



**PERFORMANCE E DRAMA SOCIAL NO TEATRO DE
IMPROVISO:**

uma Análise do Espetáculo Antirracista *Swag Hat*

PERFORMANCE AND SOCIAL DRAMA IN IMPROVISATIONAL THEATER:

an Analysis of the Anti-racist Spectacle *Swag Hat*

José Luis Felício Carvalho

 <https://orcid.org/0000-0001-6701-4966>

 doi.org/10.70446/ephemera.v7i13.7261

**Performance e Drama Social no Teatro de Improviso:
uma Análise do Espetáculo Antirracista *Swag Hat***

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar como o teatro de improviso pode somar-se à resistência contra a dominação imposta pelo colonialismo, particularmente no que se refere ao conflito inerente ao drama social, em consonância com a obra de Victor Turner. Elegeu-se como estudo de caso o espetáculo antirracista “Swag Hat”, improvisado pelo coletivo afro-americano BlackOut durante o mais tradicional festival do gênero na Europa.

Palavras-chaves: drama social; teatro de improviso; pós-colonialismo; antirracismo.

**Performance and Social Drama in Improvisational Theater:
an Analysis of the Anti-racist Spectacle *Swag Hat***

Abstract: This article aims to analyze how improvisational theater can add to the resistance against the domination imposed by colonialism, particularly regarding the conflict inherent to social drama, in line with Victor Turner’s work. It was chosen as a case study the anti-racist show “Swag Hat,” improvised by the African American collective BlackOut during the most traditional festival of its kind in Europe.

Keywords: social drama; improvisational theater; post-colonialism; anti-racism.



1 Introdução

No contexto dos estudos pós-coloniais, o racismo é concebido como uma forma de exclusão abissal pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2018, p. 56), em razão de produzir “a não existência, a invisibilidade radical e a irrelevância”. Consoante Santos (2011), a não existência é produzida sempre que uma dada entidade é de tal maneira desqualificada que desvanece e se torna invisível, ou em tal intensidade que chega a tornar-se ininteligível. Linhas abissais separam, pois, os humanos dos ditos sub-humanos ou não humanos. Afinal, conforme dilucida o filósofo francês Jean-Paul Sartre, a violência colonial não teve por finalidade “somente manter aqueles homens escravizados a uma distância respeitosa, mas também a desumanizá-los” (Sartre, 2005, p. 1). Em concreto, a linha abissal “não nos permite libertar da ideia de corpos racializados [...] – são os corpos escravizados, são os corpos refugiados, são os corpos imigrantes” (Martins; Santos, 2018, p. 34).

A exclusão abissal alinha-se a um projeto histórico epistemologicamente orientado para promover a opressão e a cisão social a partir do eurocentrismo. Funcionando em conjunto, os três sistemas de dominação da modernidade ocidental – o colonialismo, o heteropatriarcado e o capitalismo – produzem exclusões abissais, ou seja, tornam “grupos de pessoas e formas de vida social não existentes, invisíveis, radicalmente inferiores ou radicalmente perigosos, [...] descartáveis ou ameaçadores” (Santos, 2018, p. 57). Em tempo, o racismo enquadra-se no sistema de dominação do colonialismo, muito embora seja constantemente atravessado pela interseccionalidade com os dois outros sistemas.

No que tange ao racismo, sobrevém o conflito entre grupos étnicos, uma aguda contradição que evidencia, consoante a obra do antropólogo britânico Victor Turner (1982; 1987), a emergência de um drama social. Em tal contexto, a resistência contra a exclusão deve comportar a possibilidade de reexistência, de reinvenção, de reimaginação, movimento para o qual a performance pode exercer um papel fulcral – remete-se aqui à performance social em ampla acepção, a qual naturalmente inclui a performance artística, haja vista que a prática da arte integra o agir social. Segundo Turner (1982), a reexistência encontra-se atrelada ao ritual – e, por ilação, à ação performativa. Em suas palavras, o ritual apresenta uma função paradigmática, em decorrência de, sob condições de transformações socioculturais em indivíduos e grupos, ser capaz de “antecipar, e mesmo gerar a mudança”, inscrevendo-se, durante o fluxo performativo, como um “modelo” para a transformação “nas mentes, nos corações e nas vontades dos participantes” (Turner, 1982, p. 82). Para bell hooks (2019), em complemento, o ato cerimonial do ritual é fundamental para ensejar que um espetáculo não seja uma mera exibição dramática de entretenimento.

No presente trabalho, o objeto criativo *Swag Hat*, peça de teatro de improviso performada pelo coletivo afro-americano BlackOut, é apresentado como estudo de caso acerca de como a improvisação cocriada como espetáculo pode afigurar-se como resistência contra a dominação



imposta pelo colonialismo, em sua faceta de racismo, à luz do conceito de drama social, mais especificamente na denúncia e no rearranjo do conflito.

Embora seja frequentemente retratado como estilo teatral marcado pela superficialidade e pelo interesse comercial, o teatro de improviso tem pretensões mais corrosivas e combativas em sua gênese, conforme atesta a inquietação de seu criador, o pedagogo e encenador inglês Keith Johnstone, em denunciar a opressão colonialista durante os anos 1970, especialmente depois de sua leitura da obra “*The Wretched of the Earth*”, escrita em 1961 pelo psiquiatra e filósofo antilhano Frantz Fanon, durante a guerra travada pela Argélia por sua independência com relação à França, e que versava sobre as implicações psicológicas do colonialismo (Dudeck, 2013). Merece destaque a peça improvisada *The Last Bird*, apresentada na primavera de 1972 na Statens Teaterskole de Copenhague, como projeto final dos alunos de Johnstone na Escola Nacional de Teatro da Dinamarca, uma obra engendrada pelo britânico como “uma alegoria de uma guerra colonial de exploração” (Dudeck, 2003, p. 86).

A atenção crítica de Keith Johnstone com respeito à dominação colonialista dialoga com a educação teatral e antecede a propositura de seu Sistema Impro em arenas de discussão mais amplas. A própria motivação do britânico para a inovação passa pelo campo da pedagogia do teatro. Segundo Keith Johnstone, a educação regular pode ser um processo destrutivo quando os maus professores, amparados pelo imperativo de impor os valores avalizados pelo sistema produtor, arruinam o talento humano exigindo de seus alunos que construam somente respostas padronizadas e a reprodução impensada de conhecimentos autorizados. Nas palavras de Johnstone, muitos professores com os quais o autor conviveu no sistema de educação britânico, em meados dos anos 1950, tinham uma “atitude colonialista com respeito às crianças, referindo-se a elas como ‘o pobre gado’ e mostrando especial desgosto por aqueles mais inventivos” (Johnstone, 1987, p. 9). Para lutar contra tais processos de exclusão, Keith Johnstone recorreu às artes performativas e ganhou notoriedade nacional ao propor o resgate a espontaneidade na aprendizagem, por exemplo, por intermédio do ensino de aritmética com o uso de máscaras e gramática com a ajuda de cenografia construída em classe.

Experiências pedagógicas como aquelas supracitadas foram decisivas para que Keith Johnstone pudesse desenvolver e ensinar “seu próprio estilo de improvisação”, no qual “todo seu trabalho tinha como objetivo o redescobrimto da resposta imaginativa no adulto através do reencontro do poder de criatividade da criança” (Wardle, 1990, p. xiii). Como resultado final dessa pesquisa, de acordo com Lerat, Johnstone elaborou não um método de treinamento, mas antes “uma estética da arte teatral, uma filosofia da criação” fundamentada no entendimento de que é preciso “desconstruir as inibições forjadas pela nossa educação para podermos deixar sair o fluxo direto e espontâneo da imaginação” (Lerat, 2017, p. 48). Para Dudeck (2013), Keith Johnstone desenvolveu o Sistema Impro para propiciar a redescoberta do potencial imaginativo de indivíduos que haviam sido oprimidos pela educação formal. Por essa mesma razão, sua biógrafa afirma que, para Keith Johnstone, “o teatro é uma sala de aula informal onde as experiências da vida podem



emergir de forma colaborativa com o intuito de (re)criar comportamentos genuínos, relações e histórias imaginativas de modo espontâneo e em diálogo com o público” (Dudeck, 2013, p. 1).

2 Performance e drama social

Proposto por Victor Turner (1982; 1987), o conceito de drama social é fundamental para que se possa compreender a performance na vida em sociedade, sendo o conflito um elemento central em tal perspectiva. No parecer de Bell (2008, p. 112), o trabalho de Turner é “extremamente importante para as teorias da performance em função de sua caracterização da vida como drama”, por meio da qual o autor demonstra a existência de um processo dinâmico e sistêmico que relaciona o comportamento performativo – especialmente no que tange ao jogo e ao ritual – e as estruturas sociais e éticas através das quais os valores individuais e grupais são arranjados para organizar a vida em sociedade.

Neste ponto do tempo, torna-se crucial ressaltar que Turner é um acadêmico branco e europeu preocupado com questões amplas envolvendo antropologia e ciências sociais. Não obstante, sua obra ocupa um *status* de destaque no presente texto, em que são discutidas problemáticas envolvendo o racismo, movimento operado não pelo acadêmico britânico, mas pelo autor deste artigo, latinoamericano, porém não negro. Deve-se então destacar a posição de Wakeling (2007), dentre outros tantos pesquisadores, que afirmam ser a sociologia uma disciplina branca e, portanto, sujeita a análises míopes, que decorrem da composição étnica do campo acadêmico em geral, não apenas nas ciências sociais. Essa é a razão pela qual optou-se pela estratégia de recorrer a uma mediação possibilitada pela obra da pesquisadora, artista e ativista bell hooks, para aportar um contraponto epistemologicamente menos desequilibrado e etnicamente mais engajado para a reflexão aqui empreendida.

Retornando ao trabalho do antropólogo britânico, para Turner, as sociedades são marcadas por oposições e conflitos entre classes e subclasses sociais, grupos étnicos, cultos, ideologias e pactos políticos, regiões geográficas, associações baseadas no gênero, na idade relativa e na divisão do trabalho, e tais contradições evidenciam a emergência do drama social, por ele definido como “uma sequência de interações sociais de um tipo conflitivo, competitivo ou agonístico” (Turner, 1987, p. 33). Sob tal ótica, Turner (1982) argumenta que algo parecido com um drama encontra-se em constante erupção sob a superfície da tranquilidade aparente da vida social, um fenômeno produzido a partir das relações entre os atores sociais, seus conflitos de interesses, suas alianças, suas relações informais e as redes de ligações entre os indivíduos e grupos.

Deve-se notar aqui a emergência de práticas performativas, haja vista que, na obra de Turner, consoante Schechner, “a concepção de drama social é performativa e intimamente relacionada a seu entendimento do processo ritualístico” (Schechner, 1985, p. 116). Em um sentido mais abrangente,



na perspectiva de Turner (1987), o drama social é uma espécie de metateatro relativamente ao teatro da vida cotidiana, ou seja, constitui-se como uma linguagem dramática por sobre a linguagem ordinária dos jogos de papéis e de status que caracterizam os processos cotidianos de comunicação interpessoal.

No nível individual, o drama social descrito por Turner pode ser revelador do caráter do ator social, de seu estilo pessoal, de suas habilidades retóricas, de suas diferenças estéticas e morais com respeito ao grupo, de suas preferências de escolha e de seus cursos de ação. Institui-se no drama social uma performance, em que cada ator utiliza “todo o repertório sensorial para transmitir mensagens: gesticulações manuais, expressões faciais, posturas corporais, respiração [...], gestos estilizados, padrões de dança, silêncios prescritos, movimentos sincronizados” (Turner, 1982, p. 9). O autor destaca que, em algumas dessas possibilidades performativas, “tanto no nível verbal quanto no não verbal, a improvisação pode não ser apenas permitida, mas obrigatória (Turner, 1982, p. 82).

Nas palavras de Bell, drama social é um “rótulo” criado por Victor Turner para um “desdobramento processual de eventos sociais” capaz de singularizar, no limite, “aquilo que acontece em uma comunidade quando alguém quebra uma regra, como a comunidade então toma partido a favor ou contra o infrator e como a comunidade trabalha para resolver o problema” (Bell, 2008, p. 106). Percebe-se aqui, novamente, a centralidade do conflito para o conceito – um conflito evidenciado e rearranjado pela performance.

Segundo Oliveira e Cunha, no trabalho de Turner, o conflito “é orientado pela cultura e sua crise pode reiterar, inclusive, a ‘consciência de pertencimento’ de um grupo”, gerando “a fricção necessária para que a vida social não se torne passiva e inanimada” (Oliveira; Cunha, 2016, p. 76). Sob tal perspectiva, as autoras acreditam que “o drama social de Turner pode ser visto como a ‘fase liminar’ em uma comunidade” (Oliveira; Cunha, 2016, p. 76), nascendo de uma crise que desestabiliza a estrutura social e, depois de mobilizar uma ação reparadora – uma performance de natureza cultural, “nunca deixando de ser política” (Oliveira; Cunha, 2016, p. 74) –, tende a suscitar um novo equilíbrio, distinto da situação inicial.

Na obra de Victor Turner, o conceito de “liminar” diz respeito ao “lugar não classificado, onde uma pessoa está fora da sociedade, onde ela não tem *status* e encontra-se obrigada a acatar as regras” do mesmo grupo que a exclui (Castro; Barragan, 2016, p. 9), à semelhança de indivíduos e grupos etnicamente excluídos em uma sociedade atravessada pelo racismo como herança colonial. De forma complementar, segundo bell hooks, em decorrência de “as forças colonizadoras serem tão poderosas neste patriarcado capitalista de supremacia branca”, as pessoas negras devem “renovar um compromisso com um processo político descolonizador” (hooks, 2013, p. 67), buscando uma práxis significativa – que neste artigo enseja a possibilidade da performance teatral. Para Turner (1987), os dramas sociais são compreendidos como unidades de processos sociais harmônicos e desarmônicos que emergem em situações de conflito. O autor assevera que os dramas sociais obedecem a um padrão sequencial de quatro fases de



ação, a saber: (1) a ruptura, em que são fraturadas as relações sociais regulares e baseadas na normatização social; (2) a crise, durante a qual a ruptura se esgarça, processo em que mais atores sociais tendem a ser envolvidos; (3) a reparação, etapa durante a qual os atores buscam alguma forma de mediação, conciliação ou arbitramento para legitimar uma solução, em um processo geralmente relacionado a ações rituais; e (4) a reintegração, que compreende o rearranjo do grupo social perturbado ou desestruturado, ou então o reconhecimento e a legitimação de um cisma irreparável entre as partes em conflito.

3 Improvisação teatral, drama social e resistência

De maneira ampla, no entendimento de Oliveira e Cunha (2016), as quatro fases do drama social, segundo Turner, patenteiam um processo de questionamento pelo qual passa uma comunidade em que se evidencia um conflito. As autoras constroem sua argumentação valendo-se do Teatro do Oprimido criado pelo diretor e dramaturgo brasileiro Augusto Boal, cujo objetivo seria “transformar o povo, ‘espectador’, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática” (Boal, 1991, p. 138). Especificamente, Oliveira e Cunha (2016) referendam, no âmbito do drama social, o Teatro Fórum – um subtipo de Teatro do Oprimido que propõe dramatizar os problemas de uma comunidade, incitando a população oprimida a trazer para o jogo teatral temas relevantes para o próprio povo, em peças desenvolvidas para que qualquer participante possa intervir na performance e transformar a ação teatral. Assentado em narrativas deliberadamente incompletas, o Teatro Fórum convida a audiência a “suspender o desenrolar da ação dramática, substituir o protagonista e improvisar o comportamento alternativo que considerem mais adequado para lidar com elas” (Carmo, 2018, p. 588).

Assim, para Oliveira e Cunha, o questionamento provocado no Teatro Fórum consistiria em um momento de ruptura social, em que “a opressão é análoga ao momento da regra quebrada no drama social” (Oliveira; Cunha, 2016, p. 76) analisado por Victor Turner. As autoras também acentuam a necessidade de que os participantes possam “desenvolver habilidades ‘improvisacionais’” para a performance no Teatro Fórum (Oliveira; Cunha, 2016, p. 72).

Criado por Augusto Boal no contexto do Teatro do Oprimido, o Teatro Fórum, vale recordar, refere-se a uma prática experimentada em coletivos populares no Brasil, bem como em outros países latino-americanos e europeus, com o objetivo de “representar os conflitos de uma comunidade, assim como as propostas acordadas em assembleia”, de maneira que o conflito e propostas de soluções sejam “discutidos entre todos e colocados em prática a partir de improvisações realizadas no momento”, afigurando-se o processo performativo a que Boal denomina “dramaturgia instantânea”, uma das modalidades de performance que caracterizam a “improvisação como espetáculo” (Muniz, 2015, p. 101).



Para Leep (2008), podem ser descritas três grandes possibilidades de incorporação da improvisação na criação em artes performativas: a improvisação como recurso para a preparação de atores e atrizes, a improvisação como coadjuvante nos ensaios de um espetáculo e a improvisação como performance apresentada a um público. Sob essa terceira categoria, encontram-se as experiências cênicas às quais Muniz (2015) classifica sob a denominação “improvisação como espetáculo”, que reúne, por exemplo: o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal; o Living Theatre, de Judith Malina e Julian Beck; e o Playback Theatre, de Jonathan Fox e Jo Salas; e o Sistema Impro proposto pelo britânico Keith Johnstone, igualmente conhecido como teatro de improviso, e abreviado como *improv* ou *impro*.

Schjellbred assevera que o teatro de improviso apresenta-se como “uma forma especial de teatro” que se institui simultaneamente como performance art e como prática performativa, na qual “primeiro de tudo vem a improvisação; o teatro é secundário”, e que convida os performers a adentrar o palco aceitando quatro desafios fundamentais: “não existe roteiro a seguir, nem texto memorizado a ser entregue [ao público], há um espaço vazio e uma plateia que espera ser entretida” (Schjellbred, 2014, p. 59). Segundo o autor, sobrelêva-se o caráter efêmero do teatro: não havia texto antes, poderá não restar nenhum resquício posterior da performance e, para colocar em marcha o processo de criação, os *performers* precisam necessariamente existir somente no momento e para o momento. Para Schjellbred (2014), ao qualificar o gênero como *performance art*, caracteriza-se o teatro de improviso como uma tentativa de realizar espontaneamente um ideal múltiplo: política, entretenimento, teatro e arte.

Em sentido amplo, Fischlin, Heble e Lipsitz advogam que, nas artes, a improvisação tem a incumbência de funcionar como “um imperativo de afirmação da vida”, por intermédio do qual os praticantes podem confrontar com sua verdade o poder estabelecido, “convocar e promover a resistência, o ativismo e a mobilização em relação às instituições” (Fischlin; Heble; Lipsitz, 2013, p. 56) que se mostram prevalentes na construção de narrativas totalizantes e na produção de conhecimento hegemônico. Para os autores, tal função torna-se urgente diante da emergência do populismo conservador, dos governos autoritários e dos regimes excludentes sob as dimensões da sociocultura e da economia.

Em coadunação a tal ideia, para Imre (2005), o ativismo e a luta política associam diretamente a arte à resistência, uma vez que as práticas artísticas tornam possível a contestação contra as práticas dominantes e as instituições hegemônicas. Nesse contexto, a resistência pode ser entendida como uma forma de oposição à ordem social vigente, a partir dos objetivos de impugnar os sistemas dominantes de produção e circulação de ideias, questionar os dispositivos que controlam as formas hegemônicas de representação social, refutar as possibilidades dessa representação e visibilizar os sistemas de opressão.

Segundo Raby (2005), a resistência sugere o reconhecimento das dinâmicas de poder entre os grupos dominantes e oprimidos, bem como o desenvolvimento de ações conscientes, progressistas e



politicamente direcionadas para alvos que podem ser individuais ou múltiplos, de modo a estabelecer oposições locais ou estruturais aos sistemas de autoridade. Para Ribeiro, a resistência se desenvolve por intermédio de um “ajustamento criativo” cuja finalidade é opor-se “à força de uma energia que ameaça interromper o equilíbrio sujeito-mundo” (Ribeiro, 2007, p. 74). Tal ajustamento criativo pode remeter, obviamente, ao ideal da criação improvisada, a partir da imaginação livre.

Em última instância, como pondera Fiona Bannon (2018), a ideia de performance social está associada ao reconhecimento das ricas possibilidades que emergem quando as pessoas se engajam ativamente umas com as outras por meio de práticas colaborativas, coletivas e cocriativas. Modelados como performances, tais encontros ensejam processos de criação que possibilitam novos aprendizados e desenvolvimentos no que se refere à experiência vivida. Segundo a autora, tais interações performativas precisam estar relacionadas a comportamentos reconhecidos como possuidores de integridade moral, senso de justiça e equidade, capacidade de informar e conduzir à ação.

Em paralelo, cabe recordar que o pensamento pós-colonial também se baseia “no postulado de que o único aprendizado verdadeiro é aquele que transforma o mundo”, enfatizando uma racionalidade que reflete sobre “a maneira pela qual a dialética de senhor e escravo, de colonizador e nativo, deve ser transcendida” (Mbembe *et al.*, 2006, p. 121). No que tange às inquietações do presente texto, como argumenta bell hooks, “a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o *status quo*”, mas de “apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau” (hooks, 2019, p. 32).

Aqui, destaca-se a posição de Midgelow acerca de que a educação e a prática em artes performativas “possibilitam potencialidades transformadoras, desafiam desigualdades de longa data e propõem estratégias para encontros éticos”, bem como permitem o reconhecimento de formas de colonização, a problematização e o desafio a “hierarquias e opressões sociais naturalizadas”, apresentando uma “atenção diferenciada às forças de poder socioespaciais que governam a ética da maioria” (Midgelow, 2019, p. 3). Sob tal perspectiva, quando se acha atenta à performance improvisada, a educação teatral possibilita a abertura de novos caminhos críticos e possibilidades inéditas de contestação a sistemas de dominação tais como o colonialismo.

4 Sistema Impro, drama social e resistência pós-colonial

Embora tais relações pareçam ainda não ter sido academicamente estabelecidas, o drama social, o conflito e seu questionamento, bem como as habilidades de improvisação em seus rituais performativos, também podem ser acessados a partir do Sistema Impro de Keith Johnstone, a exemplo do Teatro Fórum de Augusto Boal. Assim se argumenta por meio da análise do estudo de caso do espetáculo *Swag Hat*, apresentado por ocasião da 24ª edição do Impro Amsterdam,



em 2019, com performance improvisada pelo coletivo afro-americano BlackOut, que havia sido convidado ao evento como atração principal. O prestigiado Impro Amsterdam é o mais antigo festival do gênero na Europa. Sua 24ª edição, à qual o autor do presente artigo esteve presente como espectador e participante de *workshops*, foi apresentada no Compagnietheater, uma casa de espetáculos que outrora abrigou uma igreja. A performance *Swag Hat* foi encenada na noite de 1º de fevereiro de 2019 pelo grupo BlackOut, único coletivo teatral não europeu presente ao evento.

O fato de o coletivo BlackOut ser composto por artistas dos Estados Unidos – nação que simboliza o imperialismo do Norte – não deve invalidar as experiências de resistência de seus participantes, os quais, como pessoas negras, caracterizam-se igualmente como um grupo social sistematicamente vitimizado pelas injustiças e opressões causadas pelo capitalismo, pelo heteropatriarcado e pelo colonialismo. Sob a perspectiva de Bhambra e Santos (2017), tal campo de experiências pode ser designado como o Sul anti-imperial – ideia que remete a um Sul não geográfico, porém epistemológico, composto por várias epistemologias irmanadas pelo fato de terem a potência para gerar conhecimentos nascidos das lutas contra o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado, mas que podem ser produzidos “onde quer que ocorram essas lutas, tanto no Norte geográfico como no Sul geográfico” (Santos, 2018, p. 19). Assim, não se pode cair na falácia de uma “hierarquia das opressões” e acreditar que o racismo sofrido por um negro estadunidense é mais tênue ou palatável do que o racismo dirigido a um negro sul-americano, caribenho ou africano – todas as manifestações de racismo e/ou supremacia branca são igualmente monstruosas e aberrantes. Cabe acrescentar que Martins (2019) e Santos (1993), dentre outros tantos acadêmicos, compreendem o racismo não como um anacronismo, mas como um dos operadores mais ignóbeis do colonialismo hodierno e como parte essencial do desenvolvimento do sistema mundial capitalista, desde suas origens até hoje.

O objeto criativo *Swag Hat* nasceu a partir da clássica estrutura “The Living Room”, um dos mais difundidos formatos do Sistema Impro, como mostra a **Imagem 1**. No contexto improv, entende-se por “formato” uma estrutura pretendida para o espetáculo, uma forma “previamente desenhada com as regras/protocolos/definições do jogo já conhecido pela equipe da peça” (Proença, 2021, p. 4). Tais estruturas podem ser tão simples quanto a determinação do tempo de duração do espetáculo ou de cada cena, ou ainda tão complexas quanto um conjunto detalhado de informações “que guiam artistas no palco e na técnica, numa ciência e parâmetro comum” (Proença, 2021, p. 4). Arnett compreende um “formato” como uma “estrutura coletivamente acordada que os artistas utilizam para criar um espetáculo” (Arnett, 2016, p. 6), podendo tal estrutura ser definida como a ordem em que as cenas são partilhadas com o público, o estilo a ser seguido nas cenas, os movimentos cênicos admitidos ou indesejáveis no contexto daquela apresentação, ou por alguma combinação entre esses três fatores.



Imagem 1 - O grupo BlackOut dá início ao espetáculo “Swag Hat”, na noite de 1º de fevereiro de 2019, no Compagnietheater de Amsterdam, na Holanda



Fonte: Zeca Carvalho (2019)

De acordo com Schutte (2018), “The Living Room” consiste em uma estrutura improvisacional de tipo *long form*, criada pelo grupo The Family, de Chicago, e sistematizada pela diretora Charna Halpern. No formato, os improvisadores encontram-se sentados em poltronas ou cadeiras dispostas pelo ambiente cênico como uma sala de estar, com um espaço aberto à frente, para permitir que a ação seja potencializada por intermédio de sua fisicalização. De maneira sucinta, o grupo requisita uma sugestão à audiência, a partir da qual desenvolve-se uma conversa entre os *performers* e, em um dado momento, alguém se levanta e propõe uma cena tendo por inspiração aquele contato interativo no qual, até então, predominavam os elementos verbais da performance. Finda a cena, que pode encaminhar-se para as possibilidades cômica, dramática ou, geralmente, uma combinação entre aspectos de humor e drama, o grupo retoma a conversa, aprofundando as questões propostas na cena recém-performada ou então requisitando uma nova sugestão à plateia para dinamizar outra cena, e assim por diante.

Na referida apresentação de *Swag Hat*, os artistas afro-americanos propuseram ao público conversas e cenas a partir da problematização de questões envolvendo preconceito e violência racial. As sugestões iniciais dos espectadores versaram sobre a estereotipificação dos negros nos Estados Unidos e na Europa, a dupla violência envolvendo racismo e homofobia, e as múltiplas formas de segregação associadas a diferentes etnias na América contemporânea. As três primeiras cenas transcorreram sem incidentes, com a plateia formada majoritariamente por improvisadores europeus, assistindo confortavelmente a uma variação do formato “The Living Room”, com o qual, provavelmente, quase todas as pessoas presentes à sala estavam familiarizadas.



Ao término da terceira cena, entretanto, em vez de novamente recorrer à audiência em busca de uma sugestão adicional para prosseguir com uma quarta sequência de conversa-cena, uma atriz do grupo quebrou o protocolo esperado para o formato “The Living Room”, dirigindo-se diretamente a um grupo de espectadores, confrontando-os com o fato de que, na noite anterior, na calçada em frente ao edifício do Compagnietheater, ela havia sido vítima de uma agressão racial por parte dos ocupantes de um automóvel que havia passado por ali. Segundo a *performer*, não obstante a brutalidade da agressão, não havia acontecido então qualquer espécie de proteção ou solidariedade por parte daquelas pessoas com as quais ela conversava em tal instante, as quais agora se sentavam tranquilamente no escuro da plateia. Como os espectadores permaneciam perplexos e emudecidos diante daquele desafio aberto, o grupo ocupou novamente o espaço de jogo para performar uma última cena, em que o elenco parecia objetivar discutir a responsabilidade coletiva pela violência racial e também pela resistência às agressões. Na mesma cena, foram também trazidas de volta ao palco as personagens que haviam sido improvisadas nas cenas anteriores, num desfecho comumente esperado em espetáculos de *improv* em *long form*.

Naquele momento final, como apresenta a **Imagem 2**, o grupo recorreu a arranjos corporais baseados no ancestral jogo infantil do cavalo de guerra, registrado pictoricamente, por exemplo, pelo pintor renascentista flamengo Pieter Bruegel, dito “O Velho”, no quadro “Jogos de Crianças”, de 1560¹. No cavalo de guerra, uma pessoa coloca outra sobre seus ombros, como um cavalo que oferece sustentação a um cavaleiro, criando-se uma nova unidade corporal, tradicionalmente relacionada a brincadeiras infantis de combate. Na cena final de Swag Hat, contudo, por vezes o *performer* mais pesado ficava por cima do mais leve, estabelecendo-se a necessidade de buscar outras formas de suporte para o “cavaleiro”, pois o esforço era demasiado desgastante para o “cavalo”. Outras combinações espontâneas de cavalos de guerra foram entusiasticamente celebradas pela plateia, que, malgrado seus aplausos, não interferiu na cena, embora houvesse sido tacitamente provocada a realizar algum tipo de interposição.

1 Ver: Scaglia; Fabiani; Godoy, 2020.



Imagem 2 - Depois de provocar a audiência, o coletivo BlackOut apresenta o desfecho de “Swag Hat”, na 24ª edição do festival Impro Amsterdam.



Fonte: Zeca Carvalho (2019)

Analisando-se a performance do coletivo BlackOut por intermédio do modelo proposto por Victor Turner (1987) para a compreensão de dramas sociais a partir de quatro fases de ação, pode-se aventar que o grupo parece ter transitado satisfatoriamente pelas etapas de ruptura, crise e reparação, embora a fase de reintegração talvez pudesse ter sido melhor elaborada. A ruptura ocorreu por meio da denúncia nas improvisações do racismo inerente àquele grupo social; a crise foi alcançada quando membros do grupo (os auditores) foram diretamente apontados como coniventes com práticas racistas; a reparação foi subjetivamente proposta por meio dos cavalos de guerra, ordenações multicorporais que sugeriam a simbiose e a sinergia na resistência, sobrelevando uma solução coletiva para o drama social. Sinergicamente, deve-se recordar que bell hooks relaciona dois fatores como essenciais para o estabelecimento de relações fundamentadas na resolução de desequilíbrios injustos entre pessoas negras e brancas interessadas no ativismo antirracista: “a confrontação sincera e o diálogo a respeito da raça; e a interação recíproca” (hooks, 2013, p. 143), elementos que parecem ter sido contemplados em *Swag Hat*. Possivelmente, alternativas de reintegração – a quarta fase de ação sugerida por Victor Turner – poderiam ser propostas no *workshop* ministrado pelo grupo BlackOut no dia seguinte à sua apresentação, uma atividade restrita a poucos pagantes, a qual o autor do presente trabalho não compareceu.



4 Para concluir: colonialismo, resistência e teatro de improviso

Embora o sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2018, p. 188) adote o termo “colonialismo” em sentido amplo, para significar um modo eurocêntrico moderno de dominação baseado “na recusa em reconhecer a humanidade integral do outro”. Santos também se refere ao termo “colonialidade”, usado por Aníbal Quijano (1992) para designar “formas de colonialismo que sobreviveram ao fim do colonialismo histórico” (Santos, 2018, p. 51). Não obstante, o autor prefere a nomenclatura “colonialismo”, pois “não há razão para reduzir o colonialismo a um tipo específico, ou seja, ao colonialismo histórico baseado na ocupação territorial por poderes estrangeiros” (Santos, 2018, p. 51). Por conseguinte, para Santos (2011), é restritivo acreditar que a independência das colônias significou o fim do colonialismo – muito menos do racismo, que recebe um olhar atento no presente trabalho.

Segundo Quijano, por meio do colonialismo “foram produzidos, no mesmo movimento histórico, um novo sistema de dominação social e um novo sistema de exploração social”, assim como “um novo padrão de conflito”, denotando assim “um novo e historicamente específico padrão de poder” (Quijano, 2005, p. 17), caracterizando um sistema de dominação social que teve como elemento fundador a ideia de raça, primeira categoria social da modernidade. O racismo ainda perdura como uma das estruturas mais ignóbeis do colonialismo. Nas palavras de Santos, “o racismo, longe de ser um resíduo ou um anacronismo, está progredindo como parte integrante do desenvolvimento do sistema mundial capitalista” (Santos, 1993, p. 41), principalmente nas novas e grotescas roupagens trajadas pelo sistema produtor, que vem elencando personagens histrionicamente racistas como Jair Bolsonaro, Donald Trump, Viktor Orbán e Javier Milei para assegurar a dominação colonialista.

Neste sentido, sob uma perspectiva crítica, Parker (2021) defende que, no contexto das artes performativas, a improvisação precisa abordar sobretudo a liberdade e a resistência à imoralidade do racismo e do elitismo classista, expressando as propostas de artistas acerca de temas e questões tais como: a resistência ao autoritarismo e às muitas formas de supremacia; a concessão de voz e poder de ação a grupos socialmente desprivilegiados; a contextualização histórica das lutas contemporâneas; e a criação de possibilidades de mudança, por meio da substituição do medo e da impotência por esperança, conexão e senso coletivo. “No patriarcado capitalista da supremacia branca”, pondera bell hooks, há que se ter “coragem para defender nossa crença na democracia, na justiça racial, no poder transformador do amor” (hooks, 2013, p. 40). Não por acaso, tais ideais e desdobramentos práticos coincidem com a terceira e quarta fases de ação associadas ao drama social por Victor Turner.

Em consonância com Seham, performar improvisações permite a emergência espontânea de “sedimentos de experiência e memória”, os quais podem ser convocados ao jogo, “repetidos, rearranjados, justapostos a outros, e usados para [...] improvisar alternativas de resistência ao *status*



quo” (Seham, 2016, p. 362). Trata-se de reinventar o drama social por meio da improvisação. Para tanto, sob a perspectiva do teatro de improviso, cada participante é visto como detentor de uma imensa coleção de experiências e conhecimentos que podem ser transformados em arte - e o processo de improvisar consiste em usar todas as emoções, imagens, sensações, conceitos e histórias que foram estocadas e aplicá-las em novas possibilidades criativas com o suporte da imaginação (Goldie, 2015).

Por fim, Carvalho recomenda que coletivos de teatro de improviso mantenham uma agenda sociopolítica que atenda à necessidade de investigar os desequilíbrios que se manifestam quando são testados os limites do humor e, por último, a “engrandecer a luta contra as opressões impostas pela modernidade ocidental” (Carvalho, 2023, p. 23), tais como o colonialismo. No presente trabalho, a análise do espetáculo *Swag Hat*, do grupo BlackOut, à luz das fases de ação do drama social segundo Victor Turner, demonstra como tal possibilidade pode materializar-se na performance. Complementarmente, se bell hooks (2019) vislumbra a dificuldade de imaginar qualquer outro arranjo que não seja um espaço exclusivo para negros em que pessoas negras possam valer-se da comédia para criticar e ridicularizar o comportamento de indivíduos brancos, o espetáculo *Swag Hat* parece afigurar-se como uma arena de resistência.

Ampliando a discussão anterior para outros campos de intervenção e para a resistência a outras modalidades de dominação, sugere-se reforçar a relevância da pedagogia teatral no processo de contestação e luta contra os poderes hegemônicos, estejam eles relacionados ao colonialismo, ao heteropatriarcado e/ou ao capitalismo. Segundo Santos, os denominados “conhecimentos performativos” são cruciais para a educação da comunidade e para o apelo à resistência, uma vez que o caráter performativo do conhecimento que engaja e mobiliza os sujeitos dedicados a combater a opressão “reforça a renegociação, ou mesmo a subversão da realidade, o que é necessário para que a luta continue” (Santos, 2018, p. 166).



Referências

- ARNETT, B. *The complete improviser: concepts, techniques and exercises for long form improvisation*. Chicago: Bookbaby, 2006.
- BANNON, F. *Considering ethics in dance, theatre and performance*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.
- BELL, E. *Theories of performance*. London / Thousand Oaks: SAGE Publications, 2008.
- BHAMBRA, G.; SANTOS, B. Introduction: global challenges for Sociology. *Sociology*, v. 51, n. 1, p. 3-10, 2017.
- BOAL, A. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CARMO, A. Cidadania em espaços (sub)urbanos: o Teatro do Oprimido no Alto da Cova da Moura e no Vale da Amoreira. *Revista Sociedade e Estado*, v. 33, n. 2, p. 581-603, 2018.
- CARVALHO, Z. Duo Impro: Genetics. *Status – Revista de Impro*, v. 13, n. 145, p. 20-25, 2023.
- CASTRO, I.; BARRAGAN, G. La praxis teatral como herramienta política para la lucha subalterna: un enfoque antropológico. *Nómadas – Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, v. 47, n. 1, p. 1-20, 2016.
- DUDECK, T. *Keith Johnstone: a critical biography*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2013.
- FANON, F. *The wretched of the earth*. New York: Grove Press, 2005.
- FISCHLIN, D.; HEBLE, A.; LIPSITZ, G. *The fierce urgency of now: improvisation, rights, and the ethics of cocreation*. Durham / London: Duke University Press, 2013.
- GOLDIE, A. *The improv book: improvisation for theatre, comedy, education and life*. London: Oberon Books, 2015.
- hooks, b. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- hooks, b. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- IMRE, Z. *Theatre, theatricality, and resistance: some contemporary possibilities*. 2005. Tese (Doutorado em Filosofia) - Queen Mary University of London, Reino Unido, Londres. 2005.
- JOHNSTONE, K. *Impro – improvisation and the theatre*. New York: Routledge, 1987.
- LEEP, J. *Theatrical improvisation: short form, long form, and sketch-based improv*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- LERAT, K. *Improvisation théâtrale: perspective historique et spécificités d'une discipline*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes do Espetáculo) - Université Catholique de Louvain, Bélgica, Ottignies-Louvain-la-Neuve, 2017.
- MARTINS, B.; SANTOS, B. Socialismo, democracia e epistemologias do Sul: entrevista com Boaventura de Sousa Santos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Número especial - Edição comemorativa dos 40 anos. p. 9-54, 2018.
- MARTINS, P. Sociologia na América Latina: giros epistemológicos e epistêmicos. *Revista Sociedade e Estado*, v. 34, n. 3, p. 689-718, 2019.



MBEMBE, A.; MONGIN, O.; LEMPEREUR, N.; SCHLEGEL, J. Qu'est-ce que la pensée postcoloniale? *Esprit*, n. 12, p. 117-133, 2006.

MIDGELOW, V. Editorial: ética e performance. *Conceição/Conception*, v. 8, n. 2, p. 6-11, 2019.

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

OLIVEIRA, S.; CUNHA, F. Teatro do Oprimido e teatralidade: os lugares da teatralidade nas cenas teatrais e cotidianas. *Conceição/Conception*, v. 5, n. 1, p. 70-81, 2016.

PARKER, P. Improvising a way out of darkness. *Critical Studies in Improvisation*, v. 14, n. 2-3, p. 1-3, 2021.

PROENÇA, L. *Nossa direção em jogo – dirigir é parte do improvisar*. Lisboa: E-book, 2021.

QUIJANO, A. Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

QUIJANO, A. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. *Estudos Avançados*, v. 19, n. 55, p. 9-31, 2005.

RABY, R. What is resistance. *Journal of Youth Studies*, v. 8, n. 2, p. 151-171, 2005.

RIBEIRO, J. A resistência olha a resistência. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, n. 23, p. 73-78, 2007.

SANTOS, B. Épistémologies du Sud. *Études Rurales*, n. 187, p. 21-50, 2011.

SANTOS, B. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo Social*, v. 5, n. 1-2, p. 31-52, 1993.

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

SARTRE, J. Preface. In: FANON, F. *The wretched of the earth*. New York: Grove Press. p. xliii-lxii, 2005.

SCAGLIA, A.; FABIANI, D.; GODOY, L. Dos jogos tradicionais às técnicas corporais: um estudo a partir das relações entre jogo e cultura lúdica. *Corpoconsciência*, v. 24, n. 2, p. 187-207, 2020.

SCHECHNER, R. *Between theater & anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHJELBRED, C. Improvisational theatre: art in the making. In: CAVAGNA, M.; MAEDER, C. (ed.). *Philology and performing arts: a challenge*. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, 2014. p. 59-70.

SCHUTTE, K. *The improviser's way: a longform workbook*. London: Nick Hern Books, 2018.

SEHAM, A. Performing gender, race, and power in improv comedy. In: LEWIS, G.; PIEKUT, B. (ed.). *The Oxford handbook of critical improvisation studies*. 1. v. New York: Oxford University Press, 2016. p. 354-364.

TURNER, V. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, V. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.



WAKELING, P. White faces, black faces: is British Sociology a white discipline? *Sociology*, v. 41, n. 5, p. 945-960, 2007.

WARDLE, I. Introducción. *In*: JOHNSTONE, K. *Impro* – la improvisación y el teatro. Santiago: Cuatro Vientos, 1990. p. xiii-xvi.



Biografia acadêmica

José Luis “Zeca” Felício Carvalho - Universidade de Coimbra
Doutorando em Estudos Teatrais e Performativos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Estado, Portugal.
E-mail: zecaufrij@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

José Luis Felício Carvalho

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo-Cega

Editor responsável

Marcelo Rocco
André Magela

Histórico de avaliação

Data de submissão: 07 de abril de 2024
Data de aprovação: 16 de outubro de 2024