecidas com a gente. A gente começou a ver que a gente estava triangulando demais com o público, triangulando muito. Também não precisa triangular tanto. Tudo bem que a gente é palhaço, mas aqui não tem que triangular tanto, se abrir tanto. Vamos ficar mais fechadinhos pra gente. A gente foi achando. Ta bom, a gente é palhaço, a gente trabalha com comédia mas vamos fechar um pouquinho a quarta parede, vamos ficar entre a gente. Rola piadinha aqui? Rola uma ou outra. Mas muita piadinha é legal no Caleidoscópio? Não é. Muita piadinha é melhor para o Jogando mas para o Caleidoscópio menos.

Thaís: Existe um trabalho de humor que vocês têm mas que no Caleidoscópio já aponta para um outro caminho. Como você vê esse tipo esse tipo de humor, de comicidade?

Rhena: Acho que são risadas diferentes. Tem um palhaço mexicano que a gente entrevistou uma vez para a nossa revista *A Chuteira* que se chama Aziz Gual que fala “Que tipo de risada que você quer provocar?” Porque a gente acha que risada é tudo risada, é tudo igual. E ele brinca, ele fala uma coisa que, claro, ele brinca que existe risada “Há, há, há, he,he, he, hi, hi, hi, ho,ho, ho, hu, hu, hu”. Qual risada você quer? Eu acho que o Caleidoscópio ele tem uma risada mas é uma

risada diferente da risada do Jogando. No Jogando é um tipo de risada. No Caleidoscópio é um outro tipo de risada. O público ri, mas ri de outro jeito. É uma risada mais, eu acho que é mais singelo, mais poético, mais sutil, menos “qua, qua, qua, qua, qua”. É uma risada mais pela graciosidade mesmo assim. É um tipo de risada diferente assim, as pessoas se emocionam.

Thaís: Porque tem coisas delas ali que vocês colocam em cena. Tem uma coisa de vocês trabalharem que estão no nível do banal, aparentemente. Um objeto que a pessoa considera importante. Pra que esse objeto? E vocês redimensionam isso. “A coisa que a mãe falava” e dá uma outra dimensão pra isso.

Rhena: Tem uma coisa interessante no Caleidoscópio que às vezes as histórias que as pessoas contam não são interessantes. Às vezes elas contam histórias que quase que não tem histórias. Quase que é um nada assim. Mas às vezes tem um aspecto da história que uma pessoa contou que, por exemplo, teve uma menina que falou qual foi o objeto que foi marcante para você. Ela falou: “Quando eu era criança eu tinha um boneco que se chamava Fernandinho”. Acabou. Esse era o objeto marcante dela. Eu tive mil ursos, mil bonecas, tive Barbie, tive boneco, tive urso, cachorro. Todo mundo teve. E chamava Fernandinho. Ela me deu dois dados muito poucos. Um boneco que se chamava Fernandinho. Mas isso transformou em um boneco de vodu que eu espetava esse vodu pra atingir o meu namorado que se chamava Fernandinho. “Olha o que eu faço com você Fernandinho”, porque esse Fernandinho era um canalha. Uma história que aparentemente não te dá caldo, dá muito caldo.

Thaís: Vocês têm combinado mais ou menos, o objeto é a Rhena...

Rhena: Não. Todo mundo faz essa pergunta, se cada um escolhe. Não. Não é escolhido porque isso diz respeito à história que inspira cada um. E a gente não tem ordem pra ver quem não vai ser o primeiro a entrar. Você viu que tem quatro solos. Porque não tem essa ordem, você não sabe quem vai ser o primeiro a entrar. Às vezes acontece do primeiro entrar com a história que eu não tinha, que eu tinha escolhido pra mim. Você fala: “Ai, não”.

Thaís: E você tem que desconstruir tudo.

Rhena: E vai entrar o segundo com a segunda opção de história que eu tinha escolhido pra mim. Às vezes acontece isso. A gente vai escutando as histórias e, sei lá, cada um tem uma maneira de organizar essa história na cabeça. Na minha cabeça eu escuto, e: “Ah, essa história fala disso, eu podia fazer uma mulher em um estacionamento e pá, pá, pá”. “Aquela história eu podia ser uma mulher que entra com um boneco de vodu e pá, pá, pá”. Eu guardo umas três histórias na manga. “Tem essa que dá pra fazer isso, tem essa e aquela que dá pra fazer isso e tem essa que...essa não. Aquela é muito difícil, eu não sei fazer”. Você escolhe umas três. Quer dizer, se o teu colega escolheu aquela tua, então ta bom vou para a outra.

Thaís: E ai vai. Com relação a essa dramaturgia do ator. Da dramaturgia da cena que vocês criam na hora. Como é essa questão que é desenvolver tempo, personagem, status de cena, como que é isso aparece pra você, do trabalho do ator?

Rhena: Eu acho que essa dramaturgia ela, como se diz, ela foi evoluindo, não que eu ache que ela...eu acho que a gente ainda não chegou no que ainda gostaria. Ela pode ser muito mais sofisticada, bacana e tudo mais. Mas eu acho que ela teve uma grande evolução a partir do momento que a gente foi construir a cultura do grupo. A cultura não do Jogando, mas a cultura desse núcleo de pessoas. A gente foi formando uma cultura comum, então eu fui contando pra eles que sempre no final das improvisações eu dizia para eles que histórias tinham me agradado e por que tinham me agradado. As histórias que não tinham me agradado mas não falando de técnica mas falando de gosto mesmo.

Thaís: Isso em um momento posterior. Vendo o vídeo.

Rhena: Não, isso em todo processo de ensaio, de preparação. A gente fazia muito, muito, muito e mudando os nossos depoimentos pessoais e fizemos outros depoimentos pessoais. A gente fez perguntas pra gente mesmo responder e as nossas perguntas criaram histórias. Essas histórias criadas e improvisadas quando terminavam a gente tinha uma longa discussão intelectual em torno das histórias que a gente tinha conseguido e discussões que nem eram necessariamente sobre técnica. “Aquela hora acho que rolou uma falta de escuta,

aquela hora, quando você veio o que você estava...” Eram discussões em torno de gosto mesmo. Eram discussões duras, que muitas vezes a gente não estava falando de técnica. Porque quando você está falando de técnica é mais fácil. Você põe a técnica na mesa e se discute técnica. Mas gosto...Então: “Puta, acho que nesse momento a história foi banalizada porque estava apontando para uma coisa super bacana e, de repente, a gente foi no caminho mais óbvio”. Naquele caminho a gente foi no óbvio e no vulgar. Tinha um problema a ser solucionado e a gente solucionou da maneira mais fácil. “Aqui eu gostei porque aqui tinha um realismo fantástico, é legal essas histórias que transitam mais no realismo fantástico”. “Ah, aqui eu gosto porque eu gosto de suspense”. A gente começou a falar de gosto, mas nesse gosto a gente ficou sabendo do gosto pessoal desse quinteto. Mas o que dimensionava a gente, o que foi formando uma culturazinha do grupo. Tanto que a gente vai assistir um filme e fala: “Puta, vai assistir esse filme que é muito Caleidoscópio”. Porque a gente começa a ver que o Caleidoscópio tem uma cara.

Thaís: Uma identidade.

Rhena: Uma identidade dos tipos de histórias que são contadas. Que é um jeito de contar, é um tipo de história mesmo, que começa a ter cara de Caleidoscópio. Por exemplo, aquele “Curioso caso de Benjamin Button” que o cara vai rejuvenescendo. Aquilo é uma história que poderia ser contada no Caleidoscópio. O cara que começa velhinho e vai voltando.

Thaís: Tem uma atmosfera.

Rhena: Parece que transita no realismo mas em um realismo fantástico, todas as situações absurdas são tratadas como muito normais. Um cara que bota ovo no meio da reunião de negócios.

Thaís: Uma coisa meio Julio Cortázar.

Rhena: É. Às vezes a gente viu que a gente gostava disso. Não foi um pensamento de fora pra dentro: “Vamos criar um espetáculo de realismo fantástico?” A gente viu que as histórias que nos agradavam eram as histórias que quando a gente criava as histórias mais esquisitinhas. Esses dias, sei lá, a mulher que guardava o marido no bolso. Sabe umas coisas estranhas, que podem ter uma conotação simbólica ou não.

Thaís: Da leitura também das pessoas.
Rhena: De quem vê, do espectador. A gente começou a fazer uma leitura do Caleidoscópio, do que a gente gostava de ver. Isso foi muito discutindo mesmo assim. E no começo a gente brigava muito. Porque o Marcão no começo achava que gosto não se discutia mesmo pra colocar na mesa.
Thaís: Não se discute.
Rhena: É. Que era: “Não, mas isso é gosto”. Como que a gente vai ficar discutindo gosto? A gente percebeu que não, que é legal discutir gosto. Mas é legal saber o que não te agradou nessa história. Não me agradou. E por que não te agradou? E a gente foi vendo o que era comum. O que é um gosto que é um gosto comum. O que é essa cultura comum.
Thaís: Isso é bem interessante do trabalho. Então a plateia está ali para completar o sentido. É uma outra situação ali também. Como você vê essa participação?
Rhena: Do público?
Thaís: É.
Rhena: Eu acho que o público ele tem a participação dele é mais efetiva no começo do espetáculo do que...ele tem uma coisa assim, essa coisa da gente contar depoimentos pessoais nossos, eles são ensaiados esses depoimentos. É uma maneira da gente falar assim: “Ta bom, eu vou tirar uma coisa íntima de você mas antes eu te dou a minha”. O famoso “mostra o seu que eu mostro o meu”. E eu vou mostrar o meu para que você pra que você não se sinta tão lesado e em desvantagem mostrando o seu. Eu vou contar como a minha mãe cortava a minha unha, por exemplo. E não precisam ser histórias mirabolantes. A sua história não precisa ser genial basta que ela seja uma história sua, verdadeira, e não precisa ser mirabolante. Deixa isso pra gente, a gente que vai criar coisas legais e mirabolantes. A gente só precisa saber de uma coisa que seja sincera e verdadeira sua. E as nossas histórias não tem nada de...é o meu tio que me chamava de “voz de manteiga” e contava aquela história de Deus ou o outro lá que a mãe cortava a unha e deixava. Mas não tem nada disso, é mais o jeito que a gente conta do que...então esse é um dos motivos que a gente escolheu aquela frase do Mário Quintana que tem no programa: “O fato é um aspecto secundário

da realidade". Eu acho que o fato, o quê é o mais importante. Na verdade a diferença no Caleidoscópio é como se conta e o olhar que você.

Thaís: Que qualquer história pode render uma boa história. A luz que você joga nela é que vai torna-la importante.

Rhena: Eu acho que isso vale para o espectador também. "O fato é um aspecto secundário da realidade" porque o que eu penso que está em primeiro lugar não é o fato. É o olhar que você lança sobre aquilo. Eu acho bonito quando eu vejo um espetáculo ou quando eu leio um livro em que você vê que a densidade, a profundidade do livro é a profundidade de quem lê. Eu fui assistir "A Alma Imoral" da Clarice Niskier, você viu esse trabalho?

Thaís: Não.

Rhena: Vai ver, é super bonito. É um monólogo inspirado no Nilton Bonder que é um rabino e ela conta passagens muito bíblicas e tal. Mas é um espetáculo extremamente filosófico mas a compreensão que você tem daquilo é daquilo que você tem dentro de você. Ele não é um espetáculo difícil. Ele é um espetáculo muito simples e muito fácil, não tem nada cabeção que você fala: "Nossa, eu preciso entender". Você entende tudo o que ela fala. Mas você vai extrair daquilo está totalmente de acordo com o seu depoimento pessoal. Eu acho bonito espetáculo assim, porque é despretensioso. Porque o que ele fala é muito simples mas o tamanho dele é o tamanho de cada um. O que cada um tem de entendimento de muito. Tem pessoas que assistem o Caleidoscópio e veem umas coisas super assim: "Oooh! Nossa, que momento! A menina que tinha um tigre debaixo da cama". Eu fiz um Caleidoscópio que uma menina tinha um tigre debaixo da cama e não conseguia transar com nenhum homem porque tinha um tigre debaixo da cama dela. e isso pode ser uma coisa super freudiana, psicanalítica. Que ela não consegue se entregar pra nenhum homem porque tinha um tigre debaixo da cama. E pra ela conseguir levar o namorado para o quarto ela tinha que domar aquele tigre. É super psicanalítico. Como pode ser também uma fábula moralista, como pode ser uma...cada um vê o que quer, entendeu? Mas eu acho que por esse lado a relação com o público, mesmo nesse começo que o público usa como grande inspiração. Depois o que acontece, a gente fecha a

parede e abre um pouquinho, mas deixa ela um pouquinho fechada. Mas eu acho que a gente judia muito do público. De manipular o público no sentido do entendimento e do desentendimento do espetáculo. É um espetáculo em que o público fica assim tentando entender e, de repente, ele faz: “Ah! Claro!” E ai ele fica tentando entender de novo e uma hora ele faz: “Ahn!” A gente fica fazendo isso o tempo todo e acho que o público deve terminar exausto. Ele fica fazendo uma força pra entender. E “Ah, puta, isso é o que o cara falou lá na última fileira. Ahn! Esse personagem é o pai daquele!” E, de repente, ele está assim de novo, assim de novo, fazendo força, fazendo força pra entender e: “Ah!” E ele fica se sentindo o cara mais inteligente do mundo porque...

Thaís: E tem momentos em que, especialmente no final, em que o personagem de uma história invade a outra e cria uma rede de histórias, uma malha, uma teia em que você vai encontrando as referências de uma coisa com a outra.

Rhena: Porque a gente falou: “Ta bom. Se são quatro histórias curtas que se transformam em uma longa. Não faz sentido criar uma história longa se elas não se relacionarem...porque a gente fez as histórias curtas e a gente quer fazer um long form e é mais legal que as coisas se relacionem mesmo. Como na vida mesmo. Acho tão bonito essa coisa da vida de...eu estou aqui com você conversando. E, de repente, chega um office boy, um motoboy e coloca uma pizza aqui. E ai a gente paga ele e a gente vai embora. A gente está aqui conversando e, de repente, a câmera vai para ele. Puta, vamos ver o que acontece com ele, com a vida dele. E ai ele tem uma namorada que é manicure. E, de repente, ela é manicure do salão que eu vou. Quer dizer, a vida é assim. Na vida tudo é assim.

Thaís: Que são exercícios que a gente vê muito no cinema e na literatura contemporânea também. É isso, Rhena. Muito obrigada.

Entrevista – Rafael Lohn (Protótipo)
Data: 30/04/10

Thaís: Entrevista com o Rafael Lohn da Cia. Protótipo. Eu queria saber do começo, como que se deu o seu primeiro contato com a improvisação. Como foi, quais foram as suas principais referências nesta trajetória toda.
Rafael: Eu comecei a fazer curso de clown com o (Márcio) Ballas. Eu não lembro mais, deve ter sido em 2003, começo de 2004. Eu comecei por causa da minha irmã. Ela estava no Galpão do Circo fazendo trapézio, malabares, alguma coisa assim, viu que tinha um workshop dele e me inscreveu de sacanagem. Fez meu cadastro lá e depois eu adorei. Fiz a turma regular do Márcio. Fiquei uns 2 anos lá até o Márcio me expulsar da turma. Ele falou: "Ah, você já aprendeu tudo o que eu tinha que ensinar, você sabe todos os jogos".
Thaís: Sério, foi assim?
Rafael: Foi assim. Ele falou isso e me ligaram do Galpão para me devolver os cheques. Foi nesse nível. Então ta bom. Nisso, eu fiz alguns cursos com outros palhaços. Fiz curso com a Beth Dorgam, que foi bastante interessante. E eu continuei procurando outras fontes. Eu não tenho uma cronologia muito precisa, viu?
Thaís: Tudo bem.
Rafael: O Márcio, do Jogando, trouxe para o Brasil o Ricardo Behrens, da LPI. E apareceu uma oficina aberta dele. Eu me inscrevi para a oficina, eu achei incrível, adorei. Que eu conhecia só improvisação que veio do Márcio Ballas, do Jogando no Quintal, com o nariz. Eu tinha visto *Whose Line Is It Anyway?* mas eu nunca tinha muito contato com improvisação de cara limpa. E eu achei o match muito interessante, que ele (Ricardo Behrens) trouxe. Isso me empolgou e eu quero começar a fazer isso. Não tinha ninguém fazendo, como é que eu faço? Daí o Ricardo deu um super-apoio, falou: "Não, vamos agitar". A gente se reuniu no hotel dele com ele e as pessoas que fizeram o curso pra montar um grupo. Então

começamos nós, alguns que vieram do curso do Ricardo e mais uns palhaços do curso do Ballas, amigo. Chamamos um monte de gente pra se reunir e montar um grupo. A gente se reunia em um salão de festas de uma menina do grupo, em Jundiaí. O que a gente ia fazer? E começamos a nos encontrar uma vez por semana e tateando terreno que a gente ia pisar, a gente trouxe jogos que conhecia de palhaço e de improviso, de coisas do Ricardo. Eu entrei em contato com ele e pedi uma orientação do que a gente faz, do que a gente não faz. Isso foi junto do curso, o Ricardo ainda estava aqui.

Thaís: Durou bastante tempo?

Rafael: Não, não. Durou um fim de semana, três dias. Foi curtinho. Mas o que foi muito bacana pra mim é que, como eu faço cinema, o Márcio me convidou para filmar o curso que o Ricardo ia dar para o Jogando. E foi um privilégio porque eu pude ver o Ricardo dando curso pra eles, eu aprendi um monte e de quebra eles gostaram do resultado do filme, aparentemente, e me cataram pra continuar filmando o Jogando. E eu trabalhei pra eles por um ano. Também foi muito bom porque, além de assistir um monte de apresentações deles que é sempre um aprendizado, eu vi as discussões deles, dentro camarim, o aquecimento deles, então eu pude aprender um monte observando já que eu estava filmando eles. Também foi um baita privilégio. Enquanto isso tava formando o grupo. A espera do salão de festas era meio confusa, até que alguém que tinha algum contato lá, eu não sei como a gente foi parar, que foi assim: “A próxima reunião no escritório do Jogando”. Beleza, então a gente passou a treinar no escritório do Jogando. Lá na Cardoso de Almeida.

Thaís: E ainda não tinha o nome de Protótipo?

Rafael: Não. Tinha nome nenhum. A gente estava tentando criar uma LPI em São Paulo. Eventualmente a gente se referia como LPI-São Paulo mas é só isso. E a gente foi praticando para fazer o match. Ficamos na sede do Jogando um tempo e o Jogando organizou um festival latinoamericano de improviso. Chamou um monte de gente. Fizemos curso com todo mundo. Eles trouxeram a Mariana Muniz, fizemos curso com a Mariana Muniz. Trouxeram os argentinos de novo, o Ricardo mais a seleção dele. Fizemos o curso com ele. Tudo o que o Jogando trazia, a

gente ia na rabeira e ia lá. E fazia também, foi muito generoso da parte deles que a gente participasse assim. Acho que o espaço do Jogando nem era deles, era de quem mesmo? Era pra palhaço. É super irrelevante mas é que isso ficou na minha cabeça. Bom, eles pegaram o espaço de volta que a gente usava e alugou um galpão na Vila pra treinar. Ai cada um chamou um amigo que ia pra lá, passou pelo grupo umas 30, 40 pessoas. Cada um com um objetivo diferente de estar no grupo, cada um com uma experiência diferente que, por um lado, era uma zona que a gente ficava um pouco derrapando. Por outro, cada um trazia a sua contribuição. Que era muito legal, eu estava com o Jogando, trazia muita coisa deles, eu lia muito. Lendo Johnstone, qualquer livro que eu achasse de improviso. Mas a Lu veio do Mundo de Palhaços e ela trouxe um monte de exercícios pra gente trabalhar. A Lisandra também trouxe várias coisas pra trabalhar o corpo. Cada um trazia a sua contribuição que era muito interessante. Mas era muita gente, pra coordenar era complicado.

Thaís: Porque tinha uma rotatividade.

Rafael: Sim. Tinha gente saindo e gente entrando a toda hora. E era muito aberto. Então falava assim: “É um teatro ai, bem-vindo pra conhecer o nosso trabalho”. Tentando fazer o match. Ai aconteceu que o grupo, parte do grupo em particular, queria começar a apresentar o que a gente estava fazendo. Não que pra gente estivesse bom, mas pra ver o quanto falta. Uma parte não queria, até que, finalmente, a gente fez uma apresentação em que cada um podia trazer um convidado pra testar. Uma apresentação, fez o match bonitinho. Esse dia da apresentação, as pessoas que ainda estavam no grupo, que era praticamente um ano desde a fundação, foram 4 times de 4 pessoas mais o apresentador. Eram 17 pessoas no dia da apresentação. Bastante gente. Fizemos e daí os treinos foram ficando mais sérios e se a gente fosse apresentar, tinha que ser mais de uma vez por semana. Só que a agenda de todo mundo era complicada. É, e tinha a questão do espaço também, que a gente alugava o espaço. Mas daí a gente conseguiu um imóvel por um preço bacana, pediu para o vô de um membro do grupo e a gente alugou o imóvel. A gente podia usar como quiser. Então a gente podia aumentar os treinos. Só que tinha gente que queria de terça, gente que

queria de segunda, gente que queria à tarde, gente que queria à noite. No fim das contas, ficou que sábado era o dia pra todo mundo vim e o de zona, que podia trazer gente nova. Mas sábado era o dia de pesquisa. E quem quisesse sério, tinha que vir duas vezes durante a semana. Qualquer dia das vezes. E eu estava tocando isso e vinha seis dias por semana.

Thaís: Porralouquice total.

Rafael: Total, total. Só que era muito ruim. Ficava a cada treino, tinham 3, 4 pessoas. Era eu e mais três, eu e mais dois. E no sábado era uma zona porque quem foi na semana acabava faltando. E tinha um pessoal que vinha só no sábado. Tanto que tinha gente que não conhecia o pessoal da semana e gente da semana que não conhecia o pessoal de sábado. Então ficava essa zona. Então chega, vamos organizar isso, o treino é de terça-feira e quinta pra quem quer fazer o espetáculo. Quem quer treinar tem que ser de terça e quinta. Não é pra faltar, terça e quinta a gente vai treinar em um horário certinho. No sábado era pra todo mundo vir, quem quiser e tiver que faltar de vez em quando vem só no sábado. Ficamos nisso e numa pilha de começar a se apresentar. Só que tinha gente do grupo que não queria se apresentar e não queria apresentar o match: “O match é muito competitivo, ah que não sei”. Isso tudo passando o tempo e a gente fazia mais um monte de curso. Daí que em Minas começou a fazer match e a gente foi pra lá ver.

Thaís: Que é o pessoal da Uma Companhia agora.

Rafael: É.

Thaís: Era o LPI.

Rafael: Era o LPI. Justamente quando começou a Mariana avisou e eu e a Ju a gente foi até lá. Nisso a gente estava fazendo um monte de curso, a Rhena veio treinar a gente, o Marco veio treinar a gente. Fizemos um monte de coisas. Mas mais fechado pra gente. Daí quando a gente falou que ia começar a se apresentar parte do grupo falou “Ok, mas não vamos fazer match”. Daí a gente falou de pesquisar um formato nosso. A gente começou a pesquisar só que nisso muita gente começou a espirrar e vazou. Daí a gente se apelidava de NEI, Núcleo de Estudos de Improvisação. Daí a gente não fazia match mas não sabia o que

estava fazendo. Só que era improviso. Beleza. Mas então eu falei: “Vamos começar a fazer sério” e acabamos abandonando o match e muita gente abandonando o grupo. O grupo encolheu bastante. Naquela época sobraram uns sete.

Thaís: E o match tem os direitos autorais.

Rafael: Tem. Mas nem era afinal uma preocupação ainda. Porque o match você trabalha os direitos autorias quando for fazer as apresentações, cobrando e tal. Pesquisa não precisa. Apresentação na rua não precisa. O Ricardo falava: “Não se preocupa com isso ai. Treina e depois paga os royaties pra gente. Vai treinando, vai treinando, vai curtindo”. Não era uma preocupação nossa. Mas tinha gente que não estava satisfeita com o formato mesmo, com disputa. Apesar de ser um jogo, uma brincadeira, tem gente no grupo que se sentia um pouco incomodado. Abandonamos, um monte de gente abandonou o grupo e voltamos pra trás. A gente chegou a fazer um match na praça.

Thaís: Aqui em São Paulo.

Rafael: Aqui perto. Chegamos a fazer em uma praça e logo a gente começou a bolar o nosso formato. Procuramos o nosso formato, procuramos um nome para o grupo também. E a gente passou um ano, quase um ano se apresentando só na praça. Que a gente estava fazendo um domingo por mês, só que ambientado em uma praça. Contava pra quem quisesse ver e quem estava lá de passagem acabava vendo também.

Thaís: Como foi essa experiência de fazer match na praça?

Rafael: O match acho que foi uma vez ou duas. Mas foi muito legal, eu gostava muito. É mais difícil que você não tem a atenção total do público. Então o pessoal começa a bater papo, a andar com o cachorro. Vem o vendedor de sorvete.

Thaís: Vem um louco no meio...

Rafael: Vem um louco no meio mas a gente usava isso e brincava. Tem dias que funcionaram super bem. Tem dias que foi meio deprê, que começou a chover, que tinham três pessoas. Mas era, acho que foi uma experiência muito rica. Eu gostava muito. E era um ritual bacana pra gente. A gente treinava aos sábados e

daí domingo acordava cedo, a gente tomava café da manhã juntos na praça, fazia o nosso aquecimento, começava a chegar gente. Foi muito legal.

Thaís: Legal.

Rafael: Ai resolvemos bolar um nome para o grupo e pensamos em um monte de nomes. Não queríamos um nome que já existisse mesmo sendo em outra língua. A essa altura a gente estava atrás de internet, de livros, de um monte de grupo por ai. A gente não queria algum nome com trocadilho com “impro”. A gente ficou muito tempo nisso e vira as coisas mais esdrúxulas.

Thaís: Ai fica “impro-não-sei-o-que”

Rafael: “Improssauro”. “Espiridião Amimpro”. Qualquer coisa com impro. A gente acabou desistindo. Ou qualquer coisa que tivesse improviso no nome que pudesse trocar por samba. Tipo: “Amigos do Improviso”, “Amigos do Samba”. Se desse pra trocar por samba não servia. Mas depois de um tempo a gente chegou no nome Protótipo. O Protótipo estava na praça, o grupo estava bem mais estável.

Thaís: Daí você conseguiu fixar um número na companhia com tem até hoje ou algumas pessoas saíram.

Rafael: Alguns membros foram morar fora no país, a última a sair foi a Íris, que foi pra Moçambique. Não dava mais pra treinar com a gente. O cara que conseguiu o imóvel foi morar na China. A gente foi perdendo alguns contatos.

Thaís: E não foram nem pra China e nem pra Moçambique estudar improvisação, com certeza.

Rafael: No caso deles não. Na verdade teve duas meninas no grupo que foram estudar improvisação. Uma foi ser palhaço na Itália e a Lana foi estudar clown.

Thaís: Não é a Lana Sultani?

Rafael: A própria.

Thaís: Eu fiz curso com ela.

Rafael: Fez, então. A gente se conheceu com a Beth Dorgam. Ela estava começando a fazer clown, foi a primeira experiência dela. Ela ficou com a gente um tempo. Até ir para a França.

Thaís: È, ela voltou pra cá agora, dando cursos.

Rafael: Mas ela ficou 2, 3 anos fora.

Thaís: Foi.

Rafael: De treinamento. Ela saiu do grupo antes da gente começar a formar o nosso espetáculo. A gente recebeu um intercambista, tinha um cara que era do Impromadrid e ele fazia parte fazia um ano e ele entrou no nosso grupo. Entrou já pra se apresentar com a gente como no teatro. Depois de um tempão de prática, já estava na hora de ir para o teatro.

Thaís: Hoje você pode chegar mais ou menos em uma definição de como é a pesquisa, de como é toda essa maluquice nesse processo todo do Protótipo? Qual é a cara do Protótipo dentro do processo de improvisação?

Rafael: Acho que a gente tem uma cara, que já está meio clara assim. Experimentando, fazendo mil jogos, se apresentando na praça, do que a gente gosta, do que a gente não gosta. O que funciona pra gente o que não funciona pra gente. E a gente gosta muito de jogos que envolvam a construção de histórias, que tem uma narrativa – com começo, meio e fim – e então a gente acabou concentrando em jogos um pouco mais longos. A maioria dos nossos jogos dão cenas de, pelo menos, uns 3 minutos. São cenas mais longuinhas. E a gente fica podando jogos rápidos que é só de piada. Pra fazer a gag e ir embora. Ou jogos que dificultem a construção de narrativas. Isso a gente passa a pesquisar os personagens, a gente procura narrativas, que é algo que me interessa muito porque eu vim do cinema.

Thaís: E também pela experiência que você teve com as outras companhias de improvisação.

Rafael: Também, claro. Nesse tempo foi pegando isso e o que mais interessava era construir uma cena inteira. Aos poucos o que era só piada ficou sem graça. E fácil até. Quer dizer, é difícil fazer uma boa piada, tem esse desafio mas me interessava mais o desafio de criar histórias do que o desafio de fazer graça. O grupo acabou se direcionando para esse lado. Daí com os cursos que a gente foi fazendo sempre com pessoas de fora dando uma olhada e com nosso próprio olhar, a gente foi modificando: “Olha, a gente não está conseguindo finalizar a história. Está uma dinâmica que não está conseguindo construir um relacionamento interessante entre os personagens. Vamos trabalhar pra ter

relações melhores". Esse tipo de coisa. É técnica mesmo. A gente está vendo o que está na cena. Tem que trabalhar, fazer o resgate. Algo assim. Isso sem problema nenhum. Temos a intenção de fazer um longo formato, a gente já brincou em casa.

Thaís: Eu ia perguntar sobre os projetos futuros.

Rafael: É, a gente gosta muito do formato que tem hoje. Que a gente tem os jogos, alguns a gente reveza. Tira um jogo, põe outro jogo. Então acho que esse espetáculo a gente continua. A gente gosta de inventar jogos. Têm vários jogos que são criações nossas.

Thaís: Da letra.

Rafael: Da letra, do mito, do resta um que é nosso, eu não lembro.

Thaís: Cria um repertório de jogos.

Rafael: Cria um repertório. Disso a gente gosta muito. Temos que desenvolver as ideias para um longo formato que agora a gente tirou dois meses sem apresentação pra dar uma pesquisada. Não quer dizer que a gente vai começar em dois meses a fazer. Mas estamos com vontade de pesquisar.

Thaís: Ta ainda uma coisa embrionária.

Rafael: Tem que testar muito. E em nosso grupo, é assim, por um lado a gente adora o que faz. Da fundação faz 4 anos e os membros estão todos há três anos, dois e pouquinho. Já é tempo que a gente está junto. Só que ninguém vive disso. Então é um equilíbrio muito difícil. A gente quer se apresentar mais e mais e não tem tempo pra isso.

Thaís: Conta pra pagar e o Protótipo ainda não ajuda a pagar tudo.

Rafael: Exatamente. Por outro lado nunca vai dar pra pagar porque precisa de mais apresentações.

Thaís: Mas o grupo já conquistou uma estabilidade com relação a elenco, já tem uma pesquisa, isso já é um passo importante.

Rafael: Pelos que estão hoje estão desde a primeira apresentação. Desde a primeira apresentação em teatro. Saíram só dois da primeira apresentação, saiu o Henrique e a (?). Então esse núcleo que sobrou está ai faz muito tempo. Firme e forte.

Thaís: E com relação à improvisação, eu não queria dizer o que ela traz de novo, mas o que ela traz para o teatro. Que funções você atribui para a improvisação? O que você acha que traz de interessante para o teatro, como uma linguagem, enfim?

Rafael: Vou pensar um pouco...

Thaís: Cada pessoa tem um enfoque diferente. Às vezes é o contato com o espectador, também pensam na questão do ator.

Rafael: Eu particularmente me interesso pela técnica mesmo. Consegui criar uma história na hora, em grupo, espontaneamente. E que seja coerente, que tenha começo,meio e fim. Que tenha sentido para que seja uma boa história. Se a gente conseguir fazer isso, as nossas ferramentas de escuta, de aceitação, acho que é muito bonito de ver e muito gostoso de fazer. Eu acho que a plateia se identifica muito com os improvisadores e se projetam: "Nossa, eu nesse lugar se eu conseguisse chegar nisso". Elas torcem junto com as dificuldades dos jogadores. Acho que é um processo de identificação bastante diferente. Pelo menos da maioria das improvisações que a gente vê me parece que a plateia se identifica mais com os jogadores do que com os personagens, ao contrário do teatro tradicional. A pessoa não se identifica com o ator. Apesar do que, com boas cenas em longo formato dá pra chegar nos dois.

Thaís: Acho que tem nos colombianos, no Tríptico.

Rafael: Que pra mim não chegou a tanto. Talvez por eu estar...eu achei excepcional, eu gostei muito. Eu vi o Triptico quando estava ai, eu vi o longo formato do Mamut quando estava ai também. Mas talvez por eu estar do lado do improvisador talvez eu estava mais do lado dos improvisadores que dos personagens. Mas eu acho que a tendência é essa. Acho que na impro você pode chegar a cenas que estão de igual para igual com o teatro. O Triptico faz. Mas o que eu acho que a impro traz? Sei lá! Isso é problema seu! (risos). Pra teorizar. Mas eu acho...eu adoro ver e adoro fazer. E é diferente do teatro clássico porque é muito de jogo. Acho que tem o jogo, tem a cumplicidade, é diferente.

Thaís: O teatro é, essencialmente, jogo.

Rafael: A minha experiência com teatro clássico pra contrapor, até como espectador porque eu não tenho experiência com teatro. Eu imagino que, claro que tem que ter uma cumplicidade entre elenco e atores, mas o roteiro é fixo. Você tem um texto que você pratica. Por um lado é muito mais provável que você tenha um texto bom, que você trabalha ele até ficar bom antes. Você assina todos os timings, o posicionamento dos atores, o diálogo é perfeito, o roteiro é perfeito. Que na impro dá pra melhorar mais mas tem o que faltará. Tudo o que a gente tenta refazer a gente vai refinando. Uns mais rápidos, o que tem de ser mais breve, “você passou na frente desse aquela hora”, “vocês dois falaram ao mesmo tempo e não deu pra ouvir”. Coisas que acontecem no improviso e que no teatro fica bem mais demarcado, mais elegante.

Thaís: Bom, a gente sabe que o cenário de impro aqui no Brasil é relativamente recente, uns 10, 15 anos atrás contando com a experiência da Vera (Achatkin), depois veio o Jogando. Hoje a gente tem um número considerável de grupos aqui no Brasil que pesquisam impro e que tem diferentes referências que vai do Jogando ou do Whose Line. Como você vê hoje, o que você acha de interessante nesses grupos, no que eles contribuem no cenário da impro aqui no Brasil? Sei que Brasil é muito grande mas do que você conhece e acha de interessante.

Rafael: Do que eu conheço, eu acho que tem muita coisa pra assistir. De 10, 15 anos pra trás não tinha improviso aqui. Começou a ficar conhecido faz muito pouco tempo. Uns 10 anos atrás eram pouquíssimas pessoas que sabiam, do que estava rolando, o que era. Mesmo com o Whose Line passando. Acho que foi uma divulgação muito grande de improviso muito grande, que gera interesse pelo público tanto de assistir quanto de fazer. o que gera muita pesquisa, isso é muito bom. São formatos novos, técnicas novas. Gente pesquisando é sempre bom e público interessado é muito bom. gera público pra gente, gera público pra outros grupos, gera uma demanda. Eu acho que o que tem acontecido, eu to mais com a imagem do stand up. Por que? Porque apesar de não ser a mesma coisa.

Thaís: Muita gente confunde.

Rafael: Direto. “Você é stand up?” Não. Então qual é a diferença? Primeiro que stand up não é improviso. O stand up que teve uma explosão ainda mais

exponencial ultimamente, o que acontece é que tem muita gente querendo fazer stand up. Muita gente ruim fazendo stand up. É uma oferta gigantesca de muito lixo. Mas o lado bom é que tem muito lixo e muito interesse, a plateia aprende a reconhecer o que é lixo e o que é bom.

Thaís: Vai começar a ficar mais seletiva.

Rafael: Vai ficar mais seletiva, obrigando os “stand upers” a também melhorarem. Ficam cada vez mais virtuosos, com técnicas cada vez melhores que aprende a comparar. E acho que o improviso ta um pouco nessa linha também. Em uma escala bem menor. Ta aparecendo muita coisa, todo mundo fala: “Ah, improviso, legal. Eu também vou brincar”. E isso é bem-vindo, é isso ai. Chama os seus amigos e começa a brincar. E, aos poucos, vai percebendo: “Peraí, isso ai é difícil. Isso é fácil. Isso é interessante”. A plateia eu acho que fica sacando, aprende a valorizar. Acho isso bom, bom pra todo mundo.

Thaís: Desses grupos o que você destaca?

Rafael: Acho que o Jogando pra gente é referência e padrinho. Gosto muito deles, fiquei um ano na cola deles filmando. Fiquei na cola deles e estudei tudo o que eu podia e eles foram muito generosos com a gente, pra te pra te conhecimento, pra conseguir fazer os cursos. Foi a referência número um. E eles conseguiram virar o improviso pra algo que eles vivem disso. Eu acho que o terreno que eles desbravaram valeu isso.

Thaís: Eles conseguiram ter uma pesquisa sólida com um sucesso comercial que é muito difícil de ter as duas coisas.

Rafael: E eles investem em pesquisa, eles estão trazendo gente, eles estão pintando coisas diferentes. Eu me impressiono com eles e valorizo muito o trabalho do pessoal do Jogando. Acho muito bacana. E o pessoal de fora que deixou a gente boquiaberto. O Mamut eu achei a qualidade das cenas deles incrível, o trabalho deles, a escuta que eles têm. Pago um pau pras pessoas da Argentina que vêm ai também. O Ricardo toda vez ta ai. Eu me impressiono com as apresentações dele, com as aulas dele e com ele. Eu acho ele uma boa pessoa, demais, de coração. Ele ajuda, dá aula, é super interessante, põe a gente no limite. A gente vai treinar com ele, a gente já sabe que é nível 2, nível 3. Ele

força a gente a fazer algo mais difícil. Então a gente aprecia muito, ele é padrinho do grupo. É isso. No Brasil na verdade eu tenho contato com poucos grupos. A gente convive com o Jogando e a gente volta e meia tropeça com o pessoal da Imprópria, o pessoal do Improvável. Mas é pouquinho ainda. Nós não saímos muito de São Paulo e em São Paulo são eles que estão por ai, eu não sei se estou esquecendo de alguém. Jogando, Improvável, Imprópria, nós e tem o Sustentáculos por ai.

Thaís: Que vai voltar no Memphis agora.

Rafael: Eu ainda não vi o espetáculo deles. Eu conheço boa parte do pessoal, que é um mundinho bem pequeno.

Thaís: Bastante.

Rafael: Mundinho pequeno. Quando a Imprópria veio aqui pela primeira vez, quando eles estavam em São Paulo uns anos atrás.

Thaís: Em 2008, eu acho.

Rafael: Eu não faço ideia. Eu sei que eu fui assistir e a plateia era a plateia do Jogando, era a gente, era o Improvável. Era improvisador vendo improvisador. Coisa de começo mesmo. Não sei. Mas acho que tem muita coisa pra se desbravar, pra se fazer.

Thaís: Os grupos começam a ter uma identidade também.

Rafael: Ah, sim. Cada grupo começa a ter sua cara.

Thaís: Curioso como a questão das formações anteriores...

Rafael: E tem na TV também.

Thaís: Ah, sim. Como você vê isso?

Rafael: Você falou antes das formações.

Thaís: Que tem a coisa da formação que determina um pouco como vai ser a cara do trabalho na improvisação.

Rafael: Ah, sim.

Thaís: É que a sua formação determina uma qualidade diferente na improvisação. O fato do Jogando ter vindo do Doutores, ter referência como palhaços.

Rafael: Sem dúvida.

Thaís: Dão uma identidade. A sua experiência, de ter trabalhado com o pessoal do Jogando vai caminhar para outra coisa. O pessoal da LPI que começou com a Mariana (Muniz) da UFMG, isso sem falar nos gringos que a gente acabou citando também, como o Acción Impro.

Rafael: Tem uma coisa de um jogo da LPI que foi “estilo Plínio Marcos”. No meu grupo, tudo bem, alguém deve ter lido uma peça. Mas se alguém me pedisse pra fazer “cinema novo tcheco” eu encaro. Eu já vi muitos filmes tcheco new wave. Eu tinha que encarar sozinho porque meu grupo não ia vir junto. Tem as referências que cada um carrega. O meu grupo tem uma pegada muito nerd. Temos dois matemáticos, um engenheiro e acho que a minha formação de cinema dá bastante a cara também.

Thaís: Ah, nós falamos também da televisão. Que é algo mais recente ainda. Na verdade, tem internet, o Improvável estourou com a internet. O Jogando chegou a fazer na TV Cultura e agora tem o É Tudo Improviso, já na segunda temporada.

Rafael: E tem o Quinta Categoria.

Thaís: Que era com o pessoal dos Barbixas também.

Rafael: E agora é com os DEZnecessários.

Thaís: Tem o pessoal do Z.E. - zenas improvisadas que acabou indo pra televisão.

Rafael: Eu cheguei a ver. TV acho difícil. Eu vou ver com todo respeito porque o que eu vi de improviso na TV, eu vi poucos episódios ainda, vi dois Quinta Categoria, três É Tudo Improviso, e achei tudo muito ruim. Muito ruim. Com todo respeito, eu adoro eles mas o que eu vi na TV foi lastimável. Eu fiquei com dó de ver.

Thaís: Tem o problema que é a linguagem da TV.

Rafael: Sim. Não que eles são ruins. O que eu assisti eu não gostei. Achei bobo. Mas tem um monte de gente assistindo: “Nossa, eu assisti e eu achei demais”. Mas não pega pra mim.

Thaís: Ajuda na divulgação, porque TV tem um alcance.

Rafael: Com certeza ajuda. E tem que ter, de tudo quanto é tipo. Mas o esquema é o seu público-alvo. Não me agrada ver. É engraçado.

Thaís: Porque ai, eu não sei, tem outras questões envolvidas na televisão. Não sei, na Band não é o Márcio que vai determinar como é que vai ser a edição, se são eles que estão dirigindo. Às vezes pode ser uma pessoa que não entende da linguagem.

Rafael: É, sei lá. Quem ta dirigindo é o Tadeu Jungle. Parace ser um cara bom.

Thaís: Eu já vi uns curtas dele. Mas ele trabalhando com improvisação eu não sei.

Rafael: Eu não faço ideia. E, às vezes, a ideia é essa de eu não ser público. Mas é importante que tenham. É isso ai, continuem. Que faça sucesso e é legal pra caramba que estejam levando pra TV, todas as experiências. O Jogando na Cultura foi legal, o pessoal do Improvável que explodiu com o Quinta Categoria e que conseguiram ir para a Band e é muito legal que estejam fazendo. Eu apoio. O DEZnecessários eu vi uma vez na TV em um dia que eles não estavam bem. Todo mundo tem o direito de não estar bem um dia. Acontece com todo mundo. Achei muito fraco.

Thaís: Do improviso, a coisa das pessoas errarem é um acordo que se faz com o público.

Rafael: Mais ou menos, sabia? Eu não sei. Eu acho que não, que não é pra errar. Ta sujeito a erros e sabe que a plateia tem uma empatia, de dificuldade, se projeta. Dá um baita desconto, de quebra. Ai eu já acho que o improvisador pode pensar que a plateia perdoe também. Tem que batalhar por uma cena boa.

Thaís: No Jogando o erro vira um trunfo.

Rafael: Acho que essa é uma grande diferença do Jogando. A diferença é que eles são palhaços. Se o palhaço errar, é incrível. É muito legal quando um palhaço erra e eles piram nisso e muitas vezes as melhores cenas é quando o jogo foi ruim mas eles fizeram disso o espetáculo. Porque a cena deles acontece quando estão no banco também. Eles estão improvisando dentro de cada personagem, de cada palhaço o espetáculo inteiro. Diferente da gente que está em cena durante o jogo. Um jogo só.

Thaís: O Márcio me falou que o Jogando é um “very long form” porque são duas horas que eles brincam com isso.

Rafael: Mas é. Acontecem coisas mágicas no Jogando que a cena foi muito ruim mas o que desencadeou daí que foi uma coisa pra plateia desceu, subiu, correu, que a gente sabe que tem nada a ver com a história, com a história da cena que ele está construindo mas eles construíram um espetáculo muito maior do que isso. Que volta e meia acontece. Nas duas últimas vezes que eu fui ver o Jogando tinha alguém que falou pra começar logo. O César estava explicando como é que era o jogo, como vota etc e tal. E ai: "Começa logo". O César sempre devolve: "Será que a gente já não começou?" Claro que começou, o espetáculo deles envolve tudo isso. Tanto que tem umas duas horas e meia.

Thaís: E é menos de uma hora de jogo.

Rafael: É menos de uma hora. Você vê o quanto tem de jogo, tem uns 50 minutos. Mas tem explicação, tem votação, tem musiquinha e vai embora.

Thaís: E tem poucos jogos.

Rafael: Poucos jogos. E vamos votar. Não é simplesmente ganhou em tal time. Tem o placarzeiro que sobe, cumprimenta a plateia. Que é muito legal. E o espetáculo deles, eu adoro, eu fui mais vezes, fui mais de 20, 30 vezes quando eles me contraram pra ficar filmando. Eu acho incrível. Quando não é palhaço não pode se permitir fazer qualquer coisa porque é improviso. Porque às vezes eu vejo e as pessoas que gostam de improviso e vê a plateia topando isso. Na faculdade o pessoal estava comentando algum programa da MTV que não era nem de improviso, que eles falavam algo como se nem fosse engraçado. Eles ficavam entregando que, tudo bem, a piada é sem graça mas vamos fazer que ela foi incrível. As pessoas estavam discutindo que tudo bem que era piada com um tema difícil. Não é difícil não tem como não ser engraçado. Então eles fazem essa "forçação". Não dá. Acho que se não for engraçado não faça pra plateia: "Ria porque isso foi difícil". Não. Se é ruim é ruim, é outra coisa. Acho que essa coisa da plateia perdoar tudo faz com que exista um jogador preguiçoso e se contente com pouco. E a plateia também. Não sei. Mas eu vi esse papo ai e dá pra fazer bem feito. Eu acho que a gente pode falar no programa Furo MTV. Eu vi três vezes e achei um lixo. Achei um lixo. E não é porque eu não sou o público-alvo. É ruim de doer, de dar vergonha de assistir. E eles tem como base o Daily Show,

americano. Que eu acho impecável, fodido o que os caras fazem. Na minha impressão aqui no Brasil os caras se contentam com qualquer merda. Porque no Daily Show você vê a entrevista com a equipe de roteiristas eles falam que o que dá mais trabalho é filtrar. Porque eles pensam um milhão de piadas e passam a tarde jogando, abrindo mão do que não é engraçado o suficiente até que eles chegam nas melhores e eles vão refinando as melhores, qual é a melhor forma de falar, a melhor forma de ilustrar. O duro do trabalho não é chegar na piada. Mas é conseguir jogar fora, abrir mão. A impressão que eu tenho aqui com stand up, com comédia é que chegou na primeira piada e está bom. Acho isso preguiçoso. Não sei. Não sei se estou sendo muito agressivo. Eu acho que não pode se contentar com pouco. Dá pra dar um desconto, dá. Vai ter cena ruim? Vai. Mas acho que tem que virar cada vez melhor.

Thaís: De ir aprimorando a técnica e fazer coisa melhor.

Rafael: E a gente volta e meia discute que uma cena foi muito boa. Foi. Mas poderia ter sido melhor se tivesse isso, se tivesse feito aquilo. A gente se policia pra tentar entregar o melhor.

Thaís: Um traço que a gente vê por aqui no Brasil, de trabalhar com a improvisação cômica. Isso é bem forte.

Rafael: Eu não sei. Do que eu leio por ai é que o primeiro momento ele acaba acontecendo cômico. Acho que quando faz uma improvisação é difícil evitar isso. E acho que é um pouco natural que vai acontecendo isso, de vir o drama aos poucos. Mas a minha experiência, tanto do que eu li do que eu tentei fazer é o de: “Vamos nos policiar pra não fazer graça”. Vamos forçar a ter um ritmo diferente. É algo que cultural? Não sei. Não sei se lá fora passa por esse processo. Mas é chute.

Thaís: O que eu vejo, mais pela América Latina que começa com jogos, com cômico. Mas não sei. Essa é uma coisa que eu comecei a pensar .

Entrevista Vera Achatkin
PUC – SP
11/06/2010

Thaís: Eu queria falar um pouco mais da sua experiência como improvisadora e como professora. Você falou na sua dissertação, acho que na introdução você já fala como foi o seu primeiro contato com o teatroesporte na Europa. Que teve uma reação de espanto inicial, que era uma forma que você não conhecia, que era muito diferente.
Vera: Não só isso mas assim, eu venho de uma formação teatral muito clássica e eu acho que eu passei por todas as etapas de todos os tipos de críticas que eu vejo ao espetáculo. Eu, pessoalmente, passei por todas elas. Em um primeiro momento achar que é uma bobagem aquilo, depois achar que é uma fórmula que iria se repetir, que as pessoas iam mecanizar coisas e que iria se repetir e, portanto, não teria futuro mesmo enquanto improviso. De alguma forma acabaria seria registrado, mesmo. Um pouco também seguindo o caminho teatral que a própria Commedia dell´Arte acabou acontecendo, que o texto acabou tendo...de certa forma foi memorizado. Então, assim, do ponto de vista crítica, todas as possíveis e imagináveis. Mas o que foi me encantando foi o festival na Dinamarca, que era um festival internacional da Escandinávia e eu fui a todas as apresentações deste festival e ai eu não sabia se eu olhava para o palco ou olhava para a plateia porque a força da plateia era muito forte. Mas mesmo assim houve esse processo assim, que eu olhava, eu via mas, ao mesmo tempo, vinham mil demoniozinhos na cabeça questionando, enfim, criticando o trabalho. Criticando no mau sentido. Demolindo o grupo. Ai depois eu li o livro do Johnstone e ai quando eu li o livro pra mim foi a festa. Eu comprei um autor que dialoga com aquilo que eu penso. Eu tenho formação em psicologia, psicologia e teatro. E o livro do Johnstone é um livro que trabalha muito bem esses dois aspectos. Não sei se você chegou a ler o livro. O primeiro.

Thaís: Sim, o Impro: improvisation and theatre. E li também o outro que é o Impro for storytellers que é um pouco mais recente.

Vera: Tem outros mas é que um que parece que está esgotado e tem um outro que foi lançado compilando uma série de newsletters, outras publicações dele mas foi lançado em alemão. Então não tem em inglês. E só que eu li o livro mesmo que eu falei: “Ah!”. Daí deu um estalo porque o texto dialoga com as minhas crenças. E eu achei muito bacana, ele fala muito na questão do erro sem essa preocupação e, ao mesmo tempo, ter a honestidade de dizer “eu erro, eu errei”. Que é uma coisa com a qual nós não estamos acostumados ao abrirmos um livro. Sempre o autor é lindo, é maravilhoso, e todo o mecanismo que rodeia a escrita de um livro e a escrita de uma dissertação ou o que seja, sempre voltava neste sentido, pra que tudo saia bonito e perfeito. E ele vai trabalhar com outras pessoas e isso pra mim foi muito importante. Isso foi o ponto mesmo, que é a questão da falibilidade. Que é a gente, eu acerto aqui, eu erro ali. É isso. Isso é a vida. E não é porque eu errei, que eu cometi algum erro que eu sou uma fracassada, que eu sou burro, que eu não valho nada. Depois eu fiz uma coisa genial. Então isso que me encantou muito, eu comecei a acompanhar na Dinamarca e depois eu fui para a Alemanha e participei desse processo de implantação na Alemanha.

Thaís: Isso você comentou no site que acho que não está mais disponível.

Vera: Não ta mais disponível porque eu to mudando o site e reformulando. Não está disponível por isso.

Thaís: Seria legal se você comentasse um pouco de como que se deu essa implantação na Alemanha e depois essa trajetória de volta para o Brasil.

Vera: O processo na Alemanha começou em Tübingen, que é uma cidade universitária próxima de Stuttgart, em 1989 e por um diretor alemão que na época, na ocasião era o meu marido. E nós dois juntos nós fizemos esse trabalho de teatro e começamos lá e lá mesmo em Tübingen nós abrimos uma editora. Era uma editora mas, ao mesmo tempo, chama editora mas era uma agência de textos dramáticos, dramatúrgicos que tem um pensamento com teatro. Demos muitos cursos lá na Alemanha e tinha esse trabalho que acontecia no teatro. Foi por ai. Lá foi muito interessante também pela coisa cultural. Tem toda uma

preocupação do Keith Johnstone com relação ao público, de aquecimento do público, de estruturas mesmo de aproximação do público porque o público começa na Inglaterra e no Canadá já é uma festa. Mas a Inglaterra é mais contida, a Alemanha também. Tem toda uma constatação dele a este aquecimento do público. Mas é muito engraçado que o espetáculo ele tem essa característica que é, agora no doutorado eu trato mais dessa questão do público e tal. Tem essa característica que é: aquele que está chegando pela primeira vez, ele estranha no primeiro jogo. Depois, eu acho curioso.

Thaís: Aos poucos ele vai se envolvendo.

Vera: Vai se envolvendo assim e vai pulando, vai gritando. De falar com a pessoa da frente, enfim. E esse processo é um processo em todos os lugares. Na Alemanha quando nós fomos estrear nós fizemos uma série de ensaios abertos no teatro, que tinha um teatro enorme e eu subi pra convidar umas pessoas que estavam comprando ingressos para outros espetáculos, que o teatro lá tem 3, 4 salas. E ai assistiam o ensaio aberto. Era muito curioso também que essa pessoa do público que você tem mundialmente uma faixa etária determinada para este tipo de espetáculo e também, do ponto de vista ator, você tem ai alguns atores que são fascinados pelo improviso e têm outros que tem um pavor total. Eles admiram. O pessoal do teatro alemão tem a parte do teatro adulto e a parte do teatro infanto-juvenil. E estreou como infanto-juvenil. A gente vê pessoas do teatro adulto assistindo um espetáculo mortos de vontade de fazer mas sem a menor coragem de se expor.

Thaís: Que isso gera uma insegurança imensa, de poder errar.

Vera: Tem toda essa coisa na cabeça. E é fantástico e isso é uma coisa que você vê em todos os lugares. Aqueles que são fascinados e que se jogam de cara e aqueles que...

Thaís: Precisam de um porto seguro.

Vera: Precisa de um texto, de uma marca do diretor. Precisa senão fica perdido.

Thaís: E a sua vinda pra cá depois.

Vera: Eu vim pra cá depois em 1992, 1993. Eu vim por conta de um projeto em Salvador, era uma outra coisa, era um projeto de teatro junto com o Projeto Axé

de Salvador e acabou gerando, eu acabei fazendo uma adaptação do Hamlet. Para o Brasil mesmo eu voltei em 1995, de verdade. Em 1996 nós começamos a ensaiar em um grupo aqui e estreou em 1997.

Thaís: Como foi essa primeira experiência de teatroesporte no Brasil?

Vera: Em que sentido?

Thaís: Com relação ao grupo, montagem, como foi isso?

Vera: Tranquilo, tranquilo. A primeira estreia nós ensaiamos 8 meses, todos os dias e foi tranquilo, foi superbem. Nós ficamos o ano inteiro com o espetáculo, inteirinho, de cansar. A partir daí nós começamos a viajar, viajar, viajar. Ai não tão intensamente porque foi realmente exagero. Era um projeto grande que eu tinha de quando eu voltei da Europa. Teatroesporte era um dos espetáculos, eu tinha montagem de outros. A cada ano veio a montagem de outro, com o teatroesporte correndo e os espetáculos sendo montados.

Thaís: Então os outros espetáculos não eram improvisados.

Vera: Não. Já eram outras coisas, mas a base do trabalho do grupo era improvisação. Eu passo sempre pelos fundamentos do Johnstone. E dá supercerto, que foi super-rápido.

Thaís: Você participou de companhias que surgiram depois. Acho que o Teatro do Nada tem uma experiência com você?

Vera: Não, não tem.

Thaís: Tem os Anônimos da Silva, de Brasília.

Vera: O pessoal de Brasília, um dos rapazes de Brasília, acho que em 97, 98 alguma coisa assim, fez uma oficina comigo. Depois ele entrou em contato comigo tentando fazer. Depois eu vi o grupo na internet e eu achei superbacana deles falarem do Johnstone, que eles foram pesquisar, acho isso muito importante. Porque o que acontece também, o que aconteceu muito com o Jogando no Quintal, que agora que eles admitem, é fazer de conta que não existia uma fundamentação teórica. Não criou no quintal da sua casa. Mas é muito legal. Tem muitos grupos ai fora, estudando bastante. Ta vindo mais pessoas pra companhia em São Paulo, é bacana. Bacana.

Thaís: É muito recente essa...aqui no Brasil a gente conhece trabalhos vinculados à improvisação mas a vinda das ideias do Johnstone foi algo muito recente. Veio muito tarde. O Johnstone trabalha desde a segunda metade do século XX, começa na Inglaterra e depois vai para o Canadá. Aqui chegou bem atrasado. A gente chegou a falar das companhias e o que você vê que elas trazem de interessante para o cenário da impro? Das companhias nacionais que você conhece? É claro que não dá para falar de tudo porque o Brasil é muito grande.

Vera: Olha, é improvisação, por isso. É um campo muito aberto. Então quando você tem uma boa fundamentação de uma escola X de improviso você pode desenvolver as outras questões teatrais muito bem. Entendeu? Vira um campo de experimentação pra muitas ideias, muitos pensamentos, eu acho legal. Legal. Acho que tem gente séria no cenário. Tem gente muito séria pesquisando. E tem gente que não é séria. Tem gente que vê uma mina de dinheiro e pronto. E é. É, é um tipo de trabalho que faz sucesso. Tem apelo de público muito forte. Então faz sucesso, é fácil vender ingresso. Então eu tenho um pouco de receio quanto a isso. O meu medo é, de ver por esse lado, da banalização. Vira qualquer coisa.

Thaís: Qualquer um pode fazer.

Vera: Qualquer um pode fazer. Isso começa a me preocupar com relação a essas coisas por ai. Tem muita gente que dá oficina sem nunca ter estudado. Fato, documento. Aprendeu numa outra oficina. Sabe? A coisa vai assim, um para o outro. Quem conta um conto aumenta um ponto. É natural do ser humano, não tem jeito. Não tem jeito. Então acaba virando uma miscelânia. O meu receio nessa banalização que vire como a mesma ideia que tinha com relação ao teatro infantil uns anos atrás. Que é uma coisa assim: “Vou fazer lá o infantil que eu ganho dinheiro. E eu vou fazer o meu espetáculo sério”. Mesma coisa com improviso: “Vamos fazer um show de improviso, pra que eu tenha dinheiro e ter o meu espetáculo sério”. E não é. Isso é um aviso. O improviso não vem do improviso, vem de muito estudo. Muito, muito, muito. Cada pequena descoberta é pano pra...nossa!

Thaís: Mas há uma abertura, começam a aparecer trabalhos autorais.

Vera: Começam a aparecer trabalhos autorais e isso é muito interessante. Porque ai de fato são as pessoas buscando o seu próprio caminho. Isso eu acho interessante. Não mais colado na cópia, fazendo o seu próprio caminho. Isso é legal.

Thaís: Na cópia de um programa de TV, na cópia do que fez sucesso.

Vera: Na cópia do espetáculo, enfim. E, nossa, eles vêem na televisão e eles não vêem que todos eles têm formação. Todos são formados. Aquele programa que ta na televisão ele levou muitos anos pra chegar ali porque foram muitos estudos de formato para a televisão. A televisão é outro mundo.

Thaís: Outra linguagem.

Vera: Outra linguagem. Não é mais a linguagem de teatro. Até a linguagem chegar a isso.

Thaís: É uma outra pesquisa.

Vera: Claro, são anos.

Thaís: Eu li a sua dissertação e ainda não tive contato com a sua tese de doutorado. Mas, da sua pesquisa, o que evoluiu da sua dissertação para a tese? Na tese você fala mais da relação do público? É isso?

Vera: O que aconteceu foi o seguinte, eu tinha um plano de pesquisa para o mestrado e quando foi na minha banca de qualificação que a banca falou do meu...dos meus itens.

Thaís: Do sumário.

Vera: Do sumário para pesquisar e das propostas de pesquisa, eles olharam e falaram assim: “Até aqui é o mestrado e daqui pra baixo é o doutorado”. E foi isso. Porque o que era pra ser a dissertação de mestrado foi a primeira parte e a segunda parte, a experiência brasileira, a minha experiência com a questão da relação com o público, uma análise de público era o outro lado da história, era o espetáculo. O fundamento, o método do espetáculo. A banca disse que não, que eram só os fundamentos estavam mais do que bom para o mestrado. Aqui na minha pesquisa de doutorado eu...até na banca foi muito engraçado, na defesa mesmo, foi muito bonito mas...em determinado momento da escrita eu olhava para o texto e eu falava: “Isso é um texto de teatro ou um texto de psicologia?” Porque

os autores todos que eu busquei pra fundamentar, pra fundamentar o meu raciocínio ou as questões mesmo do Johnstone eles estavam muito mais no âmbito ou da psicologia ou da filosofia e não tanto o teatro. Lógico que os autores de teatro também aparecem. A minha questão é muito mais filosófica mesmo. A minha relação com o teatroesporte é uma relação de vida. É uma relação de vida, de ser. É a sua relação como homem, é a sua relação com o mundo. Então ta dentro dessa linha de raciocínio.

Thaís: Entendi. Então você pensa o improviso nessa perspectiva a questão do erro, de estar disponível, de construção de relações que são temas trabalhados em outras áreas, que casam.

Vera: Das escolhas que você faz, por que não faz a escolha. É uma relação, quer dizer, eu posso ver isso do ponto de vista teatral só de um ator que não consegue aproveitar a ideia do outro e que bloqueia, não consegue aproveitar as próprias ideias e bloqueia. Mas, tem mais.

Thaís: É como se fosse a metáfora da vida mesmo.

Vera: Aquilo que ele vive no palco naquele momento é uma coisa que ele ta fazendo na vida igual. Ele não percebe, mas está fazendo. É muito bacana que tem muitos atores e essa relação precisa ser estabelecida, não por mim diretamente, mas nos depoimentos das pessoas que passaram por esse processo. É muito forte. De que esse não é o tipo de teatro que fica no palco, na sala de ensaio. Ele mexe com a sua vida lá fora de uma forma muito forte. E desconstrói uma série de coisas. É pra se refletir. Esses relatos eram muito constantes, muito constantes e isso tem razão mesmo. Tem razão.

Thaís: Em um outro sentido a improvisação também, pelo que se vê na questão da história do teatro, especialmente no século XX, ela se contrapõe ao teatro realista. Como se desse um frescor para a cena que estava tão enrijecida, tão bem organizada, calculada. Isso são vários teóricos que dizem.

Vera: Sim, sim. Por vários teóricos. É bem interessante isso.

Thaís: Você devolve o teatro para o teatro. Porque a origem do teatro é improviso.

Vera: É improviso, depois que foi formatando, formatando, formatando. Mas nas origens estão lá. Mas eu sempre gosto de dizer, de pensar que o teatro

acontecendo no edifício teatral e a carrocinha rodando de fora. Está sempre rodando, ela sempre esteve lá.

Thaís: Tinha uma *Commèdie Française* mas tinha um grupo de teatro popular ali passando.

Vera: O tempo todo na história do teatro, não parou. Esse teatro não parou. O que parou foi o outro teatro.

Thaís: Teve que olhar para o outro lado pra voltar pra cena. Por que será que então porque hoje se volta a pensar na improvisação? A gente tem que olhar de novo pra gente, nas relações que a gente constrói, pra pensar num outro tipo de teatro também?

Vera: Não sei. Nós somos meio atrasados, sabe? Porque não foi só com relação ao improviso. Tem outras coisas também. As nossas discussões mais sérias chegam muito tardiamente. Em 83 eu fiz um projeto, que foi esse projeto que acabou me levando para a Europa que era sobre ecologia. Aqui alguém falava de ecologia? Nada. Foi agora.

Thaís: Isso foi de 90 pra frente.

Vera: Nossa, agora que você vê a coisa mais forte. Imagina conseguir um patrocínio para um projeto internacional sobre ecologia. Você acha que eu conseguiria? È impensável. Lá fora já se pensava, já se discutia tudo sobre isso. As coisas chegam aqui tardiamente. Chegam. E chegou, não com uma velocidade, mas atingindo tanta gente ao mesmo tempo por conta da internet, por conta da Tv a cabo. Isso trouxe uma divulgação maior. Você vê os pequenos grupos pesquisando, ainda demoraria mais pra atingir um conjunto maior de pessoas. Internet neste sentido foi um meio bastante forte. E a TV a cabo também. Uma coisa você vê na internet, o anúncio de algum grupo, alguma coisa. Outra coisa é você ver o improviso acontecendo e ai é preciso, a televisão foi bacana. Ai foi bem legal. Porque ta muito sério, conseguiram chegar num tom muito bom, num tom sério. Foi isso.

Thaís: A gente pensa a improvisação pensando na transformação do ator, da relação com espectador e, enfim, muda um pouco.

Vera: Existe atualmente um pensamento, uma crítica que eu ando refletindo muito sobre isso. Não sei ainda, eu não teria uma resposta. Mas é alguma coisa sobre a qual eu quero me debruçar com um pouco mais de atenção que é assim, a gente fala muito na formação de público. O Teatroesporte neste sentido é um formador de público excepcional. Mas hoje se tem um pensamento assim: “Mas ele não ta formando um público para este tipo de espetáculo?” Isso é uma coisa que merece uma reflexão. Lógico que você tem, eu refleti um pouco sobre isso na tese mas isso é um assunto sério. Porque você não forma público pra uma coisa só. O público, se você sensibiliza o público, claro. Eu acho que isso é uma questão pertinente, uma análise.

Thaís: Mas, de repente, outros espetáculos de impro poderiam, mas não esses que trabalham com disputa de jogos.

Vera: O problema não é esse ou outros espetáculos. Mas como chegar nos outros espetáculos, entendeu?

Thaís: Porque nos outros pode ser que não tenham a mesma relação que o teatroesporte.

Vera: Que isso é uma experiência que está relatada na tese e que foi sensacional de uma mesma plateia com três espetáculos diferentes. O primeiro foi um show de improviso, o segundo foi um espetáculo normal e o terceiro foi o teatroesporte em um momento trágico deles. Foi uma experiência fantástica porque eu me assustei quando eu cheguei nesse lugar para apresentar para a mesma plateia. Porque eles estavam tão entusiasmados e eu falei: “Meu Deus do céu, o que vai ser? Como que eles vão reagir?” Não, foi muito bom. Mas ali era uma situação especial. Eu não sei se esse público vai em busca de outras coisas que não seja isso, entendeu? Ai é que está a questão. Porque se você fala de formação de público, é formação de público de teatro. Não formação de público de improviso ou formação de público de, sei lá, teatro contemporâneo. Teatro é teatro. O público não vai com bula para o teatro.

Thaís: Não vai com olhar de especialista.

Vera: Não vai. Não vai com bula. Se vai com bula, fica em casa. Mas é uma questão, é um aspecto a ser examinado. Quem sabe? É um risco, um risco. Outro

risco é a questão do cansaço. Ele é bacana. Mas ele é perigoso também. Muito perigoso porque ele traz de um lado o risco de banalização de um trabalho. Ai vira aquela coisa, qualquer um faz. E segundo, tem tanto, tanto, tanto que cansa. Acho que nesse sentido nós somos muito antropofágicos. Muito, nós devoramos com uma...não com uma...o antropofágico não no sentido indígena mesmo. É uma outra história. No sentido do modernismo.

Thaís: Oswaldiano.

Vera: Do Oswald. A gente devora com uma rapidez muito grande, só que a gente se sacia rápido. Pra ter continuidade e o próximo, o que vem depois?

Thaís: Não há a possibilidade de uma continuidade para o trabalho.

Vera: Um aprofundamento.

Thaís: De criar uma identidade. Isso é uma coisa que a gente tem de ficar atento daqui para os próximos anos.

Vera: Pois é.

Thaís: Quais os grupos que vão permanecer? Que pessoas vão permanecer neste cenário?

Vera: Pois é. Não é só quem permanece.

Thaís: É a experiência. Mais do que a pessoa, a experiência.

Vera: A experiência permanece? É um ponto ai. Um ponto de interrogação.

Thaís: E ai tem essa importância de se instrumentalizar, a questão de pensar a técnica dos atores.

Vera: Claro. Você tem que ter uma técnica. Tem que ter, é ator. Não é qualquer um. Uma coisa que tem objetivos diferentes. O Keith Johnstone ele fica muito bravo com muitas coisas ai.

Thaís: Você chegou a fazer cursos com o Johnstone?

Vera: Não, não. Nós tivemos na Alemanha com o Denis que era o braço direito do Johnstone. E agora ta vindo pra cá o Totino. Ele que ta cuidando de muita coisa do Johnstone. Ele é da primeira equipe, como o Denis. É bacana, é uma coisa que dura tantos anos. É a vida deles.

Thaís: A gente estava falando da formação dos atores.

Vera: Tem uma coisa que é essa coisa livre. Ele quer o improviso livre. Então, mas quando ele fala isso, ele não ta preocupado também com a questão espetáculo. É uma questão que está muito mais ligado na disponibilidade, na metodologia. Mas não nesse compromisso com espetáculo. Quando tem esse compromisso com o espetáculo, você tem um outro panorama na sua frente.

Thaís: E com relação ao match, por exemplo? O match é uma estrutura que vem do teatroesporte mas ele tem diferenças, é mais rigoroso. O que você vê contrapondo com a experiência do teatroesporte?

Vera: Olha, é assim, o método de improvisação, o que é rigoroso neles? Ou é mais rigoroso que o teatroesporte? È a lista de penalidades? Isso daí que eu diria que, se você for ver o teatroesporte na Nova Zelândia provavelmente a Nova Zelândia tem uma característica que é deles. Porque dialoga com a Nova Zelândia. O match tem essa questão pela escolha que foi feita pelo autor, por aquele que se intitulou autor.

Thaís: O Robert Gravel e Ivon Leduq.

Vera: O Gravel e o Leduq. Mas o espetáculo não é a cor da cortina que você coloca. O espetáculo é outra coisa. Eu não vejo assim essa diferença. A questão do rigoroso sempre é usado como um divisor de águas do match que é mais rigoroso que o teatroesporte. A Mariana fala bastante disso na tese dela. Quando você faz o teatroesporte você também tem limites. Existem vários formatos de teatroesporte oficiais. Existem penalidades do teatroesporte também. Por exemplo, falar palavrão não pode. Não pode. Por que? Porque você quer que a pessoa use a palavra correta. Palavrão é bengala. E palavrão é uma forma de fazer o público rir fácil. Você não está lá para isso, está lá para improvisar. Não está pra fazer graça. Ficou engraçado, beleza, o público vai rir. Se ficou engraçado o público vai chorar. E vai ser lindo do mesmo jeito. Você ta lá para improvisar. Então tem algumas diferenças que são marcadas que para mim são um pouco frágeis. Existem diferenças, existem. Claro que existem. Você vê essas diferenças. Mas a ponto de dizer que é uma outra coisa, não é. Não é outra coisa. É aquilo jogado com regras X, que é específico para este tipo de jogo. Você chegou a ler o livro do Gravel?

Thaís: Do Gravel não.
Vera: Então leia. Mas você só vai achar o livro do Gravel na França, que a França que é o disseminador do match.
Thaís: A liga francesa que é bem forte lá.
Vera: Mesmo no Canadá não encontra. Você encontra na França.
Thaís: Antes de falar do match, a gente estava falando...
Vera: Dessa coisa mais livre do Johnstone. Da formação técnica do ator.
Thaís: Uma coisa que eu vejo no espetáculo, de repente, a coisa da formação do ator, da experiência do ator aparecer no espetáculo. Isso é muito bonito.
Vera: É bonito e tem que aparecer. Porque você não está se formatando pra fazer um espetáculo, não. Mas é um espetáculo que abraça aquilo que você traz como formação. É outra história. Isso é bacana. Eu acho isso muito importante. Maior for a bagagem do ator, melhor será o trabalho de improviso. Os meninos aqui hoje, você viu. Eles estão começando, eles são do primeiro ano. O que eles trazem? Eles trazem o que eles trazem, o repertório.
Thaís: Mas ainda assim é fascinante.
Vera: É fascinante. É fascinante pelo o que eles constroem, da maneira como eles constroem, enfim. À medida que o tempo vai passando, que eles vão adquirindo experiência teatral, nossa. Vai ficando mais fascinante.
Thaís: E meio que cria uma...não sei se o improvisador acaba criando uma, não uma persona. Mas uma identidade como improvisador. Não sei. Mas é bacana de ver os meninos, de ver um pouco isso. De tentar ganhar a piada fácil e eles veem que na cena isso não funciona. Ou, de repente, que um deles falou do deslize e que nesse deslize ele encontra um achado. De não pensar, são coisas muito interessantes de começarem a pensar e fazer. E isso foi em uma experiência de poucos meses.
Vera: Uma aula por semana.
Thaís: E eles nunca tinham feito um trabalho relacionado com teatroesporte?
Vera: Boa parte dos jogos eles não conheciam. Eles viram hoje pela primeira vez.
Thaís: Bem bacana.
Vera: Você falou da persona. Não sei. Não sei.

Thaís: Não sei se é bem uma persona.

Vera: Se eu vejo isso no elenco eu vou cortar na hora. Porque isso acaba contaminando na hora da cena.

Thaís: Impede da pessoa ver outras possibilidades. Bom, Vera, acho que é basicamente isso. Eu vou voltar pra casa e pensar um monte de coisa. E vou voltar com mais perguntas. Obrigada.