ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

José Luis Felicio dos Santos Carvalho*

Processos criativos e diário de itinerânciaem teatro de improviso:

A Produção de Dados na Prática como Investigação em Artes Performativas

Creative processes and itinerancy diary in improvisation theater:

Data Production in Practice as Research in Performing Arts

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

RESUMO

O artigo foi norteado pelo objetivo de analisar como o diário de itinerância pode prover suporte a protocolos de coleta e tratamento de dados em processos de investigação como prática artística. A análise enfoca um estudo de caso envolvendo o objeto criativo "Haroldo Vai a Recurso", espetáculo de teatro de improviso apresentado em 2021 no Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, a partir do formato The Harold, considerado como pedra angular da improvisação em formato longo. A pesquisa problematiza a hierarquização de saberes e valoriza a prática artística como epistemologia. A montagem teatral analisada aborda pontos de tensão presentes na vida de artistas-estudantes, tornando-os protagonistas e temas das cenas, propondo uma dinâmica de denúncia social. Os resultados destacam o recurso metodológico do diário de itinerância e problemas referentes à pedagogia do treinamento para a improvisação a partir de sua aplicação, revelando ainda a importância da ativação de práticas de improvisação no contexto formativo de Coimbra.

Palavras-Chave: diário de itinerância; investigação como prática; teatro de improviso.

ABSTRACT

The article was guided by the objective of analyzing how the itinerancy diary can provide support for data collection and processing protocols in research processes as artistic practices. The analysis focuses on a case study involving the creative object "Haroldo Vai a Recurso", an improvisational theater show presented in 2021 at the Student Theater of the University of Coimbra, based on The Harold format, considered the cornerstone of long-form improvisation. The research questions the hierarchy of knowledge and values artistic practice as epistemology. The theatrical production analyzed addresses points of tension present in the lives of artist-students, making them protagonists and themes of the scenes, proposing a dynamic of social denunciation. The results highlight the methodological resource of the itinerancy diary and problems related to the pedagogy of improvisation training based on its application, revealing the importance of activating improvisation practices in the educational context of Coimbra.

Keywords: itinerancy diary; practice as research; improvisation theater.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

Introdução

Caracterizado por Carvalho (2019) como um gênero singularizado pela convergência no tempo entre a invenção da performance e sua execução – estabelecendo-se a criação de uma estrutura dramática no calor da ação – o teatro de improviso emergiu a partir da denominada virada performativa, à qual Fischer-Lichte (2008) designa como um movimento experimentado na arte ocidental a partir dos anos 1960, que propiciou o aparecimento de inovações estéticas e políticas nas artes vivas, colocando em co-participação *performers* e espectadores.

A virada performativa propôs, segundo Molderings (2010), uma perspectiva orientada pelo entendimento de que já não havia espaço para uma idealização da obra de arte como um microcosmo autocontido ou como um substituto para uma experiência a ser meramente contemplada. Tal reviravolta preconizou, conforme Slager (2011, p. 335), uma mudança das práticas artísticas focadas em produtos finais para as práticas motivadas pela descoberta de novas formas de experiência, nas quais arte e método passassem a se relacionar sob várias possibilidades construtivas, permitindo que as práticas artísticas se tornassem "dinâmicos pontos de partida para experimentos interdisciplinares orientados por perspectivas reflexivas".

Segundo Nelson (2013, p. 66), a virada performativa demarcou também um consenso acerca do fato de que "nós 'fazemos' o conhecimento, não apenas pensamos sobre ele", sendo necessárias novas abordagens epistemológicas e metodológicas para se pensar e produzir conhecimento em arte. Para o autor, obedece a tal perspectiva a prática como investigação, um paradigma de pesquisa em que o conhecer-fazer é inerente à prática e, por sua vez, a prática encontra-se no coração da investigação, apresentando-se como evidência para ela.

Em contextos relacionados aos estudos do teatro e da performance, porém, a efetivação de processos de investigação orientados pela prática apresenta desafios, sendo uma das preocupações de pesquisadores envolvidos

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

em tais processos, conforme Piccini e Kershaw (2003, p. 121), "criar materiais que permitam a outros produzir conhecimentos subsequentes a partir de suas próprias práticas", razão pela qual deve-se dedicar atenção às formas de coleta de dados, documentação de processos e disseminação de resultados. A investigação como prática artística denota, segundo Geraldi (2024, p. 56), um conhecimento líquido "fundado na experiência e corroborado por metodologias (...) que desestabilizam e desafiam os entendimentos tradicionais sobre pesquisa acadêmica". O presente artigo foi motivado por tais inquietações, especialmente aquelas relacionadas à recolha de dados para a pesquisa, preocupações que, não raramente, transcendem a criação artística. Na investigação acadêmica, por instância, o trabalho com diários – foco do presente trabalho – segundo Pezzato, Bragança e Prado (2024, p. 2), "nem sequer apresenta um referencial específico que o fundamenta epistemologicamente".

Nesse panorama, o trabalho tem por objetivo analisar como o diário de itinerância – dispositivo de produção coletiva de dados capaz de potencializar um processo grupal de descoberta – pode prover suporte à recolha de dados na investigação como prática em artes performativas, tomando por escopo da análise o teatro de improviso. Os resultados e sua discussão apoiam-se em um estudo de caso relacionado ao desenvolvimento e à apresentação do objeto criativo "Haroldo Vai a Recurso", espetáculo de improvisação em *long form* levado a palco em novembro de 2021 no Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, a partir do clássico formato *The Harold*, originalmente proposto na mesma década em que se documenta o afloramento da virada performativa.

A perspectiva da prática como investigação

Nas palavras de Nelson (2013, pp. 8-9), a prática como investigação – também denominada investigação orientada pela prática ou baseada na

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

prática – "envolve um projeto de pesquisa em que a prática constitui um método chave de investigação", e onde tal prática, que pode estar relacionada ao teatro ou à performance, "apresenta-se como evidência substancial da investigação". O inquérito proposto "necessariamente envolve conhecimento aplicado, o qual deve ser primordialmente demonstrado na prática", sob a perspectiva de que o conhecer depende do fazer artístico, "em lugar de ser concebido abstratamente e, portanto, capaz de ser articulado (...) apenas em palavras" (*id.*, p. 9).

No contexto das artes performativas, a prática como investigação é definida por Lewis e Tulk (2016, p. 1) como uma "metodologia para organizar e disseminar conhecimento – originada do processo de realizar e analisar trabalhos performativos incorporados e praticados", em que a ênfase é transferida das modalidades tradicionais de valorização do conhecimento formal para enfocar "noções de conhecimento mais processuais, perspectivadas, participatórias e provisórias, que estejam sempre em movimento". Nas palavras de Piccini e Kershaw (2003, p. 120), a questão central envolve a noção de que "uma performance se institui como o critério apropriado para [evidenciar] a posse de conhecimento tácito em qualquer domínio particular relacionado à prática".

Por detrás da ideia de prática como investigação, analisa Gosselin (2006), encontra-se a perspectiva de que, como produto de um esforço sistemático de pesquisa acadêmica, a produção artística deve ocupar uma posição epistemológica relacionada à produção de ideias, à construção de saberes e à dinamização da emergência de novos conhecimentos. Daichendt (2012) afirma que a prática artística constitui um poderoso e aprofundado caminho para desenvolver uma investigação acadêmica, pois ela requer que o artista estude suas inquietações de uma forma íntima e intensa, para então engajar-se no processo criativo, em que se manipula o conhecimento por meio de caminhos variados. O objeto criativo desinente da investigação – apresentado à guisa de resultado, conquanto constitua-se como processo e

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

resultado – baseia-se numa dinâmica de reciprocidade entre imaginação e ação, que culmina em uma proposição do artista sobre as ideias estudadas.

A perspectiva da prática como investigação desafia "o cisma na tradição intelectual ocidental entre teoria e prática" para valorizar aquilo que Nelson (2013, p. 5) denomina como "práxis (teoria imbricada na prática)" ou ainda "prática inteligente ou pensamento material". Para o autor, a prática como investigação deve objetivar "tornar poroso o binário solidamente institucionalizado entre teoria e prática, envolvendo um engajamento iterativo e dialógico do fazer-pensar" (Nelson, *op. cit.*, p. 19).

Sob tal perspectiva, complementam Henke *et al.* (2020), a práxis pode mesmo preceder a formulação da teoria. Os autores aditam que a dicotomia entre teoria e prática tem-se mostrado fatal para os processos de investigação artística, pois "a teoria não existe 'por si mesma', como pura abstração" (Henke *et al.*, *op. cit.*, p. 25). Para Fischer-Lichte (2014, p. 108), alternar entre a reflexão teórica e a prática artística pode mostrar-se como um processo efetivo para simultaneamente desenvolver e testar teorias, aqui tomadas não como dogmas, mas evidenciadas como "instrumentos para resolução de problemas", em uma dinâmica de adaptação e transformação.

À luz da investigação orientada pela prática, asseveram Henke *et al.* (2020), a práxis mapeia epistemologias não-científicas, delineando suas formas de conhecimento por intermédio de relações não circunscritas à causalidade, nas quais as conjunções revelam tanto conexões quanto disparidades, tanto combinações como incompatibilidades. Instauram-se questões epistemológicas que ganham contornos particulares quando a investigação envolve a prática em artes vivas. Em linhas gerais, Lewis e Tulk (2016, p. 1) asseveram que, no contexto dos estudos teatrais e da performance, a investigação e a prática coexistem a partir de um posicionamento radical, de acordo com o qual "o conhecimento formado por intermédio do processo material da performance deve ser valorizado como equivalente ao conhecimento produzido através de modos especulativos e analíticos" acerca

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

da própria performance e/ou dos temas ampliados pelos quais navegam os *peformers*.

Como argumenta Kershaw (2009, p. 105), quando a performance "é introduzida na equação do conhecimento, perspectivas convencionais acerca de como o conhecimento pode ser produzido, acumulado, estocado e transmitido podem ser profundamente questionadas". Para o autor, a razão pela qual são impostas tais indagações refere-se ao fato de que "o efeito mais crucial da investigação como prática performativa é deslocar o conhecimento de maneira a (...) desnudar as formas estabelecidas de representação" (*id.*), ameaçando modelos estáveis de pensamento.

Associadamente, processos de investigação baseada na prática "não culminam na descoberta (...) de leis gerais, nem fingem resolver enigmas ou revelar causalidades encobertas", afirmam Henke *et al.* (2020, p. 49). Sua força reside no fato de que as experimentações "vivem da revelação de fontes [aparentemente] secas" de saberes, bem como da evidenciação de "outros pontos de vista que se aninham nos interstícios entre fenômenos indisciplinados" (*id.*). Na prática como investigação, tautocronamente, o processo de conhecer gera conceitos validados somente na medida em que se coloca em questão sua futura invalidação; aqui eles são "conceitos heurísticos", úteis não em decorrência de seu caráter permanente, mas por "colocar o pesquisador em estado de descoberta" (Lancri, 2006, p. 15).

Em consequência, a realização de um trabalho acadêmico envolvendo a prática como investigação frequentemente incluirá um conjunto de objetos criativos oferecidos como amostras, protótipos ou descrições de aprendizagens do processo de trabalho – confiando "em uma heurística aberta e em uma abordagem provisória para sugerir procedimentos e atitudes possíveis" (Henke *et al.*, 2020, p. 33) –, em lugar de propor esquemas classificatórios, dogmas ou caminhos operativos para a criação. Coexistentemente, acrescentam Henke *et al.* (*op. cit.*), os resultados da prática aludem tão somente a evidências momentâneas de uma dada perspectiva acerca da experiência vivida. Assim,

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

prosseguem os autores, não se deve pensar em um somatório de saberes racionais a serem obtidos por meio da prática, pois "seu potencial epistêmico intrínseco reside antes na falha, admitida no contexto da experiência de um processo cronicamente interminável de descobertas" em que, por meio de uma dinâmica de começar, falhar e recomeçar, a prática evoca sua própria teoria (*id.*, p. 40).

No presente trabalho, a pesquisa orientada pela prática envolveu o processo de criação do espetáculo de teatro de improviso "Haroldo Vai a Recurso", desenvolvido como objeto performativo relacionado ao ambiente em que se inseriam os participantes do estudo. Conforme Saldaña (2017, p. 653), a investigação por meio da performance "evidencia e prioriza a voz dos participantes", haja vista que as artes performativas se instituem como "fóruns democráticos" para a partilha de experiências, em que o discurso acadêmico cede lugar para que indivíduos e grupos possam "comunicar seus cotidianos e experiências excepcionais por meio de uma linguagem autêntica". Sob tal perspectiva, acessar o universo dos participantes por meio de protocolos para a recolha de dados que se mostrem criativamente efetivos constitui uma diretriz metodológica essencial.

No âmbito da prática como investigação, Daichendt (2012, p. 69) pondera que "artistas são coletores naturais de dados", por meio dos quais manipulam conhecimentos sobre uma determinada questão. Tal manipulação transcende o domínio da materialidade, relacionando-se sobretudo à dimensão epistemológica: as informações e os fatos relacionados ao campo acadêmico e/ou experimental que interessam a um artista não se alteram porque ele se apropria daqueles dados, porém, ao reorganizar o conhecimento sobre dada temática, o artista produz novos discernimentos sobre aquele assunto. Confiando em tais premissas, como se demonstra subsequentemente, a presente investigação antepôs o diário de itinerância como instrumento para a composição da performance a partir de uma dinâmica coletiva de criação assentada na partilha, na sinergia e na comparticipação.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

O objeto criativo "Haroldo Vai a Recurso"

Em investigações orientadas pela prática, o fundamento da contribuição para fazer avançar o conhecimento acerca de um dado fenômeno reside na geração de um objeto criativo – ou "artefato criativo", como prefere Skains (2018, p. 85), que o define como "a materialização do novo conhecimento" por meio de um processo exploratório que enfoca uma prática artística, como um evento performativo. Nesse contexto, o ato criativo opera como um "experimento (...) desenhado para responder diretamente a uma pergunta de pesquisa acerca da arte e envolvendo sua prática" (Skains, *op. cit.*, p. 86). Como pontifica o autor, experimentar a prática artística tem por finalidade testar e ampliar fronteiras, mas a metodologia da prática como investigação requer, conforme Skains (*id.*), a emergência de uma exegese – um processo detalhado de análise e explicação crítica acerca da obra – de modo que "o conhecimento que tenha permanecido implícito no artista possa ser contextualizado e situado no campo acadêmico".

No presente trabalho, um processo de prática-investigação em estudos artísticos deu ensejo à construção coletiva do objeto criativo "Haroldo Vai a Recurso", espetáculo de teatro de improviso em *long form* concebido e desenvolvido durante o curso de formação bienal oferecido entre 2021 e 2022 pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), mais antigo coletivo teatral universitário de Portugal e também o mais antigo da Europa em atividade contínua. Fundado em 1938, o TEUC especializou-se inicialmente na encenação de clássicos, tais como as tragédias gregas e as obras de Gil Vicente, tendo em sua direção artística, segundo Salgado (2011, p. 141), uma orientação para "um trabalho de actor rigoroso", que conquistou para o grupo "um espaço de respeito na cena teatral portuguesa". Atualmente, tal posição parece relacionada a propostas estéticas mais heterodoxas e a encenações integradas às dinâmicas contemporâneos de renovação das artes vivas.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

Dirigida pelo autor do presente artigo e levada a palco no Teatro de Bolso do TEUC na noite de 19 de novembro de 2021, depois de um período intensivo de ensaios, a performance improvisada "Haroldo Vai a Recurso" objetivou trazer à tona dois pontos de tensão presentes nas vidas dos estudantes da Universidade de Coimbra. O segundo tensionamento apresenta-se como subjacente à razão de existência do curso de formação gerido pelo TEUC e, por conseguinte, como inerente à inclusão de um programa de improvisação teatral em tal processo formativo. A Sequência 1 apresenta alguns momentos da apresentação de "Haroldo Vai a Recurso": abertura do espetáculo (Foto 1); cena em dupla (Foto 2); cena em grupo (Foto 3); e performance de encerramento (Foto 4).

O primeiro foco de tensão relevante na prática-investigação envolveu a opressão decorrente da elevada exigência a que são submetidos os universitários em Portugal, de maneira geral, e em Coimbra, como caso particular. O outro ponto de tensão – tácito às dinâmicas institucionais da montagem – decorreu do fato de que, em consonância com Barbosa (2017), a relação das universidades portuguesas com o teatro universitário tem sido marcada pela instituição de formas variadas de violência material e simbólica, sendo a mais notória o fato de que os cursos de teatro – centrados no estudo do texto dramático e na primazia da análise teórica do fenômeno teatral – requer, segundo a autora, que os alunos dediquem-se primordialmente aos livros, raramente acolhendo as demandas de estudantes interessados na prática teatral.

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

Sequência 1 – Momentos do espetáculo "Haroldo Vai a Recurso"

Foto 1

Foto 2

Foto 3

Foto 4

Fonte: Acervo do próprio autor.

A prática aqui debatida objetivou contar para o público – e juntamente com ele – histórias improvisadas a partir das sugestões da audiência convocada ao Teatro de Bolso do TEUC, em que a co-participação entre espectadores e improvisadores pudesse colocar em discussão situações vividas por estudantes em Coimbra, as quais, a exemplo de outros contextos, segundo Durão, Carvalho e Soromenho (2021, p. 4), "minam seu bem-estar psicológico, físico e social, e podem ter implicações para o desenvolvimento geral e para o sucesso acadêmico". Tais efeitos são referenciados na literatura portuguesa especializada e envolvem, por exemplo, uma sintomatologia relacionada a quadros de depressão e ansiedade (Rocha, 2018).

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

O título "Haroldo Vai a Recurso" foi inspirado na recorrente ameaça que paira sobre o estudante no ensino superior português: ser levado "a recurso" na avaliação em uma disciplina, procedimento acadêmico a partir do qual os discentes que não foram aprovados na avaliação contínua da matéria, nem nos exames de época normal – que determinam o final do semestre letivo – têm nos exames de recurso uma última oportunidade de aprovação. Assim, "ir a recurso" conota um pré-fracasso que faz parte da rotina estudantil, tendo sido unanimemente apontado pelos próprios participantes do TEUC, ao longo dos primeiros ensaios, como o evento que melhor tipifica a vida universitária em Coimbra.

O teatro de improviso e o formato *The Harold*

Fotis (2014) conceitua o teatro de improviso como um estilo de performance espontânea e desprovida de roteiro, que recorre a sugestões da audiência para moldar cenas e/ou espetáculos criados cooperativamente e de acordo com regras mutuamente acordadas, diante de uma plateia, e que, frequentemente, mas não necessariamente resulta em comédia. No teatro de improviso – também conhecido pelas abreviações impro ou *improv* –, a prática da improvisação não se institui apenas como componente de um processo criativo que pode "evoluir" para um espetáculo de dramaturgia previamente elaborada: aqui, improvisar constitui parte do processo, mas também se apresenta como estágio final do desenvolvimento do objeto criativo, instituindo-se um processo de criação desenvolvido diante do espectador e com sua participação, de modo instantâneo, co-produzido no calor da ação (Muniz, 2015).

De acordo com Arnett (2016), sobressaem-se duas modalidades estilísticas na improvisação como espetáculo: as peças de formato longo (*long forms*) e as performances baseadas em cenas curtas (*short forms*), as quais podem seguir uma dinâmica competitiva ou esportiva – nas quais os *performers*

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

disputam torneios de impro diante de uma plateia –, bem como adotar configurações em que não se enfatiza a peleja. Em contrapartida, no *long form*, os *performers* improvisam por períodos mais dilatados a partir de sugestões do público, não raramente explorando um disparador por mais de uma hora. Em peças de teatro de improviso em *long form* – ocasionalmente referenciadas como "espetáculos de dramaturgia espontânea" (Carvalho, 2019, p. 69) –, prevalece a diretriz de que, mesmo no calor do momento, tanto a criação do texto quanto a construção de relações entre as personagens sejam aprofundadas. Nas duas possibilidades, o *performer* tem "um tríplice papel a cumprir: o de ator, dramaturgo e diretor da cena improvisada" (Muniz, 2015, p. 198).

O objeto criativo "Haroldo Vai a Recurso" foi concebido e apresentado como um espetáculo de teatro de improviso em *long form* – mais especificamente, uma peça inspirada no formato *The Harold*, tido por Drinko (2013) como a mais emblemática estrutura de *improv* já proposta. A criação de *The Harold* é atribuída ao ator, professor, escritor e encenador estadunidense Del Close, fundador de alguns dos coletivos de impro mais importantes do Século XX, tais como The Committee, The Compass Players e The Second City. Del Close foi discípulo da pedagoga e diretora Viola Spolin, que, a partir dos anos 1940, desenvolveu uma vultosa coleção de jogos teatrais (ver: Spolin, 2015), que "se converteram em uma forma de arte independente" (Mantovani *et al.*, 2016, p. 19).

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" (Proença, 2021, p. 4). Tais estruturas podem ser tão simples quanto a determinação da 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" (*id.*). Arnett (2016, p. 6) compreende um "formato" como uma "estrutura coletivamente acordada que os jogadores

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

utilizam para criar um espetáculo", podendo tal estrutura ser definida como a ordem em que as cenas são partilhadas com o público, o estilo a ser seguido, um conjunto de "movimentos legais ou ilegais" na apresentação, ou pela combinação entre esses três fatores.

Conforme explica Drinko (2013), o formato *The Harold* consiste em uma estrutura improvisacional em *long form* composta de cenas e vinhetas curtas que, interrelacionadas por meio de padrões, estabelecem uma unidade temática para gerar um todo coesivo. Como sintetiza Seham (2001), *The Harold* comporta uma sequência fragmentada de três cenas improvisadas e mostradas separadamente, em três segmentos diferentes durante o espetáculo, preferencialmente buscando-se uma convergência das três cenas na última parte da peça.

Para Fotis (2014, p. 3), *The Harold* constitui a pedra angular do teatro de improviso em *long form*, "a estrutura fundamental do estilo cênico da improvisação em formato longo", em que necessariamente se fazem presentes os elementos fulcrais da improvisação como espetáculo: escuta; aceitação; suspensão de julgamentos; fazer escolhas ativamente; justificação; dar suporte aos parceiros; e buscar a verdade na dramaturgia emergente.

No âmbito da formação promovida pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, a tarefa pedida aos *performers* – com respeito ao objeto criativo "Haroldo Vai a Recurso" – encontrou respaldo na posição de Fotis (2014, p. 2) acerca de que participar da criação de um espetáculo de *improv*, para além de exercitar competências expressivas e performativas relacionadas ao trabalho atoral, "ajuda estudantes e artistas a desenvolver a habilidade de pensar criativamente e teatralmente – a compreender profundamente o processo criativo".

Durante o processo de criação de "Haroldo Vai a Recurso", três desafios antepuseram-se à encenação. Primeiramente, era preciso capacitar os participantes a improvisarem sem recorrer ao artifício da combinação – visto que jogar sem estar preparado constitui um princípio basilar no teatro de

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

improviso (*cf*. Lerat, 2017) – e essa tarefa foi dificultada pelo fato de que alguns *performers* mal conheciam rudimentos de improvisação. Em seguida, seria necessário dividir com os participantes os preceitos do formato *The Harold*, um conhecimento geralmente partilhado com improvisadores em nível intermediário de treinamento sistemático em *improv*. Até o momento da apresentação de "Haroldo Vai a Recurso", não foi possível recuperar nenhum registro de qualquer espetáculo no formato *The Harold* que houvesse sido gerado fora do eixo Lisboa-Sintra, sendo a criação do TEUC, o primeiro espetáculo de impro em *long form* gestado fora do distrito de Lisboa. Por fim, seria preciso ajustar o formato *The Harold* para favorecer o surgimento de pontos de contato com a plateia, para acomodar no espetáculo as inquietações motivadoras de se levar a palco o mote de "ir a recurso" como representação das opressões da vida universitária – sob as perspectivas de espectadores e improvisadores.

Os três desafios precedentemente relacionados foram instituídos em simultâneo, sendo impossível tratá-los de maneira incremental. Tudo deveria ser resolvido concomitantemente. Para levar a termo um projeto de tamanha dificuldade, contudo, seria necessário articular várias frentes de reflexão e debate, de modo a permitir que todas as pessoas se comprometessem profundamente com os processos de ensino-aprendizagem e de criação desinentes dessa capacitação. Aqui, preleções ou debates depois de cada atividade seriam insuficientes, mesmo porque, desde o primeiro encontro, começavam a brotar questões de natureza ontológica: enquanto os atores não conheciam "improvisar", o diretor não conhecia "ir a recurso" – sendo o amálgama pensar-sentir-fazer necessário para a prática criativa, conforme Gosselin (2006).

Resumidamente, os *performers* precisariam conhecer, pela via da práxis, o que significa improvisar – para depois conseguirem sobreviver ao salto no vazio que representa a improvisação sem combinação e, em seguida, seriam instigados a trabalhar dentro do formato *The Harold*. O diretor, por sua vez, precisava conhecer o mundo daqueles estudantes universitários –

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

reconhecendo-os como seu elenco – e empatizar com suas inquietações. Tal problematização vai ao encontro da posição de que, na pesquisa orientada pela prática, segundo Lancri (2006, p. 14), "o conhecimento dos conceitos caminha de mãos dadas com o reconhecimento do campo onde esses conceitos revelam-se operativos". A essas dificuldades, por fim, seria preciso acrescentar o momento do encontro com a plateia, em co-participação.

Em tal contexto, um processo de coleta de dados baseado exclusivamente na tradicional roda de conversa dificilmente aportaria o saber-fazer a ser conquistado coletivamente. Como pondera Salgado (2011), em jogos de improvisação realizados em grupo, solicita-se às pessoas que falem sobre aquilo que fizeram ou viram enquanto jogavam, numa conversação voltada para propiciar a reflexão coletiva. Por sua efetividade, a técnica vem sendo utilizada no ensino e na criação em artes vivas, especialmente em dinâmicas que incluem improvisação. Cabe notar que Salgado (*op. cit.*, p. 104) argumenta que a prática do jogo seguida de interlocução poderia parecer contraproducente, por supostamente "opor a atitude de fluxo à consciência reflexiva" – ademais, nem tudo aquilo que ocorre no jogo pode vir à consciência durante o fluxo, assim como a roda de conversa dificilmente esgota os temas relevantes para o processo criativo grupal.

Como se argumenta nas próximas seções, acredita-se que o diário de itinerância tenha sido capaz de contribuir para suprir tal lacuna – mostrando-se decisivo durante o processo de criação do espetáculo "Haroldo Vai a Recurso" –, por propiciar aos *performers* uma compreensão mais efetiva acerca de um processo de trabalho estabelecido para lhes prover oportunidades de fazer irromper temas não explorados, de recuperar questões por meio de novas representações, ou mesmo de expor temáticas que não haviam emergido.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

O diário de itinerância

Originalmente proposto pelo sociólogo francês René Barbier, reconhecido por suas contribuições ao desenvolvimento da pesquisa-ação, o diário de itinerância não deve ser tomado como um mero instrumento de recolha de dados, porém como uma dinâmica coletiva de produção de dados, motivada por um desejo de partilha das vivências de todos os participantes da investigação, um dispositivo para fomentar a co-autoria da pesquisa por meio de textos em prosa ou poesia, colagens, desenhos e tudo o mais que puder documentar o processo grupal de descoberta (Barbier, 1996).

O diário de itinerância é apresentado por Barbier (1997, p. 256) como uma ferramenta metodológica "em relação com o grupo", um caderno no qual são sistematicamente coletadas informações acerca de situações e questões experimentadas pelos sujeitos da pesquisa, a quem se busca conceder autonomia para que se apropriem de suas próprias vivências. A cada participante, pede-se que anote ou represente, no diário, "aquilo que sente, que pensa, que medita, que poetiza, que retém de uma teoria, de uma conversação" (Barbier, *op. cit.*), por meio de referências múltiplas aos eventos vivenciados, tais como "reflexões, comentários científicos ou filosóficos, sonhos, desejos, poemas, leituras, palavras ouvidas, reações afetivas" (*id.*, p. 258). Barbier (1996, p. 95) refere-se ao diário de itinerância como um "diário de viagem no qual cada um registra (...) aquilo que constrói para dar sentido à vida".

Conforme Jiménez (2011, p. 188), no contexto da investigação-ação, René Barbier propõe o diário de itinerância como "um instrumento que requer rupturas metodológicas e epistemológicas para realizar uma análise aprofundada que permita uma compreensão lógica do processo vivenciado e sua teorização". Diários de itinerância podem afigurar-se, assim, como alternativa de integração entre teoria e prática – sendo tal conjunção um dos preceitos da prática artística como investigação.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

Na prática como investigação, a documentação do processo de experimentação e descoberta pode incluir blocos de notas, cadernos de desenhos, fotografias, objetos fabricados, imagens de vídeo, gravações em áudio, "qualquer uma das muitas coisas que os artistas costumeiramente fazem como parte de sua prática (...) para revelar momentos de descoberta"(Nelson, 2013, p. 28). Leavy (2015) referenda os diários contendo impressões e reflexões do coletivo de criação como particularmente importantes em investigações baseadas na prática teatral, assim como ocorre no etnoteatro.

Para além das reflexões acerca do próprio processo de prática-investigação, a partir das entradas registradas por seu(s) autor(es), os diários também podem conter material a ser incorporado como conteúdo a ser transportado para o espaço da performance, como adita Fischer-Lichte (2008) – uma partilha sobrelevada na criação de "Haroldo Vai a Recurso".

O diário de itinerância parece capaz de atender às demandas supracitadas, bem como à necessidade de se buscar oportunidades de ponderação ao longo da jornada de pesquisa. Em investigações orientadas pela prática, Nelson (2013, p. 29) recomenda que sejam inseridos "momentos de reflexão crítica na linha do tempo", de modo a sistematicamente aferir se as questões centrais à investigação continuam engajadas e se as evidências estão sendo adequadamente colecionadas. Tal análise pode efetivar-se, por exemplo, a partir de uma discussão coletiva das entradas registradas no diário de itinerância. Para tanto, segundo Canelhas e Nogueira (2004, p. 92), o diário de itinerância precisa ser "partilhado e comentado no grupo de pertença", pelo que o sujeito "obriga-se a egodescentrar-se, a outrar-se", de modo a permitir que o diário se transforme num "veículo para o diálogo". Sob tal perspectiva, Jiménez (2011) concebe o diário como um instrumento capaz de ajudar pessoas e grupos a reelaborarem seus pensamentos, sentimentos e ações.

Por conceder centralidade à ideia de itinerário, afirmam Canelhas e Nogueira (2004, p. 93), o diário de itinerância direciona sua ênfase ao "processo existencial, autodirigido, responsável pelos próprios rumos, saídas e

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

soluções de vida errante dos sujeitos", dando sentido a seu momento existencial, tornando possível sua reorientação, afigurando-se, portanto, como um instrumento de autoformação, amparado no "desenvolvimento duma racionalidade crítico-criativa".

Dentre os diversos objetivos elencados por Jiménez (2011, p. 177) para implementar um diário em um processo de pesquisa, no trabalho aqui apresentado destacam-se: (1) "recolher informação significativa e quotidiana sobre as diferentes situações observadas"; (2) otimizar a observação sobre "aquilo que fazemos (auto-observação)" e também a observação sobre o que fazem "outras pessoas com quem interagimos (hetero-observação)"; (3) "avaliar os diferentes conhecimentos aprendidos", bem como as estratégias utilizadas; (4) "refletir sobre nossos próprios processos de aprendizagem"; (5) "melhorar nossa prática"; e (6) "estar mais atento às nossas ações". Como se verá adiante, as entradas individuais no diário foram coletivamente debatidas para permitir a amplificação das reflexões para todo o grupo de criação.

Resta acrescentar que, conforme Barbier (1997), o diário de itinerância e a observação participante constituem dois recursos metodológicos que se complementam na realização da pesquisa-ação participativa. Não por acaso, tais procedimentos vêm sendo registrados em protocolos de investigação-ação que comportam a prática artística.

Representação dos resultados

Os resultados aqui partilhados não compreendem os achados desinentes das temáticas levantadas pelos participantes do espetáculo – *performers* e audientes em co-criação –, remetendo antes às táticas pelas quais o caderno de itinerância foi utilizado para prover sustentação à prática. Assim, não constitui uma finalidade do artigo informar como as representações da opressão surgiram em "Haroldo Vai a Recurso", mas descrever como foram estabelecidas condições para que fossem incluídos, na estrutura da obra,

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

gatilhos criativos capazes de ensejar o surgimento dessas representações no espetáculo.

Tal perspectiva coaduna-se com a posição de Moran (2021) acerca de que, em *improv*, dirigir atores não significa dizer a eles o que fazer, mas guiá-los através da prática, por meio de uma visão compartilhada da performance desenvolvida juntamente com o público. Segundo o autor, a principal tarefa do diretor é buscar criar as condições para que as experiências de vida dos *performers* possam ser levadas para a cena por meio dos recursos expressivos e performativos disponíveis.

O diretor-pesquisador recorreu ao diário de itinerância para criar com os participantes um diálogo propício ao desenvolvimento das práticas necessárias ao planejamento e ao desempenho da obra performativa – relacionadas ao jogo improvisado, às técnicas de atuação particulares ao teatro de improviso e à assimilação do formato *The Harold* como dispositivo de criação.

O objeto "Haroldo Vai a Recurso" pressupunha que os *performers* abandonassem seus prejulgamentos acerca do trabalho atoral para aderir a uma concepção de performance marcada pela aceitação do risco, pela descoberta instantânea dos caminhos da criação e por uma bem-acolhida sensação de descontrole. Não por acaso, Roden (2019, p. 516) defende que a prática da improvisação "deve exceder o poder de representação do improvisador", pois o artista precisa operar com "processos que ele não pode saber ou controlar completamente, incluindo seus próprios sistemas mentais e corporais".

O diário de itinerância afirmou-se como recurso dialógico primordial para uma discussão coletiva do que signifca estar em cena sem o apoio de um texto ou mesmo de um fio condutor para uma história que ninguém sabe como irá terminar. As entradas no diário reproduzidas na Sequência 2 versam sobre o trauma despertado pelo processo de criação (Imagem 1), sobre o trabalho no "vazio" (Imagem 2), sobre as sensações de "queda", "abismo" e "precipício"

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

(Imagens 3, 4 e 5) e, por fim, sobre enfim encontrar a liberdade criativa (Imagem 6). A discussão coletiva de tais impressões conduziu a reflexões que se mostraram cruciais para que o grupo pudesse avançar de modo agregado.

Sequência 2 – Entradas no diário de itinerância de "Haroldo Vai a Recurso" (desenhos e excertos textuais produzidos entre 8 e 19 de novembro de 2021)

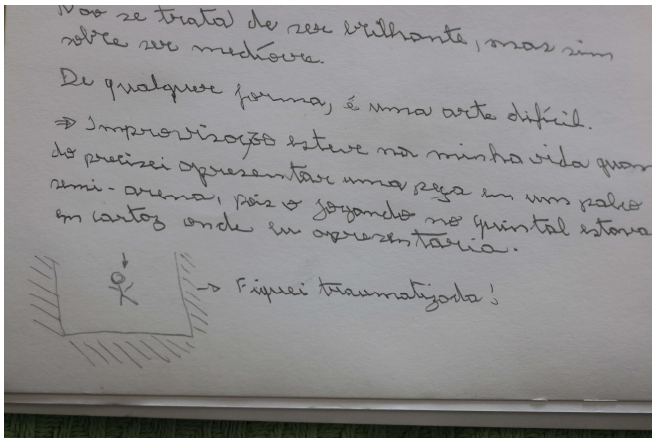

Imagem 1

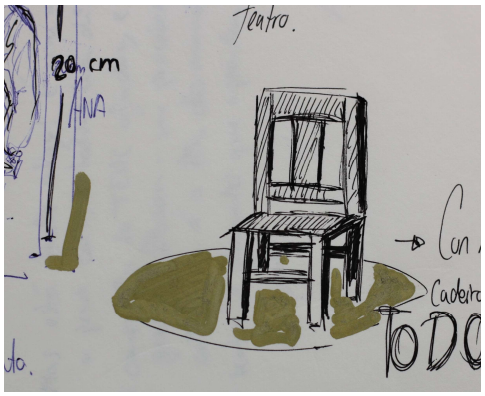

Imagem 2

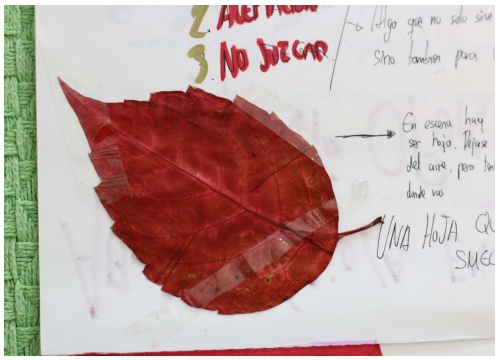

Imagem 3

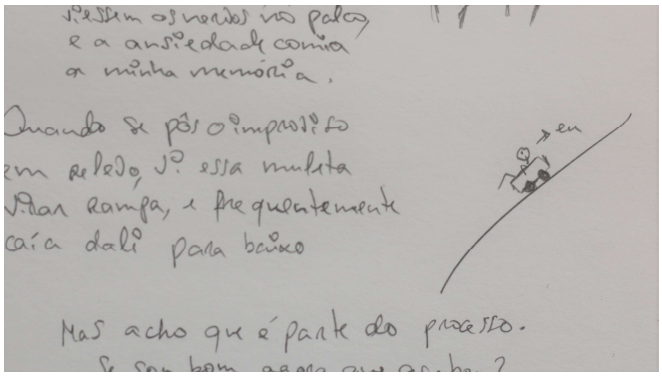

Imagem 4

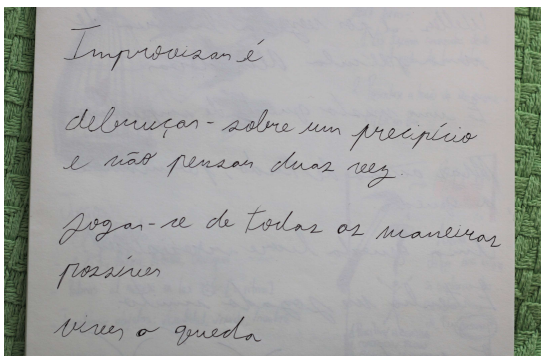

Imagem 5

Imagem 6

Fonte: diário de itinerância do espetáculo "Haroldo Vai a Recurso"

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

O diário de itinerância foi igualmente importante para que o diretor-pesquisador pudesse oferecer uma explicação orgânica acerca da estrutura requerida para unir as cenas no formato *The Harold* – uma representação que o grupo fosse capaz de dominar durante o andamento da performance. Saliente-se que performar *The Harold* exige que os improvisadores reúnam competências avançadas em *improv*, a serem exercitadas ao longo de meses ou anos de ensaios, enquanto "Haroldo Vai a Recurso" pretendia ir a palco em um tempo bem mais exíguo.

As nomenclaturas comumente utilizadas para aludir ao ordenamento de cenas em *The Harold* costumam ser: colagem ou montagem de cenas (Leep, 2008); encadeamento ou sucessão de cenas (Fotis, 2014); sequências ou padrões alternados de cenas (Seham, 2001); e interconexão de cenas (Zaunbrecher, 2011). Ao término de um dos primeiros ensaios, entretanto, surgiram no diário duas entradas que ensejariam uma alternativa semântica que foi imediatamente adotada. Como se pode observar na Sequência 3, em uma das páginas do diário, abaixo dos dizeres "fio condutor de ideias", várias palavras haviam sido redigidas em sequência, mas uma linha de costura havia sido trançada com agulha através da própria folha (Foto 7). Letras recortadas em papel verde para formar a palavra "improvisar" haviam sido de fato suturadas em outra página, em que palavras tais como "teatro", "corpo" e "descobrimento" também estavam unidas por meio de uma linha costurada através da folha (Foto 8). A partir daquele registro no diário, surgia uma nova maneira de interagir com o grupo acerca da complexa estrutura que deve unir as cenas em *The Harold*: a costura.

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

Sequência 3 – O formato *The Harold* como costura de cenas improvisadas

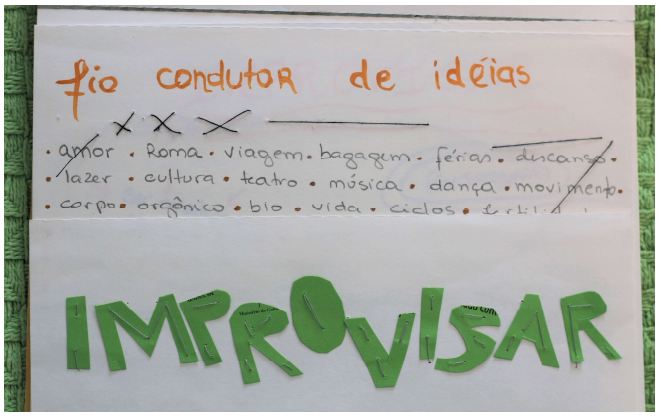

Imagem 7

Imagem 8

Fonte: diário de itinerância do espetáculo "Haroldo Vai a Recurso"

O diário de itinerância serviu a outro propósito com relação ao formato *The Harold*, no que se referiu à execução da performance. Como ressalta Fotis (2014), *The Harold* apresenta uma configuração tão cristalizada que, por vezes, a excessiva formalização – criticada por sua natureza rígida, severa e quase religiosa – pode levar a intermitências no fluxo. Por essa razão, uma das principais tarefas do diretor consiste em incutir nos improvisadores uma consciência dos aspectos envolvendo o tempo e o ritmo de cada parte de um espetáculo aderente ao formato – tais como a duração aproximada de cada cena, o *timing* para as transformações nas relações entre as personagens, os melhores momentos para quebrar rotinas dramáticas.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

Sequência 4 – Representação dos tempos em "Haroldo Vai a Recurso"

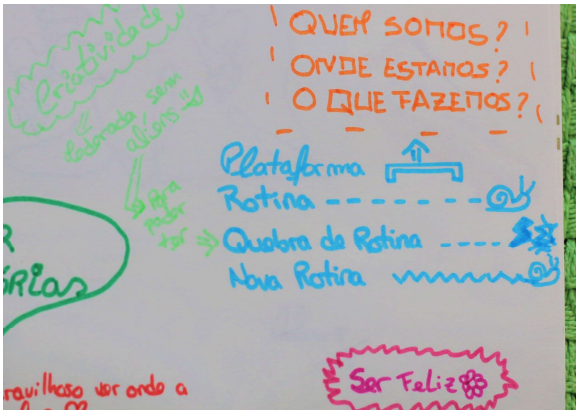

Imagem 9

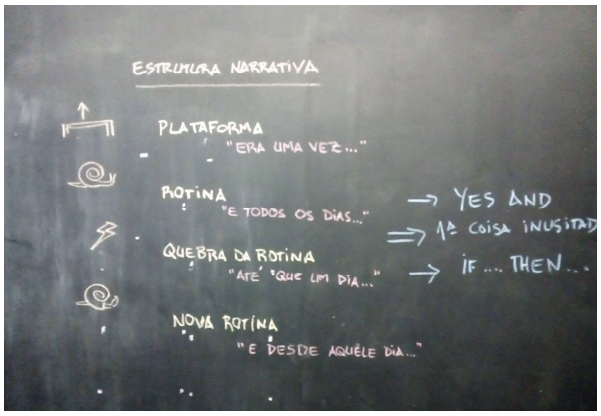

Foto 5

Fonte: diário de itinerância do espetáculo "Haroldo Vai a Recurso". Crédito da foto: próprio autor

A questão do tempo foi explorada a partir de uma entrada no diário de itinerância em que uma das atrizes havia produzido imagens associadas a quatro componentes mencionados pelo pesquisador-diretor a partir da obra de Keith Johnstone (1999) para discorrer acerca do desenvolvimento de uma cena improvisada: (1) a sugestão de uma plataforma, em que são definidos quem são as personagens, onde se encontram e o que fazem; (2) o estabelecimento de uma rotina para aquelas personagens; (3) uma quebra na rotina; e (4) o aparecimento de uma nova rotina. No diário, como mostra a Sequência 4, a atriz oferecia um esquema em que a plataforma era representada pictoricamente por uma base sólida e a quebra da rotina estava ilustrada pelo desenho de um relâmpago, enquanto a rotina e a nova rotina estavam acompanhadas por desenhos de caracóis, animais muito comuns na região de Coimbra (Imagem 9). A partir de então, o desenho foi transposto do diário para a parede da sala de ensaios (Foto 5), com giz, e as sugestões do diretor passaram a aludir àquelas representações, em orientações tais como "Atuem no tempo dos caracóis!" e "Chegou a hora do relâmpago!".

No formato *The Harold*, observa Fotis (2014), os improvisadores precisam manter um estado de fluxo para transitar entre a rigidez da estrutura

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

e os espaços propositadamente deixados livres para a emergência da criação autônoma. Nas palavras de Seham (2001, p. xxv), o fluxo representa, no teatro de improviso, "um tipo mágico de êxtase, gerador de um perfeito trabalho em equipe". A autora complementa que a noção de fluxo permite que os improvisadores possam criar relações entre as personagens caracterizadas pela intimidade e entregar uma performance marcada pela autenticidade (SEHAM, *op. cit.*). Durante os ensaios de "Haroldo Vai a Recurso", investiu-se na ideia de fluxo através de um exercício inspirado por um desenho incluído no diário por um dos atores, como ilustra a Sequência 5.

Sequência 5 – O fluxo e o "Quadrado Holandês" em "Haroldo Vai a Recurso"

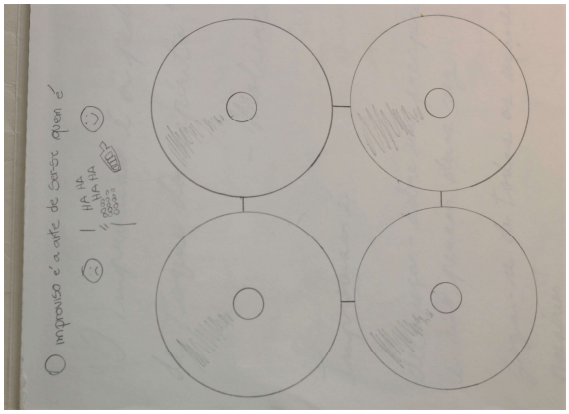

Imagem 10

Foto 6

Fonte: diário de itinerância do espetáculo "Haroldo Vai a Recurso". Crédito da foto: Diogo Simões

Sem contar com qualquer explicação textual, o desenho representava oito círculos concêntricos dois a dois, perfazendo quatro conjuntos (Imagem 10). Ao diretor-investigador, a figura remeteu a um clássico jogo em teatro de improviso denominado "Quadrado Holandês" (ver: Carvalho, 2024, p. 221), em que se trabalha o fluxo de forma modelar. No jogo, os improvisadores se dispõem no palco seguindo uma arrumação semelhante ao desenho registrado no diário (Foto 6) e apresentam quatro cenas distintas, inspiradas por uma mesma sugestão, mas performadas de maneira fracionada, num fluxo contínuo

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

entre duplas de improvisadores. O jogo serviu para que os *performers* pudessem compreender que mesmo cenas decompostas em partes podem imprimir fluidez ao conjunto.

Outra contribuição do diário de itinerância para a produção de dados durante a criação de "Haroldo Vai a Recurso" como processo de investigação baseada na prática artística envolveu os monólogos e, em complementação, o elemento da caveira. Consoante Halpern, Close e Johnson (2001, p. 136), "um monólogo em um *Harold* é uma oportunidade para recordar e então partilhar uma experiência", em que os *performers* devem "relembrar, não inventar" suas histórias buscando conectar-se aos companheiros de palco e à audiência por meio de uma narrativa honesta e real.

Sequência 6 – Anabela Rodrigues e Simone Masseno improvisam monólogos em ensaio de "Haroldo Vai a Recurso" no Teatro de Bolso do TEUC

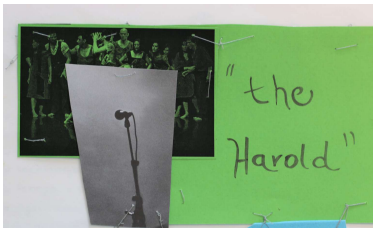

Imagem 11

Foto 7

Foto 8

Fonte: diário de itinerância do espetáculo "Haroldo Vai a Recurso". Crédito das fotos: próprio autor

Embora não sejam obrigatórios em *The Harold*, os monólogos foram integrados ao formato desde sua origem. Nos primeiros anos do *improv* norte-

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

americano, na década de 1960, era comum que os artistas declamassem monólogos decorados, muito embora, nos anos seguintes, "os monólogos ensaiados tenham sido substituídos por monólogos verdadeiros", ou seja, espontâneos e inspirados por histórias vivenciadas pelos improvisadores (Arnett, 2016, p. 5). Atualmente, conforme Seham (2001, p. 53), muitos *performers* "agarram essa oportunidade [do monólogo] para performar uma expiação terapêutica de questões pessoais difíceis ou dolorosas" perante o testemunho da audiência".

Em uma entrada no diário de "Haroldo Vai a Recurso", uma atriz elaborou uma colagem em que se destacava o recorte de um microfone.solitário, à frente de outra imagem que retratava uma trupe de artistas. Parecia haver ali alguma coisa a ser dita individualmente, capaz de transcender a emissão coletiva. Ao tomar contato com a colagem, apresentada na Imagem 11 da Sequência 6, o autor perguntou ao grupo acerca da possibilidade de inserção de espaços para monólogos improvisados – mesmo sabendo que tal escolha implicaria uma elevação na dificuldade da performance. A resposta do grupo foi a favor dos monólogos e, assim, a partir do quinto ensaio, foram incluídas práticas envolvendo monólogos teatrais em impro. Desde então, a cada ensaio, eram incentivadas respostas aos desafios propostos pelo diretor sob a forma de monólogos, como mostram as Fotos 7 e 8 da mesma Sequência 6.

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

Sequência 7 – Os monólogos improvisados no espetáculo "Haroldo Vai a Recurso", apresentado no Teatro de Bolso do TEUC, na noite de 19 de novembro de 2021

Foto 9

Foto 10

Foto 11

Crédito das fotos: próprio autor.

Na noite de apresentação de "Haroldo Vai a Recurso", como se pode depreender da Sequência 7, foram espontaneamente gerados três monólogos, em dois momentos distintos, a partir de sugestões da plateia. No início do espetáculo, Emanuhel Monteiro (Foto 9) falou sobre as dificuldades financeiras relacionadas à vida estudantil. No terço final da peça, Cristina Grimaldi (Foto 10) criou um monólogo acerca da opressão vivenciada por mulheres transgênero no Brasil e em Portugal, enquanto a *performer* Ar (Foto 11) explorou problemas relacionados à parentalidade por mulheres lésbicas.

A partir do diário de itinerância, surgiu também uma potente referência que acabou assumindo um papel central em "Haroldo Vai a Recurso": a caveira,

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

que viria a ser utilizada nos monólogos improvisados, conforme a Sequência 7, mas também em outras partes da apresentação, como no momento final da performance, em que a atriz Luli Acosta decidiu interpelar diretamente os espectadores, para reviver aquilo que havia sido criado em co-participação ao longo da obra, como mostra a Foto 12, que faz parte da Sequência 8.

Sequência 8 – A caveira na performance de "Haroldo Vai a Recurso"

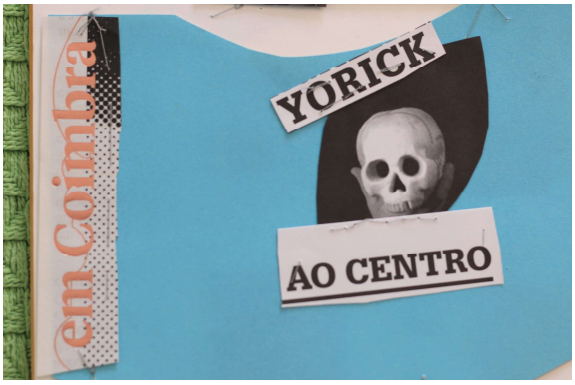

Imagem 11

Foto 12

Crédito das fotos: próprio autor

Na colagem realizada no diário de itinerância, destacava-se a imagem de um crânio humano, atravessada pelos significantes textuais "Yorick" e "ao centro" (Imagem 11). Aos olhos do investigador-diretor, pareceu que a colagem desafiava a primazia da dramaturgia textual. Como se debateu precedentemente, o teatro de improviso confia na produção de material dramatúrgico relevante mesmo na ausência de dramaturgia prévia – e tal descoberta parecia estar sendo absorvida pelo grupo. O crânio e o nome Yorick remetiam, obviamente, à obra teatral "Hamlet", de William Shakespeare, em que o momento do protagonista com a caveira do bobo-da-corte apresenta-se como "um espelho para a humanidade", segundo Triggs (1990, p. 71). Para Williamson (2011, p. 1), em paralelo, a ampla utilização de crânios nas artes vivas "revela um forte desejo por parte de atores e espectadores de serem parte de um tipo de linhagem sagrada".

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

Destarte, ao diretor-pesquisador, pareceu que a inclusão da caveira no diário de itinerância de "Haroldo Vai a Recurso" relacionava-se tanto à evocação de um ritual de passagem por parte dos *performers* quanto a uma reivindicação de autoria, no sentido em que, por meio do teatro de improviso, os artistas visariam a construir uma dramaturgia espontânea que pudesse ser tão marcante quanto as palavras de Shakespeare. A três dias da estreia, ainda sem ter conseguido lidar com a imagem do crânio no diário de itinerância, o diretor perguntou a seu elenco se estaria na hora de trazer uma caveira para o palco, ao que recebeu a anuência do grupo. Por coincidência, havia no gabinete da direção do TEUC um crânio em gesso, que então foi incluído no ensaio e que, dias depois – já cognominado "Haroldo" pelo grupo –, alcançaria proeminência no espetáculo.

Considerações conclusivas

Segundo Kershaw (2009, p. 123), nas artes performativas evidencia-se um "desafio radical que a prática como investigação pode oferecer para os métodos estabelecidos de produção de conhecimento", especialmente com relação ao rigor exigido de protocolos de coleta e tratamento de dados. O presente artigo dirigiu sua atenção a este desafio, sendo norteado pelo objetivo de analisar como o diário de itinerância pode prover suporte à recolha de dados na investigação como prática em artes performativas. A partir de um estudo de caso associado à prática do teatro de improviso, evidencia-se a relevância do diário de itinerância como recurso de produção de dados num processo grupal de descoberta.

Em tal contexto, os resultados patentearam como o diário de itinerância potencializou a emergência de representações de opressões vivenciadas pelos co-participantes da performance, a partir de renovadas possibilidades de estabelecimento de conexões entre os *performers* e destes com a encenação, bem como de uma visão compartilhada acerca do objeto criativo, de maneira

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

a ensejar o surgimento de respostas espontâneas a um processo de criação que adere à investigação orientada pela prática.

Para além dos resultados de caráter epistemológico e metodológico, acredita-se que a pesquisa possa promover avanços, igualmente, no que tange ao estado-da-arte em teatro de improviso, uma vez que atende a demandas gerais e específicas relacionadas à sua prática. Landert (2021), por exemplo, argumenta que, para fazer avançar o conhecimento em *improv*, são necessárias pesquisas para experimentar modos de comunicação e colaboração capazes de favorecer estratégias para a co-criação de dramaturgia espontânea. Em específico, em razão da complexidade inerente à estrutura *The Harold*, todas as contribuições direcionadas para um melhor entendimento do formato podem igualmente apresentar relevância para ampliar as fronteiras do conhecimento acerca do gênero performativo do teatro de improviso.

REFERÊNCIAS

ARNETT, B. **The complete improviser**: concepts, techniques and exercises for long form improvisation. Chicago: Bookbaby, 2016.

BARBIER, R. **L'approche transversale**: l'écoute sensible en sciences humaines. Paris: Anthropos, 1997.

BARBIER, R. **La recherche-action**. Paris: Economica, 1996.

BARBOSA, M. Teatro e universidade: um diálogo violento. **Teatro do Mundo**, n. 12. p. 15-31, 2017.

CANELHAS, S.; NOGUEIRA, P. Ensaio(s) de autoformação por uma escrita colectiva. **Revista Educação, Sociedade & Culturas**, n. 22. p. 87-107, 2004.

CARVALHO, Z. **Jogos de teatro de improviso**. Porto: 5 Livros, 2024.

CARVALHO, Z. **O corpo no teatro de improviso** – uma análise intercultural. Porto: 5Livros, 2019.

DAICHENDT, G. **Artist scholar**: reflections on writing and research. Bristol / Chicago: Intellect, 2012.

DRINKO, C. **Theatrical improvisation, consciousness, and cognition**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

DURÃO, M.; CARVALHO, C.; SOROMENHO, G. Psychological well-being of young portuguese university students. **RECIMA21 – Revista Científica Multidisciplinar**, v. 2, n. 10, p. 1-14, 2021.

FISCHER-LICHTE, E. **The Routledge introduction to theatre and performance studies**. London / New York: Routledge, 2014.

FISCHER-LICHTE, E. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. London / New York: Routledge, 2008.

FOTIS, M. **Long form improvisation and american comedy** – The Harold. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

GERALDI, S. Fazer-com a prática como pesquisa: tecendo experiências coletivas de produção de saberes nas artes da cena. **Revista Aspas**, v. 14, n. 1, p. 52-69, 2024.

GOSSELIN, P. La recherche en pratique artistique: spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. In: GOSSELIN, P.; LE COGUIEC, É. (Dir.). **La recherche création**: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique. Québec: Presses de l'Université du Québec. p. 21-32, 2006.

HALPERN, C.; CLOSE, D.; JOHNSON, K. **Truth in comedy**: the manual of improvisation. Denver: Meriwether, 2001.

HENKE, S.; MERSCH, D.; VAN DER MEULEN, N.; STRÄSSLE, T.; WIESEL, J. **Manifesto of artistic research** – a defense against its advocates. Zurich: Diaphanes, 2020.

JIMÉNEZ, M. El diario como un instrumento de autoformación e investigación. **Revista Qurriculum**, n. 24. p. 173-200, 2011.

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

KERSHAW, B. Practice as research through performance. In: SMITH, H.; DEAN, R. (Eds.). **Practice-led research, research-led practice in the creative arts**. Edinburgh: Edinburgh University Press. p. 104-125, 2009.

LANCRI, J. Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. In: GOSSELIN, P.; LE

ISSN 2358-6060 DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

COGUIEC, É. (Dir.). **La recherche création**: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique. Québec: Presses de l'Université du Québec. p. 9-20, 2006.

LANDERT, D. The spontaneous co-creation of comedy: humour in improvised theatrical fiction. **Journal of Pragmatics**, 173. p. 68-87, 2021.

LEAVY, P. **Method meets art**: arts-based research practice. 2. ed. New York / London: The Guilford Press, 2015.

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. Dissertação de Mestrado em Artes do Espetáculo apresentada à Faculdade de Filosofia, Artes e Letras da Université Catholique de Louvain, Bélgica. Orientação: Prof. Dr. Jonathan Châtel, 2017.

LEWIS, W.; TULK, N. Editorial: why performance as research? **PARtake: The Journal of Performance as Research**, v. 1, n. 1, p.1-7, 2016.

MANTOVANI, A.; CORTÉS, B.; CORRALES, E.; MUÑOZ, J.; PUNDIK, P.; PAVIS, P. **Impro**: 90 juegos y ejercicios de improvisación teatral. Barcelona: Octaedro, 2016.

MOLDERINGS, H. Life Is No Performance: performance by Jochen Gerz. In: BATTCOCK; G.; NICKAS, R. (Eds.). **The art of performance**: a critical anthology. New York: Ubu Editions. p. 92-97, 2010.

MORAN, J. **Improvisation**: a practical guide. Malborough: The Crowood Press, 2021.

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

NELSON, R. **Practice as research in the arts**: principles, protocols, pedagogies, resistances. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan, 2013.

PICCINI, A.; KERSHAW, B. Practice as research in performance: from epistemology to evaluation. **Journal of Media Practice**, v. 4, n. 2, p. 113-123, 2003.

PEZZATO, L.; BRAGANÇA, I.; PRADO, G. O que pode um diário? Um olhar para a literatura acadêmica. **Revista Brasileira de Educação**, v. 29, p. 1-20, 2024.

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

ROCHA, A. **Depressão e ansiedade no ensino superior**: estudo comparativo entre estudantes universitários. Dissertação de Mestrado em Psicologia apresentada à Faculdade de Psicologia e Educação da Universidade do Porto, Portugal. Orientação: Prof. Dr. António Abel Pires, 2018.

RODEN, D. Promethean and posthuman freedom: Brassier on improvisation and time. **Performance Philosophy**, v. 4, n. 2, p. 510-527, 2019.

SALDAÑA, J. Ethnodrama and ethnotheatre: research as performance. In: DENZIN, N.; LINCOLN, Y. (Eds.). **The SAGE handbook of qualitative research**. 5. ed. Thousand Oaks: SAGE Publications. p. 650-677, 2017.

SALGADO, R. **A política do jogo dramático** – CITAC: estudo de caso de um grupo de teatro universitário. Tese de Doutoramento em Antropologia da Educação apresentada ao Departamento de Antropologia da Escola de Ciências Sociais e Humanas do Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. Orientação: Prof. Dr. Paulo Jorge Pinto Raposo, 2011.

SEHAM, A. **Whose improv is it anyway?** Beyond Second City. Jackson: University Press of Mississippi, 2011.

SKAINS, L. Creative practice as research: discourse on methodology. **Media Practice and Education**, v. 19, n. 1, p. 82-97, 2018.

SLAGER, H. Differential iconography. In BIGGS, M.; KARLSSON, H. (Eds.). **The Routledge companion to research in the arts**. London / New York: Routledge. p. 333-352, 2011.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

TRIGGS, J. A mirror for mankind: the pose of Hamlet with the skull of Yorick. **New Orleans Review**, v. 17, n. 3, p. 71-79, 1990.

WILLIAMSON, E. Yorick's afterlives: skull properties in performance. **Borrowers and Lenders** – The Journal of Shakespeare and Appropriation, v. 6, n. 1, p. 1-21, 2011.

ZAUNBRECHER, N. The elements of improvisation: structural tools for spontaneous theatre. **Theatre Topics**, v. 21, n. 1, p. 49-60, 2011.

ISSN 2358-6060

DOI: https://doi.org/10.5216/ac.v11i2.82623

*__José Luis Felicio Carvalho__ – em arte, Zeca Carvalho – é educador, pesquisador, ator, improvisador e diretor teatral. Bacharel em Artes Cênicas (UNIRIO), Bacharel em Administração (UFRJ), Mestre e Doutor em Administração (PUC-Rio), Zeca desenvolveu seu Pós-Doutoramento no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET/UL). Pioneiro na investigação da improvisação como espetáculo em Portugal, Zeca é Professor Titular na Universidade Federal do Rio de Janeiro e, à época da pesquisa aqui relatada, cursava um Doutoramento em Estudos Teatrais e Performativos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.