



**PROCESSOS CRIATIVOS EM TEATRO DE IMPROVISO E A INSTITUIÇÃO  
DA VIOLÊNCIA NO CORPO DO ATOR-IMPROVISADOR:  
UM ESTUDO TEÓRICO-EMPÍRICO NO CONTEXTO INTERCULTURAL  
BRASIL-PORTUGAL**

*Creative Processes in Improvisational Theater and the Institution of Violence in the Body of the Actor-Improviser: A Theoretical-Empirical Study in the Brazil-Portugal Intercultural Context*

**JOSÉ LUIS FELICIO CARVALHO**

[zkcarvalho@hotmail.com](mailto:zkcarvalho@hotmail.com)

**RESUMO:** Embasado por revisão bibliográfica e por uma investigação empírica de base qualitativa com perspectiva intercultural, realizada junto a seis coletivos teatrais de diferentes localidades de Brasil e Portugal, entre março de 2017 e maio de 2019, o artigo tem por objetivo analisar como se institui a violência no corpo do ator-improvisador brasileiro nos processos criativos instantâneos característicos do teatro de improviso, a partir de dados coletados principalmente por observações e entrevistas, posteriormente tratados por análise de conteúdo. A discussão envolve tanto as respostas espontâneas dos corpos dos artistas ao grau agudo de violência que singulariza a estruturação socioeconômica de um país no qual o sistema capitalista abandonou qualquer espécie de pudor com relação a seus mecanismos opressores, quanto o enviesado adestramento de alguns desses corpos por meio de artes marciais que podem estancar o fluxo livre da criatividade em cena e que, frequentemente, parecem impor aos participantes do jogo improvisado uma performatividade tipificada pela brutalidade – muito embora a prática de lutas tenha evoluído, na contemporaneidade, para a valorização de uma cultura de paz e respeito ao próximo. Por fim, são oferecidas considerações críticas acerca de tais processos, no intuito de sugerir aos atores-improvisadores reflexões acerca de possibilidades mais engajadas e combativas para o teatro de improviso, porém direcionadas para a resistência contra a ameaça comum, não contra os companheiros de cena.

**Palavras-chave:** Improvisação; teatro de improviso; Sistema Impro; processos criativos; corporalidade.

**ABSTRACT:** Based on a literature review and an empirical research with a qualitative basis with an intercultural perspective, carried out with six theatrical collectives from different locations in Brazil and Portugal, between March 2017 and May 2019, the article aims to analyze how violence is instituted in the body of the Brazilian actors-improvisers in the instant creative processes characteristic of improvisation theater, based on data collected mainly through observations and interviews, later treated by content analysis. The discussion involves both the spontaneous responses of the artists' bodies to the acute degree of violence that singularizes the socioeconomic structuring of a country in which the capitalist system abandoned any kind of modesty regarding its oppressive mechanisms, as well as the skewed training of some of these bodies through martial arts that can stop the free flow of creativity on the scene and that often seem to impose on the improvised game a performativity typified by brutality – even though the practice of fighting has evolved, in contemporary times, for the valorization of a culture of peace and respect for others. Finally, critical considerations are offered about such processes, in order to suggest to the actors-improvisers reflections about more engaged and combative possibilities for improv theater, but directed towards resistance against the common threat, not against the companions on stage.

**Keywords:** Improvisation; improv theater; Impro System; creative processes; corporeality.

# PROCESSOS CRIATIVOS EM TEATRO DE IMPROVISO E A INSTITUIÇÃO DA VIOLÊNCIA NO CORPO DO ATOR-IMPROVISADOR: UM ESTUDO TEÓRICO-EMPÍRICO NO CONTEXTO INTERCULTURAL BRASIL-PORTUGAL

José Luis Felício Carvalho<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Há várias guerras em curso no Brasil – e todas decorrem das profundas contradições causadas por um experimento extremo realizado pelo sistema capitalista no país ao longo de sua história, mas sobretudo, nos últimos anos (SAFATLE, 2020). Durante o recorte de tempo que delimita o escopo cronológico da etapa empírica da presente investigação, a violência urbana no Brasil havia alcançado níveis agudos, em consequência dos inúmeros obstáculos impostos às classes subjugadas para sobreviver aos desequilíbrios injustos, naturalizados pela colonial proposta de subserviência ao grande capital, a qual então contava (e ainda conta) com estruturas ideológicas contraditoriamente cristãs e fascistas, que acabariam por conduzir ao poder um grupo político de ultradireita comprometido com o desmantelamento de quaisquer possibilidades de resistência à opressão. Naquele momento – entre meados de 2017 e início de 2019 – a violência cotidiana alçava o patamar de guerra civil, especialmente no Rio de Janeiro, e tal desequilíbrio social certamente estava refletido no trabalho dos atores, particularmente dos artistas dedicados à dramaturgia instantânea que tipifica o teatro de improviso.

A presente pesquisa se insere em um amplo projeto de investigação em nível de pós-doutoramento conduzido no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientado pelo objetivo de desenvolver uma análise intercultural da corporalidade nos processos criativos de coletivos teatrais brasileiros e portugueses dedicados ao teatro de improviso de Keith Johnstone. Operacionalizada como estudo teórico-empírico, a investigação amejalhou resultados significativos no que se refere ao avanço do conhecimento acumulado acerca de seus temas centrais – a corporalidade em um contexto de improvisação como espetáculo, a espontaneidade no trabalho do ator-criador, os processos criativos no assim denominado Sistema

---

1 José Luis Felício Carvalho (em arte, Zeca Carvalho) é ator, improvisador, encenador, Bacharel em Artes Cênicas (UNIRIO) e em Administração (UFRJ), Mestre e Doutor em Administração (PUC-Rio), e Professor Associado IV da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). No período 2018-2019, cumpriu Pós Doutorado no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET/UL). Em sua formação como improvisador, estudou com os nomes mais sonantes da América do Sul e da Europa, tendo participado de diversos festivais nacionais e internacionais de teatro de improviso. Fundou três grupos de improvisação competitiva, com os quais obteve importantes premiações brasileiras e sul-americanas. Ministrou workshops de teatro de improviso para atores e não-atores em instituições acadêmicas, coletivos artístico-culturais e organizações empresariais no Brasil e em Portugal. Em 2017, foi o diretor artístico do primeiro Festival Universitário de Teatro de Improviso do Brasil e, desde 2020, coordena na UFRJ o projeto de extensão Universidade Impro, que se destina a ampliar o alcance do teatro de improviso para além da comunidade acadêmica, por meio de espetáculos e oficinas teatrais. De seu currículo, constam workshops e masterclasses de improvisação teatral em instituições tais como Fundação Getúlio Vargas, Instituto Politécnico de Coimbra, Universidade de Coimbra, Universidade de Lisboa, Universidade Federal Fluminense, Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Em 2019, publicou pela editora 5Livros, do Porto, a obra “O Corpo no Teatro de Improviso – uma análise intercultural”.

Impro (cf. DUDECK, 2013) e a pesquisa intercultural em artes performativas. Contudo, alguns resultados daquela investigação destacam-se pelas profundas distinções percebidas entre os processos criativos centrados na corporalidade brasileira e na portuguesa, sendo a violência que atravessa os corpos dos artistas uma das mais significativas dentre tais diferenças.

Neste sentido, a pesquisa detectou uma distinção fundamental no trabalho dos atores-improvisadores brasileiros com relação aos portugueses: a primazia dos corpos em luta, não raramente talhados nas artes marciais para sobreviver a uma guerra urbana instituída pelo sistema produtor, mas que também impele os improvisadores a reagirem com violência a quase tudo aquilo que acontece em palco, denotando um rígido adestramento corporal que se manifesta em histórias coalhadas de policiais corruptos, de criminosos dispostos a matar e a morrer, de figuras ambíguas que transitam entre o bem e o mal com obscuridade. Não se coletou qualquer evidência empírica parelha junto aos improvisadores portugueses. Tomando por parâmetro tais aspectos interculturais, o presente artigo foi pautado pelo objetivo de analisar como se institui a violência no corpo do ator-improvisador brasileiro nos processos criativos instantâneos característicos do teatro de improviso.

## MÉTODOS E TÉCNICAS DE PESQUISA

Desenvolvido ao longo de um período de tempo de pouco mais de dois anos, com estudos de campo conduzidos nas cidades do Rio de Janeiro, no Brasil, Lisboa e Sintra, em Portugal, o presente trabalho alinha-se às dinâmicas qualitativas de pesquisa. Pereira (2016) perfila a primazia das metodologias qualitativas para investigar a improvisação nas artes performativas, de modo a buscar um balanceamento entre a construção de conhecimento próprio e a experiência artística, estética e reflexiva, tendo por perspectiva favorecer uma preponderância semelhante entre teoria, prática e observação/interpretação. Nesse âmbito, o esforço investigativo carregou, além da revisão bibliográfica, uma pesquisa empírica de base qualitativa, conduzida sob uma perspectiva intercultural e realizada em duas etapas – correspondentes aos contextos brasileiro e português –, com o objetivo de conferir às reflexões maior base substantiva (cf. MILLS, 1982).

O universo da pesquisa comportou os coletivos teatrais brasileiros e portugueses devotados ao Sistema Impro de Keith Johnstone, para os quais, endossando-se a posição de Patton (1990), sancionou-se uma tática de amostragem não probabilística e intencional, com seleção de três grupos brasileiros e três coletivos portugueses de improvisação, em acordo com critérios de tipicidade e conveniência, a saber: *Baby Pedra e o Alicate* (Brasil); *Cachorrada Impro Clube* (Brasil); *Commedia a la Carte* (Portugal); *Improv FX* (Portugal); *Imprudentes* (Brasil); e *Instantâneos* (Portugal).

Algumas singularidades devem ser observadas acerca da amostra da pesquisa. Primeiramente, deve-se notar que os três grupos portugueses – dois deles radicados em Lisboa e um em Sintra – apresentam um grau mais elevado de profissionalização do que os três brasileiros, todos sediados na cidade do Rio de Janeiro. Segundo, dois grupos portugueses contam com integrantes com passagens pela renomada Companhia do Chapatô, de Lisboa, enquanto entre os brasileiros predomina o vínculo com a Companhia de Teatro Contemporâneo do Rio de Janeiro. Por fim, um dos sujeitos da pesquisa tem nacionalidade colombiana, embora atue regularmente no coletivo português *Commedia a la Carte* e também no grupo paulista *Os Barbixas*, sendo, portanto, um informante com trânsito frequente nos dois contextos culturais sob investigação. Dentre os seis coletivos de teatro de improviso que compuseram a amostra da pesquisa, por intermédio dos critérios da tipicidade e da acessibilidade (LUCERO *et al.*, 2018), foram selecionados 28 sujeitos, sendo 14 artistas brasileiros, 13 portugueses e um colombiano.

Estabelecida a amostra, a pesquisa fiou-se na recolha e na interpretação de uma gama razoável de material empírico, coletado e analisado por multimétodos (CRESWELL, 1998;

LUCERO *et al.*, 2018), especialmente observações e entrevistas. Soares, Kaneko e Gleyse (2015) recomendam a constituição de protocolos qualitativos de pesquisa baseados em multimétodos para estudar a corporalidade, enquanto Fortier (2008) utilizou as técnicas da entrevista em profundidade e da observação participante para investigar processos de criação de espetáculos cômicos por trupes nova-iorquinas de teatro de improviso.

Em obediência a tais recomendações metodológicas, na presente investigação foram antepostas duas possibilidades preferenciais de coleta de dados junto aos coletivos de impro brasileiro e portugueses arvorados como estudos de casos – a observação e a entrevista (SAMPLERI, COLLADO & LUCIO, 2015; SILVERMAN, 2014) –, às quais foram aditadas duas técnicas de apoio, os registros textuais em diário de campo e os registros fotográficos e audiovisuais. As observações compreenderam as modalidades de observação simples estruturada e observação participante, enquanto as entrevistas abrangeram quatro variantes: entrevistas pessoais fechadas, entrevistas semiestruturadas, entrevistas em profundidade e entrevistas grupais focalizadas.

Com respeito ao tratamento dos dados, optou-se pela técnica da análise de conteúdo. Para investigar processos criativos de grupos teatrais que utilizam a improvisação em suas propostas cênicas, Pinheiro (2011), por exemplo, recorreu à análise do conteúdo do material arrecadado no campo, protocolo replicado na pesquisa aqui apresentada. Segundo Woodrum (1984), o termo análise de conteúdo denota qualquer técnica utilizada para gerar inferências por intermédio de uma identificação objetiva e sistemática de características particulares de textos, mensagens e produtos culturais com significados simbólicos manifestos ou latentes.

Cabe acrescentar que a investigação empírica aqui conduzida não trata genericamente do ator-improvisador brasileiro, nem do ator-improvisador português, porém da observação de atores-improvisadores pertencentes a grupos específicos sediados em três cidades de Brasil e de Portugal. Não se pode advogar aqui uma pretensa universalização, que poderia vir a ser depreciativa para a compreensão dos complexos processos criativos e dos diferentes treinamentos atorais levados a termo em outros grupos e outras localidades desses países.

## O TEATRO DE IMPROVISO DE KEITH JOHNSTONE

Dudeck (2013) intitula como Sistema Impro o conjunto de teorias, terminologias, pedagogias, técnicas, exercícios e jogos criados pelo encenador britânico Keith Johnstone para potencializar o treinamento de atores e dinamizar a prática teatral, por intermédio de criações espontâneas e colaborativas que encorajam o uso de respostas livres e intuitivas pelos participantes. Conforme a autora, o sistema de Keith Johnstone (1990; 1999) ganhou os palcos do mundo em função do Teatro-Esporte, a variante competitiva do Sistema Impro, por meio da qual grupos de improvisadores são confrontados numa disputa assemelhada a uma partida desportiva em que as cenas são avaliadas por árbitros e/ou pelo público. Não obstante, o teatro de improviso ainda parece ocupar, curiosamente, “um lugar marginal nos processos informais de catalogação das artes performativas (...), no seio dos quais teima em ser visto como um efeito colateral do ‘Grande Teatro’” (VICENTE, 2019, p. 21).

Talhado como espetáculo, o Sistema Impro se apresenta sob a forma de jogos, disputas, cenas, monólogos, musicais e peças completas, em que a proposta pode ser cômica ou dramática, admitindo-se quaisquer variações dentro desse espectro (NAPIER, 2004). De todo modo, por intermédio da forma cênica da improvisação como espetáculo – levada a termo perante o público, à qual se associa a nomenclatura genérica “teatro de improviso” e as denominações “impro” ou “improv”

–, busca-se a “revalorização da espontaneidade, da escuta, do coletivo, da coautoria entre público e atores, da valorização do momento presente na arte de criar e recriar histórias coletivamente no aqui e agora” (MUNIZ, 2015, p. 32). Vieira (2011, p. 10) observa que os termos “impro” e “improv” são usualmente aplicados quando se pretende “diferenciar a técnica de improvisação que é levada à cena (...) daquela utilizada em processos de criação teatral como meio de se construir partituras cênicas que somente serão encenadas após editadas e ensaiadas”.

Em comum entre todas as configurações assumidas pelo Sistema Impro, institui-se o postulado de que a combinação prévia entre os improvisadores é tida como indesejável, dispensável ou contemptível, e deve ser reduzida a um mínimo, para que, desde o início até o final da cena ou da história, a dramaturgia e sua representação se desenrolem à vista do público e com sua participação, de maneira espontânea, como qualifica Muniz (2015), no calor da ação – embora Pavis (1998, p. 181) prefira o termo “no calor do momento”.

A criação de uma estrutura dramática no calor da ação demanda uma carga elevada de treinamento e um significativo apuramento da técnica (MUNIZ, 2015), o que faz com que a preparação dos *performers* seja um componente capital dos processos criativos de atores e coletivos devotados ao teatro de improviso. Tais processos requerem, acima de tudo, a intervenção criativa do público (FOTIS, 2012), por meio de um formato participativo em que o espectador é convidado a contribuir com alguma espécie de conteúdo diretamente relacionado à estruturação da obra (LEÃO E SILVA, 2016).

## PROCESSOS CRIATIVOS E CORPORALIDADE NO SISTEMA IMPRO

Refletir acerca de processos criativos em teatro de improviso significa, “voltar os olhos para o processo de construção, ou seja, para como os fios (as ideias) se entrelaçam, por meio das ações verbais e corporais dos atores, para dar realidade ao tecido da cena” (ACHATKIN 2010, p. 101). Tais processos criativos ocorrem em palco, mas encontram esteio em procedimentos e técnicas de criação que antecedem a performance improvisada. Resgatando os termos de Muniz (2015), no Sistema Impro, a parcela *musculada* da criação cênica ocorre no calor da ação, mas os processos criativos principiam no estabelecimento de uma rotina de ensaios, durante a qual o grupo pratica e consolida um jogo de confiança e desenvolvimento mútuos, em que a corporalidade assume importância preponderante (CARVALHO, 2019).

Larsen (2006) vincula a espontaneidade, no contexto impro, à responsividade e à disponibilidade do corpo para o jogo, aludindo ao tipo de ressonância corporal que intercorre quando um improvisador reage numa velocidade fulgurante a uma estimulação, independentemente de estar apto a expressar sua resposta em palavras. O autor preconiza que, em lugar de compartilhar algo com seus companheiros de cena por meio do cérebro, o improvisador pode refletir sobre corpos ressoando uns com os outros, produzindo um entendimento baseado em mútua empatia, visando a criação conjunta. Deve-se ressaltar que a espontaneidade apresenta-se como conceito fulcral na obra de Keith Johnstone (1990), para quem ser espontâneo significa parar de lutar contra a capacidade imaginativa, resistir ao impulso de tentar controlar o futuro, abandonar as defesas, rejeitar a supremacia da técnica sobre a liberdade criativa, aceitar que seus pensamentos mais profundos e seus afetos mais íntimos possam ser revelados em cena e, por fim, buscar o entendimento de que o estado imaginativo – em oposição a todas as formas de censura – é o estado natural do ser humano.

No que concerne à criação atoral, Bonfitto (2011) concebe a improvisação como um

campo imaginativo em que se desenvolvem os processos criativos, designando-se um ambiente de experimentação – nas palavras de Galván (2018), em uma dinâmica de democratização do acontecimento teatral – em que as qualidades cognitivas, corpóreas, sensoriais e estéticas configuram-se como geradoras de novas práticas em coprodução com o espectador. No Sistema Impro, o aperfeiçoamento da capacidade para criar histórias refere-se primordialmente ao potencial de um improvisador “se deixar guiar por aquilo que se oferece espontaneamente, como fruto de um processo mental ou como decorrência natural de alguma proposta verbal ou física” (ACHATKIN, 2010, p. 101). Na improvisação como espetáculo, o processo criativo do ator abrange a globalidade de sua criação: suas ações corporais, suas interações com o espaço cênico e com os demais atores, sua relação com os espectadores e a narrativa que o improvisador produz individualmente ou em grupo, à guisa de dramaturgia espontânea (MELLO, 2011).

Assim, segundo Hines (2016), no transcorrer de uma cena em impro, o processo criativo envolve eminentemente parar de pensar adiante, abandonar a ideia de futuro e escolher existir apenas no presente. Dito de forma resumida, um improvisador observa o momento e reage a ele – de modo honesto e direto –, e aguarda que seu companheiro de cena faça o mesmo, e então o primeiro improvisador terá algo a mais para observar e reagir. Atingir esse estado criador, contudo, requer um treinamento sistemático das competências atorais, de modo a desenvolver atitudes de escuta e recepção do artista aos estímulos ambientais, avolumar suas habilidades relacionadas à criatividade e à imaginação, e dilatar o conhecimento por parte do improvisador sobre seus próprios recursos performativos, bem como acerca das possibilidades dos demais integrantes de seu grupo. Não por acaso, Keith Johnstone (1990) relaciona a atitude de escuta à dinâmica de se viver no presente, aceitar as propostas dos companheiros e companheiras de cena, e investir na livre circulação do fluxo criativo a partir de todos os estímulos trocados durante a cena. Note-se que os processos criativos associados à prática do teatro de improviso intercorrem tanto durante as rotinas de ensaios quanto durante as encenações, porém através de pulsações temporais distintas. A metáfora evocada por Stokstad (2003) remete à prática desportiva, como é característico da obra de Keith Johnstone (1999): os melhores jogadores de basquete do mundo são essencialmente improvisadores, mas eles se dedicam regularmente a exaustivos protocolos de treinamentos.

Sob tal perspectiva, segundo Carvalho (2019), a prevalência do domínio coletivo sobre o individual, nos processos criativos em impro, coloca o ator em posição de aprender continuamente como seu corpo deve se relacionar com os demais em cena, o que também suscita o aparecimento de instantes nos quais a performatividade grupal se constrói por intermédio de uma negociação espontânea entre os corpos, na qual os improvisadores trocam ofertas organizadas pela corporalidade, emergindo dessa transação uma criação associadamente confeccionada. Tal resultado, como esclarece Falkembach (2019, p. 8), “é efeito da reciprocidade, de uma negociação física, de uma negociação das relações físicas, de um pacto efêmero e continuado, que acontece na pele”. Em última instância, essa orientação relacional do processo criativo estipula que os atores improvisem ofertas cênicas instituídas pela corporalidade.

Em tal contexto, dentre as competências atribuídas ao corpo do improvisador, Carvalho (2019) relaciona: (1) operar simultaneamente como gatilho e alavanca para os processos criativos centrados na espontaneidade; (2) favorecer a escuta em cena e mediar a relação com os demais improvisadores; (3) viabilizar e potencializar a expressividade no trabalho atoral; (4) manter o improvisador em contato consigo mesmo e concentrado na história a ser contada; (5) realçar o instante como unidade fundamental para a experiência criativa; (6) aprimorar o processo de criação e desenvolvimento de personagens no calor do momento; (7) otimizar as dinâmicas que enfatizam aspectos cênicos relacionados à comunicabilidade; e (8) permitir a conexão com o espectador e mediar a coprodução performativa a partir da relação entre os *performers* e seu público.

## REPRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

Como descrevem Quintella e Carvalho (2017, p. 2), enquanto a violência urbana atrelada à desigualdade socioeconômica representa, no Brasil, uma questão de saúde em âmbito nacional, no Rio de Janeiro, em decorrência de graves disfunções nas políticas de segurança, o problema tem status de calamidade pública, haja vista que “o nível de belicosidade, de mortes e danos em virtude dos confrontos entre forças policiais e crime organizado” na cidade que abriga os coletivos de impro que formam a amostra brasileira do presente trabalho “pode apenas ser comparado a países que vivem em declarada guerra civil”. Tal conjunção evidencia um ambiente de agudas contradições sociais, não somente em razão dos abismos entre ricos e pobres, favela e asfalto, urbe e periferia, como também por conta de outras antinomias que perpassam a corporalidade. Os corpos dos artistas brasileiros em geral, e cariocas, em particular, precisam lidar com o êxtase e o desespero em igual medida, como mostra a fala do informante colombiano Gustavo Miranda Ángel, que vivencia circunstâncias semelhantes em seu país:

Você chega no Brasil e te abraçam, a gente dança, na Colômbia também... Mas também, por exemplo, eu estou atravessado pela guerra e pela violência, e vocês também, então tem um corpo agressivo, se defendendo. Vocês têm aqui [no Brasil] um corpo feliz, mas também têm um corpo corrupto. Tudo que acontece no nosso contexto influencia nosso corpo. [Gustavo Miranda Ángel\_ Commedia a la Carte\_ Colômbia]

A relação entre o esgarçamento do tecido social no Brasil, a acumulação da violência urbana no Rio de Janeiro e a corporeidade dos sujeitos inseridos em uma cidade mundialmente reconhecida pela gravidade desse problema foi demonstrada há pelo menos duas décadas (MISSE, 1999). Sem desconsiderar as origens das injustiças sociais, por consequência da excepcional intensidade atingida pelo fenômeno da violência nas últimas décadas, pode-se afirmar que os improvisadores cariocas, em sua quase totalidade, nasceram e se desenvolveram pessoal e profissionalmente em um contexto definido sobretudo por uma ameaça permanente à sua própria existência, o que gera corporalidades edificadas para resistir à violência estrutural, e que perpassa seus percursos artísticos, com claros reflexos em termos de expressividade, performatividade e comunicabilidade. Em impro, quando a espontaneidade governa os processos de criação, fatalmente muitas histórias e personagens nascidas em cena dialogam direta ou indiretamente com a violência, patenteando uma relação de longo termo, que se impõe no palco, como transparece a Foto 1, em que os *Imprudentes* põem em cena um tiroteio, durante um ensaio do grupo.

**Foto 1** – Os *Imprudentes* improvisam uma fuzilaria em um ensaio no Teatro Ziembski, no Rio de Janeiro, na tarde de 25 de julho de 2017



**Crédito da fotografia:** Zeca Carvalho

[Rafael Tonassi (em primeiro plano), Marcello Cals (desfocado, ao fundo) e Cauê Costa (abaixado)]

Muito comumente, a relação dos improvisadores cariocas com a violência urbana se estabelece desde a infância, como se observa no didático relato de Luiz Felipe Martins, do grupo *Cachorrada Impro Clube*, apresentado nas próximas linhas, que credita à sombra da violência o processo de criação da corporalidade do malandro de rua, personagem quase arquetípico que emerge em muitas de suas improvisações.

Por eu ter sido nascido e criado aqui na Lapa [bairro da região central do Rio de Janeiro], (...) eu percebia que andava muita gente com uma aparência um pouco intimidadora e (...) quando eu começava a imitar essas pessoas pela rua, eu ficava parecido com uma delas, o que me dava uma certa segurança ao andar na rua. Então às vezes eu andava mais despojado, mais relaxado, arrastando o chinelo pelo chão, e tudo, e isso ia me dando uma certa segurança quando eu andava sozinho (...), e tudo isso completamente fora do teatro, sem ao menos pensar nessa possibilidade um dia na vida. Quando eu passava por pessoas, sei lá, e fazia esse caminhar mais malandro, eu percebia o incômodo dessa pessoa (...) e isso me deixava feliz, porque eu convencia ali na minha proposta de caminhada, né? (...) Então eu vi muito esse tipo de gente (...) que, pra mim, naquela época, eram pessoas do mal, e eu tinha que agir como elas em algum momento, ou no caminhar, ou numa parada, numa postura (...) E hoje eu ainda percebo essas pessoas por aqui... às vezes, elas só querem chamar a atenção, mostrar que estão vivas, (...) mas naquela época eu só achava que elas iam me fazer mal, então eu tinha que

agir igual a elas. Então, esse corpo de malandro, ele veio por uma necessidade de sobrevivência, e pelo meio em que eu vivia, né? (...) E esse personagem malandro acabou que ficou em mim, e moldou muito, ali, a minha parte corporal, e naturalmente a minha voz, mas nunca introjetou muito no meu pensamento... de vida, ou de escolhas (...) Às vezes, [os malandros] aparecem [no palco], acho que da mesma forma que apareciam quando eu tava na rua. É aquela primeira máscara que eu consigo puxar e colocar para eu não me sentir vendido em cena (...) Hoje eu consigo escolher um pouco mais o desenho desse personagem, por conta do teatro. [Luiz Felipe Martins\_ *Cachorrada\_Brasil*]

Mediante o imperativo de sobreviver à violência, o carioca médio parece ter desenvolvido, ao longo dos anos, um estado permanente de potencial agressividade que se manifesta no corpo, principalmente na postura e na expressão facial, que se transfere para uma performatividade muito particular – não apenas em termos do processo criativo relacionado às histórias e personagens apresentados ao público, mas também no que tange à dimensão da comunicabilidade dirigida ao espectador e aos companheiros, dentro do palco e mesmo fora de cena, como ilustra a narrativa de Rafael Tonassi, dos *Imprudentes*.

A improvisação, aqui no Rio, é um pouco mais truculenta do que nos outros lugares (...) Claro que, hoje, os improvisadores já se conhecem há algum tempo, já tiveram seus arranca-rabos, hoje reina, acho que um clima de gentileza, acho que muito influenciado pela galera que viajou [para festivais e torneios de impro fora do Brasil] e viu essa gentileza em outros lugares também (...) E eu acho que o que mais atrapalha é a 'marra' mesmo, e essa 'marra' vira truculência em cena. A gente tem essa cultura de banditismo, né? Eu tô aqui me segurando pra não falar: "Pô, mermão, sinistra essa parada aí, parada de improvisação!" [imita a fala e a gestualidade características dos marginais cariocas]. A gente tem essa mania de falar assim, porque a gente tem essa cultura de banditismo no Rio de Janeiro. A gente fala igual a bandido, a gente tem essa 'marra' (...) E eu acho que essa truculência surge de duas formas: na voz e no corpo. E aí, juntando isso, vira uma coisa de... não é uma disputa, porque a gente aprende muito na improvisação a ser gentil, a ser generoso, né? Mas eu acho que isso acaba contaminando, assim, você não vê só cenas com o corpo truculento, com a voz alta, não, você vê cenas delicadas, mas acho que isso é uma coisa que fica meio por trás, assim, sabe? [Rafael Tonassi\_ *Imprudentes\_Brasil*]

**Foto 2** – Luiz Felipe Martins (à esquerda) e Leandro Austin são policiais em cena do espetáculo *Não Sei*, apresentado no Circuito Carioca de Impro, no dia 18 de março de 2018.



**Crédito da fotografia:** Zeca Carvalho

Cenas envolvendo aspectos variados da violência urbana são inevitáveis em espetáculos improvisados no Rio de Janeiro. Bandidos, policiais, milicianos<sup>2</sup> e suas vítimas são personagens recorrentes nas criações espontâneas nascidas das interações entre improvisadores e espectadores cariocas. Cada um desses actantes sociais demanda uma performatividade específica, e mesmo dentro de cada categoria é necessário construir distinções entre os personagens, com as respectivas diferenciações em termos de corporalidade. A Foto 2 retrata o encontro entre um policial honesto e um policial corrupto, improvisados, respectivamente, por Luiz Felipe Martins e Leandro Austin, do grupo *Cachorrada Impro Clube*. Em contraste, na Foto 3, o ribatejano Carlos M. Cunha interpreta um policial português, em cena improvisada pelo grupo lisboeta *Commedia a la Carte*.

<sup>2</sup> No Brasil, a fronteira entre policiais e bandidos esmaeceu a ponto de ter propiciado o surgimento de uma terceira categoria capaz de aniquilar tal separação: o miliciano, que se apresenta, simultaneamente, como policial e bandido – e que vem conquistando representação política nos escalões mais elevados da vida pública.

**Foto 3** – Carlos M. Cunha (à direita) incorpora um policial por ocasião da estreia de *O Pior Espetáculo do Mundo*, do grupo *Commedia a la Carte*, em 5 de setembro de 2018, no teatro Tivoli BBVA, em Lisboa



**Crédito da fotografia:** Zeca Carvalho

[a partir da esquerda: Gustavo Miranda Ángel, César Mourão e Carlos M. Cunha]

As Fotos 2 e 3 reportam distinções óbvias em termos de corporalidade. Enquanto o policial de Carlos M. Cunha prima pela altivez, pelo aprumo, pela postura hierática e pelos gestos amplos, retilíneos e diretos, os policiais de Leandro Austin e Luiz Felipe Martins se encurvam, rodeiam, se retorcem, camuflam, se esgueiram, evidenciando uma criação corporal marcada pela sinuosidade e pela ambiguidade.

As estratégias corporais utilizadas pelos cariocas para resistir à ameaça da violência incluem não somente mimetizar as falas, a gestualidade, os movimentos e a postura dos perpetradores dessa violência, mas também dedicar-se ao aprendizado de lutas para potencializar a resiliência do corpo. Arroladas por Spencer (2009) como técnicas corporais no sentido atribuído por Mauss (2003), as artes marciais constituem parte importante do treinamento corporal a que foram submetidos muitos improvisadores do Rio de Janeiro, não apenas em decorrência de um desejo de aumentar seus recursos corporais como atores, mas principalmente para lhes conceder maiores possibilidades de sobrevivência. Nesse sentido, a amostra da presente pesquisa não registra o predomínio de desportos olímpicos tais como o *Judo* ou o *Tae Kwon Do*, mas a primazia de lutas diretamente relacionadas a condições realistas de combate corpo-a-corpo, tais como a *Capoeira* e o *Jiu-Jitsu*, e de artes marciais que incluem a operação de armas de fogo e objetos perfuro-cortantes,

como o *Krav Magá*. Na Foto 2, mostrada anteriormente, defrontam-se dois policiais improvisados por um praticante de *Krav Magá* e por um capoeirista. Seus processos de criação encontram-se logicamente contaminados por tais técnicas corporais.

Como evidenciam os depoimentos relacionados a seguir, a prática de artes marciais ajudou a dotar com diferentes atributos de performatividade a corporalidade dos improvisadores do Rio de Janeiro, a depender de mediações circunstanciais e do histórico de cada artista. Em alguns casos, há uma percepção notória, por parte do artista, da influência exercida pela luta em sua performatividade e, em outros casos, o artista parece ter uma consciência menos palpável da estruturação de sua corporalidade por meio da arte marcial.

Fui para a adolescência (...), e aí o *Krav Magá* me deu uma disciplina, que naquele momento eu tinha esquecido, e me deu também uma postura de defesa pessoal (...) E aí do *Krav Magá* veio muito da consciência corporal que... esse entendimento da consciência corporal nasceu ali, no *Krav Magá*, e hoje eu coloco um pouco disso no teatro. No *Krav Magá*, a gente treinava ali muito na frente do espelho, então eu conseguia... eu conseguia reparar alguns detalhes de postura imediatamente, sem alguém precisar me lembrar que eu tava com isso. Então, no teatro, eu tive facilidade pra fazer coisas mais caricatas com o corpo, né, porque eu já tinha essa consciência (...) e a sutileza, né, veio através do teatro (...) [Hoje] eu tenho confiança na minha consciência, né, do meu corpo, então (...) eu sei que eu não preciso jogar muita tinta nele pras pessoas captarem o que eu quero que elas vejam (...) eu não preciso exagerar, eu sei que eu vou ser visto, se eu fizer no tom certo, o movimento certo... e a sutileza que o teatro me trouxe pra não errar o *timing* de comédia, pra encontrar as palavras certas também... E tudo ali atrelado, entranhado, emaranhado ali junto de mim, esse meu contexto social, tudo isso junto. [Luiz Felipe Martins\_ *Cachorrada\_Brasil*]

O *Krav Magá* entra [no meu trabalho de ator] num lugar mais subjetivo, entra num lugar de estar com uma disponibilidade corporal bacana, porque eu tô fazendo uma atividade que me exige correr, que exige me manter em forma pra poder praticar. Vou dizer que também a parte de criar um estado de atenção, um estado de alerta, mas não percebo assim, tanto, [o *Krav Magá*] diretamente ligado ao trabalho do ator, não. [Adriano Pellegrini\_ *Baby Pedra\_Brasil*]

O *Jiu-Jitsu* não me atrapalha na improvisação, pelo contrário. O *Jiu-Jitsu* me trouxe muita autoconfiança. Uma autoconfiança que, pro palco, foi complementada com a improvisação, sem dúvida. (...) Então, hoje eu acho que... eu não sei se tá me faltando alguma coisa, mas assim, o *Jiu-Jitsu*, a palhaçaria e a improvisação me ajudam a lidar e a sobreviver aí nessa loucura... sociedade, empresa, ser pai, ser divorciado, enfim, todas as minhas atribuições na vida, acho que essas três coisas me ajudam. [Rafael Tonassi\_ *Imprudentes\_Brasil*]

A partir da virada performativa dos anos 1960, a inclusão de artes marciais no treinamento de atores se ofereceu como alternativa para potencializar a performatividade e a comunicabilidade dos artistas. As artes marciais privilegiadas em tal esforço foram as lutas ritualísticas ou tribais, tais como a Capoeira (CONKIE, 2016) e o *Kalaripayattu* (ZARRILLI, 2002). Por exemplo, Miranda (2012) define o “jogo de Capoeira” como uma estratégia de resistência sociocultural baseada na interação corporal entre dois parceiros, a qual tem a capacidade de transformar a maneira pela qual atores compreendem como seus corpos funcionam em relação a outros, através de uma estrutura de comunicação em que a performatividade se estabelece por um diálogo físico.

Assim, embora os improvisadores que compõem a amostra brasileira da fase empírica

da pesquisa tenham optado pela prática de artes marciais provavelmente como resposta à violência, posteriormente parece ter subsistido algum tipo de descoberta com relação a novas potencialidades performativas – que extrapolaram a dimensão do desempenho corporal, conforme sublinha o informante Pellegrini, para envolver uma reinstalação de processos criativos a partir de transformações na corporalidade, como mostra o depoimento de Rafael Tonassi acerca da autoconfiança. A literatura também contempla as potencialidades das artes marciais no trabalho de intensificação corporal (p. ex.: COHEN, 2009). Para Zarrilli (2002), a implementação de um programa de artes marciais no treinamento atoral pode responder por uma paradigmática alteração e por um progressivo refinamento da conexão entre mente e corpo, de maneira completamente diferente da relação cotidiana entre racionalidade e corporalidade. O autor defende que a prática de artes marciais desenvolve a habilidade de controlar a circulação da respiração e dos fluxos energéticos através de todo o corpo, em um processo capaz de provocar vibrações psicofisiológicas efetivas para criar o reavivamento espontâneo de estados emocionais a partir do corpo.

Com respeito aos aspectos negativos do histórico marcial que parece ter demarcado o percurso de muitos improvisadores brasileiros, a primeira observação a ser formalizada envolve a estruturação de um corpo guerreiro, desafiador, reativo, colérico e viril, que, em palco, pode responder às ofertas postas em cena por meio do enfrentamento, não da aceitação, em radical oposição aos princípios do Sistema Impro, que assume uma relação harmoniosa e complementar entre os *performers*, em igual coadunação às propostas hodiernas das artes marciais. Quando se trata de um diálogo fundamentado na corporalidade, caso o treinamento marcial não tenha sido adequadamente repensado para substituir o tatame ou as ruas pelo espaço da representação, a pugnacidade dominará o jogo, e de nada adiantará o improvisador ser dotado de elasticidade e fôlego, se, a cada movimento de outros corpos em cena, a beligerância vier a preponderar em sua performance. Desse modo, a improvisação poderia vir a ser contaminada por uma corporalidade submetida ao adestramento físico e à alienação, características de um corpo conformado, que não se mostra disponível para o processo de desmoronamento e intensificação corporal, conforme Gil (2018).

Em contrapartida, quando situações de lutas surgem em espetáculos improvisados por *performers* portugueses, a violência ganha ares de estilização, e a performatividade se constrói por intermédio de corpos que lutam como se joga, como se brinca, não como aqueles que guerreiam para sobreviver. Sua performatividade atrela-se diretamente à comunicabilidade. Por exemplo, André Sobral, do grupo *Improv FX*, optou pela prática do sabre de luz, visando ampliar seu repertório corporal, de modo a poder mimetizar em cena os movimentos de um fictício guerreiro *jedi*, não para se defender de uma ameaça concreta. Seu foco está na comunicação com os admiradores do universo *geek*<sup>3</sup>, não na neutralização de um inimigo real. A Sequência 1 retrata quatro momentos do espetáculo *Comix*, em que os artistas do *Improv FX* desempenham brigas improvisadas. Apenas André Sobral conta com treinamento formal em artes marciais – além de se dedicar aos sabres de luz, o improvisador praticou *Karate* e *Judô* enfatizando a parte desportiva das lutas, não a autodefesa.

---

3 De acordo com Knepper (2018), o termo *geek* remete aos rituais, às práticas de comunicação, aos estilos de vida e aos padrões de consumo associados às tribos urbanas relacionadas a determinados produtos da indústria cultural e do tecnocapitalismo, especialmente histórias em quadrinhos, séries televisivas, videogames, desenhos animados, filmes e livros de ficção científica. O público *geek* tem sido privilegiado pelo grupo português *Improv FX*.

**Sequência 1** – O grupo *Improv FX* performa cenas de lutas na estreia do espetáculo “*Comix*”, no Auditório Carlos Paredes, Lisboa, na noite de 12 de outubro de 2018



**Crédito das imagens:** Zeca Carvalho

[os atores do *Improv FX* são André Sobral (de camiseta vermelha), João Cruz (deitado na última imagem) e Hugo Rosa (de tapa-olho na primeira imagem)]

Curiosamente, Luiz Felipe Martins, do grupo *Cachorrada Impro Clube*, aventa uma discrepância entre a luta e o balé como duas técnicas corporais pertencentes a polos opostos da corporalidade, porém, sugere que a excelência na performatividade abarca uma completude no trabalho corporal, que, necessariamente, envolve o trânsito entre esses dois extremos.

A gente, quando tá improvisando, pode fazer bailarinos clássicos e lutadores de *Jiu-Jitsu*. Então eu acho legal eu saber técnicas de *Jiu-Jitsu*, nem que eu use isso uma vez no ano, pra fazer um personagem de dois minutos numa cena, mas eu acho importante a gente saber, assim como eu acho importante eu conseguir fazer movimentos de balé bem feitos, quando eu for fazer o personagem de uma bailarina, nem que ela passe por trinta segundos [na cena improvisada] saltitando, mas que ela passe direito, que ela não fique parecendo, sei lá, como os comediantes dos anos noventa, né, o gordinho de calça *jeans* que faz o balé escroto, rarárá, olha lá

o gordinho sem graça! Eu acho que a gente pode, pode fazer uma bailarina foda, por quinze segundos (...), e assim não ser só um cenário tosco. Tinha uma bailarina lá! É como se ele [o espectador] tivesse visto uma peça, e tinha uma pessoa que apareceu só por quinze segundos, e que se produziu pra fazer aquela bailarina por quinze segundos. [Luiz Felipe Martins\_Cachorrada\_Brasil]

Analisando-se a fala do improvisador brasileiro *vis-à-vis* as observações realizadas no contexto português, surgem indícios empíricos de que, quando se enfoca a corporalidade, nos processos criativos em impro, a arte marcial poderá tanto operar como estopim criativo, como se instituir como fator restritivo à criatividade corporal. Entretanto, a questão engloba uma maior complexidade. Tomando como exemplo as respostas objetivas e subjetivas dos corpos dos improvisadores do Rio de Janeiro à violência, os condicionamentos daí decorrentes e as (im)possibilidades subsistentes, os caminhos criativos do corpo em impro parecem apontar para percursos corporais que necessariamente precisam se entrelaçar, em busca da potencialização de sua performatividade.

Em outras palavras, é bastante provável que muitos improvisadores cariocas estejam profundamente marcados pela violência, e que essa violência tenha impulsionado a busca, por aqueles sujeitos, de um condicionamento bélico calcado no corpo – embora não se esteja trabalhando no âmbito quantitativo de pesquisa, é ilustrativo observar que aproximadamente metade dos improvisadores brasileiros da amostra foi submetida a práticas marciais sistemáticas. Todavia, para possibilitar o fluxo livre da criatividade nos corpos daqueles improvisadores, ao treinamento marcial pode se somar uma formação em dança, por exemplo, ou ainda outras possibilidades adicionais, pois aquilo que se busca no Sistema Impro não é um corpo que saiba dançar ou guerrear com perfeição, mas antes um corpo que possa, em uma cena, encarnar uma bailarina e, na história seguinte, apresentar ao público um guerreiro ou, talvez, uma bailarina que se torna uma guerreira. Assim, talvez o improvisador não deva buscar substituir um “corpo de lutador” por um “corpo de balé” ou por um “corpo de sambista”, mas permitir que todos esses corpos convivam dentro de si, e estejam aptos a ser ativados quando os caminhos da performance assim exigirem.

Acima de tudo, em consonância com Omar Galván (2018, p. 16) – encenador e improvisador argentino que denuncia o fato de que “vivemos uma actualidade na qual a impro é um refrigerante açucarado, que não incomoda nenhum poder”, ao reconhecer que “por não tomar posição, a impro posicionou-se como um divertimento inofensivo, um entretenimento de pH neutro” – importa menos ao autor deste trabalho se um improvisador é capaz de lutar ou dançar com perfeição em cena do que saber se aquele artista compreende as razões pelas quais acontecem as lutas a seu redor, os motivos pelos quais seu corpo responde com violência em cena e na vida, e como o artista busca investigar os caminhos pelos quais, a partir do palco, o teatro de improviso pode ser tornar mais um instrumento de resistência contra as opressões historicamente causadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo heteropatriarcado, para evocar os termos de Boaventura Sousa Santos (2018).

## PARA CONCLUIR

A partir de uma investigação intercultural, o presente trabalho teve por objetivo analisar como se institui a violência no corpo do ator-improvisador brasileiro nos processos criativos instantâneos característicos do teatro de improviso. Designado por Vicente (2019, p. 21) como “uma modalidade performática marcada pela oposição entre desporto e arte, recreio e estética, improvisação e teatralidade”, a despeito de seu crescimento em termos de público e de praticantes atores e não-atores, o teatro de improviso vem passando por uma certa crise de relevância, conforme

denuncia Galván (2018), especificamente no que tange a seu projeto político – caracterizando-se, aparentemente, um gênero performativo em que predomina o entretenimento sobre a crítica, a diversão ligeira sobre o questionamento.

Na presente pesquisa, emergem evidências de que a violência urbana se institui na dramaturgia instantânea por meio da corporalidade, a qual parece circunscrever muitos processos criativos a uma íntima associação com a violência, conquanto suas origens não sejam investigadas nas histórias em co-participação com a audiência, desperdiçando-se uma preciosa oportunidade de reflexão coletiva. Os improvisadores reagem à violência – preparando seus corpos por meio de artes marciais – e também reagem com ela – permitindo que seus corpos respondam em cena de maneira violenta –, embora não pareçam tão preocupados em questionar a instituição dessa violência no palco, no calor da ação. Em outras palavras, não parece haver uma investigação sistemática, em palco, durante os processos de criação instantânea, das razões pelas quais essa violência consegue atravessar as vidas daqueles artistas, daquele público e, naquele instante, instituir-se como dramaturgia. Dialogar com a violência em busca de seus fatores estruturantes pode significar um passo importante para que os atores dedicados ao Sistema Impro encontrem perspectivas mais engajadas para sua arte.

Por fim, a exemplo da compreensiva obra de Zarrilli (2002), deve-se salientar que as artes marciais são amplamente citadas pela literatura como técnicas corporais eficazes para fomentar importantes ganhos para a corporalidade de artistas performativos. Torna-se imprescindível destacar tal contraponto para evitar um desabono apressado dessas práticas para o treinamento atoral. Alguns efeitos deletérios foram observados nos grupos analisados na presente pesquisa, sendo necessário recordar, antes de passar à sua condenação, que os coletivos brasileiros apresentam um menor grau de profissionalização do que os grupos portugueses, e que os informantes evidenciaram ter plena consciência dos problemas correspondentes, bem como manifestaram seu comprometimento em corrigir as disfunções assinaladas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHATKIN, V. **O Teatro-Esporte de Keith Johnstone: o ator, a criação e o público.** 2010. Tese (Doutorado) - Curso de Artes, Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Orientação: Prof. Dr. José Eduardo Vendramini, 2010.

BONFITTO, M. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARVALHO, Z. **O Corpo no Teatro de Improviso – uma análise intercultural.** Porto: 5Livros, 2019.

COHEN, E. “Kibadachi in Karate: pain and crossing boundaries within the ‘lived body’ and within sociality. **Journal of the Anthropological Institute**, v.15, n. 3, 2009.

CONKIE, R. **Writing performative Shakespeares: new forms for performance criticism.** Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

CRESWELL, J. **Qualitative inquiry and research design: choosing among five traditions.** Thousand Oaks: Sage Publications, 1998.

DUDECK, T. **Keith Johnstone: a critical biography.** London: Bloomsbury Methuen Drama, 2013.

FALKEMBACH, M. “Quando a dança nos toca: significados, ética e presença em práticas com toque no currículo”. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 9, n. 1, 2019.

FOTIS, M. **The Harold**: a revolutionary form that changed improvisational theatre & american comedy. 2012. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Departamento de Teatro, Universidade do Missouri, Columbia, 2012. Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Heather Carver, 2012.

GALVÁN, O. **Yes, but...** a improvisação na sua encruzilhada. Madri: 1mprotour / Ediciones Status, 2018.

GIL, J. **Caos e ritmo**. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

HINES, W. **How to be the greatest improviser on earth**. New York: Pretty Great Publishing, 2016.

JOHNSTONE, K. **Impro** – la improvisación y el teatro. Santiago: Cuatro Vientos, [1979]1990.

JOHNSTONE, K. **Impro for storytellers**: theatresports and the art of making things happen. London: Faber and Faber, 1999.

KNEPPER, W. The postcolonial geek and popular culture in a global era. In: ATIA, N.; HOULDEN, K. (Eds.). **Popular postcolonialisms**: discourses of empire and popular cultures. Oxon / New York: Routledge, 2018. p. 246-269.

LARSEN, H. Risk and ‘acting’ into the unknown. In: SHAW, P.; STACEY, R. (Eds.). **Experiencing risk, spontaneity and improvisation in organizational change**: working live. London / New York: Routledge, 2006. p. 46-65.

LEÃO E SILVA, M. Formato participatório: vias do envolvimento no processo criativo. **Urdimento**, v.1, n. 26, 2016.

LUCERO, J.; WALLERSTEIN, N.; DURAN, B.; ALEGRIA, M.; GREENE-MOTON, E.; ISRAEL, B.; KASTELIC, S.; MAGARATI, M.; OETZEL, J.; PEARSON, C.; SCHULZ, A.; VILLEGAS, M.; WHITE HAT, E. “Development of a mixed methods investigation of process and outcomes of community-based participatory research”. **Journal of Mixed Methods Research**, v.12, n. 1, 2018.

MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, [1950] 2003.

MELLO, M. **Improvisação por princípios**: análise de um curso/treinamento baseado em princípios específicos do trabalho de ator. 2011. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia,, Salvador, 2011. Orientação: Prof. Dr. Daniel Marques da Silva.

MILLS, C. **A imaginação sociológica**. 6<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Zahar, [1959] 1982.

MIRANDA, M. Jogo de Capoeira: when actors play a ‘physical dialogue’, in: **Theatre, Dance and Performance Training**. Taylor & Francis Online, 2012.

MISSE, M. **Malandros, marginais e vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro**. 1999. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Humanas, Departamento de Sociologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999. Orientação: Prof. Dr. Luís Antonio Machado da Silva.

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

NAPIER, M. **Improvise**: scene from the inside out. Portsmouth: Heinemann, 2004.

PATTON, M. **Qualitative evaluation and research methods**. 2. ed. London: Sage Publications, 1990.

PAVIS, P. **Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis**. Toronto: University of Toronto Press, [1987] 1998.

PEREIRA, B. **A (outra) voz como dispositivo de interação e dimensão estética nas práticas performativas contemporâneas**. 2016. 300 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arte e Design, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2016. Orientação: Prof. Dr. Adriano Rangel.

PINHEIRO, P. **Teatralidade e processos criativos no espaço da cidade: experiências no teatro brasileiro contemporâneo**. 2011. 300 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teatro, Sociedade e Criação Cênica, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Orientação: Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira.

QUINTELLA, J.; CARVALHO, J. Segurança pública, violência urbana e expansão do setor de segurança privada no município do Rio de Janeiro. **Revista Produção e Desenvolvimento**, v.3, n. 2, 2017.

SAFATLE, V. **Bem-vindo ao estado suicidário**. 2020. N-1 Edições, v. 4. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/004>. Acesso em: 06 jun. 2020.

SAMPIERI, R.; COLLADO, C.; LUCIO, P. **Metodologia de pesquisa**. 5ª ed. São Paulo: McGraw-Hill, 2015.

SILVERMAN, D. **Interpreting qualitative data**. 5ª ed. London / Thousand Oaks: Sage Publications, 2014.

SOARES, M.; KANEKO, G.; GLEYSE, J. (2015). Do porto ao palco, um estudo dos conceitos de corporeidade e corporalidade. **Dialektiké**, v. 3, 2015.

SOUSASANTOS, B. **O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2018.

SPENCER, D. Habit(us), body techniques and body callusing: an ethnography of mixed martial arts. **Body & Society**, v. 15, n. 4, 2009.

STOKSTAD, P. **How to start your own improv comedy group**. Fairfield: 1st World, 2003.

VICENTE, G. (2019). Prefácio. In: CARVALHO, Z. **O Corpo no Teatro de Improviso** – uma análise intercultural. Porto: 5Livros, 2019.

VIEIRA, D. **Improvisação e dramaturgia: o lugar da improvisação teatral na escrita dramática**. 2011. 200 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sara Del Carmen de la Rosa.

WOODRUM, E. Mainstreaming content analysis in social science: methodological advantages, obstacles, and solutions. **Social Science Research**, v.13. n. 1, 1984.

ZARRILLI, P. **Acting (re)considered: a theoretical and practical guide**. 2ª ed. London / New York: Routledge, 2002.