Improvisação da espontaneidade romântica ao “momento presente”

Gilberto Icicle

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ICLÉ, G. Improvisação: da espontaneidade romântica ao “momento presente”. In: FLORENTINO, A., and TELLES, N., eds. *Cartografias do ensino do teatro* [online]. Uberlândia: EDUFU, 2008, pp. 95-101. ISBN 978-85-7078-518-3. <https://doi.org/10.7476/9788570785183.0010>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

IMPROVISACÃO: DA ESPONTANEIDADE ROMÂNTICA AO “MOMENTO PRESENTE”

Gilberto Icle

Este texto pretende abordar de maneira introdutória o tema da improvisação teatral como natureza e procedimento do trabalho do ator. É preciso iniciar esclarecendo que o termo *ator*, aqui, pode ser generalizado para todos os âmbitos nos quais seres humanos se dão a ver em situações espetaculares organizadas. Assim, podemos incluir crianças em situação de jogo, atores profissionais num palco à italiana ou oficiantes de um ritual religioso. Contudo, neste texto, vou ocupar-me da atividade sistematizada na qual os praticantes jogam em situação de *como se*. Ou seja, trata-se de atividades nas quais os jogadores se transportam para uma situação fictícia, brincando, fazendo de conta ou atuando teatralmente.

O senso comum, freqüentemente, acredita que a improvisação é fruto de um talento espontâneo, de um jogo que inicia e se completa apenas no momento em que é revelado. No entanto, como veremos a seguir, a idéia de improvisação é muito mais complexa e envolve um movimento entre o passado, a projeção de futuro e o momento presente.

A idéia de improvisação perpassa o próprio cerne do trabalho do ator, pois tudo o que o ator faz diante do público consiste numa improvisação, contudo, não se trata de pensar a improvisação como uma revelação, pois embora o ator faça parecer que suas ações são realizadas naquele instante, elas são fruto de um trabalho ou de uma construção anterior.

Por outro lado, principalmente no século XX, a improvisação teatral foi tida como um procedimento para alcançar êxito na atuação. Ela passou a constituir métodos e modalidades que ajudam o ator a construir um personagem, a edificar sua presença cênica, a acessar uma determinada linguagem cênica, a ligar diferentes atores na constituição de um *ensemble* teatral ou, ainda, a auxiliar diretores e atores na investigação de processos poético-pedagógicos.

A commedia dell'arte como arte da improvisação

A *commedia dell'arte* consiste num marco histórico para a improvisação teatral, pois antes dos ideais modernos de originalidade, que fizeram com que a improvisação teatral atingisse o *status* de procedimento privilegiado para a pedagogia teatral, os atores desse tipo de teatro mascarado, improvisado e popular levaram a cabo, com impressionante profundidade, a idéia de improvisação.

O primeiro aspecto que é interessante reter da experiência da *Commedia dell'arte*, principalmente nos séculos XVI e XVII, é o fato de que a noção de improvisação tem pouco a ver com espontaneidade. Ao contrário, os atores desse tipo de teatro europeu, principalmente italiano, eram especialistas em uma única máscara por toda sua vida. Os documentos da época revelam que em pouquíssimos casos um mesmo ator jogava mais de uma máscara. Isso, aliado ao fato de se tratar de exímios cantores, instrumentistas, acrobatas, oradores, mímicos entre tantas outras habilidades, oportunizava a esse ator um jogo bastante rebuscado. Trata-se de uma intervenção de temas e assuntos do presente, de cada lugarejo no qual a trupe estivesse, no repertório de histórias, gags, piadas e roteiros já conhecidos.

O *canovaccio* era um instrumento precioso a esses atores. Tratava-se de um roteiro que os atores tinham de memória, com o qual era possível atuar de forma *improvisada*, pois ele era constituído de forma aberta, delimitando apenas as entradas e saídas e algumas situações básicas, para se poder introduzir a imitação de um político corrupto daquele local ou uma piada sobre um adultério conhecido dos moradores, por exemplo. Esse roteiro passava de geração a geração, mas o que o público via em cena era a dialética sempre renovada entre essa tradição, essa história roteirizada e quase arquetípica – que muitas vezes envolvia a figura do *Arlecchino* (criado faminto e atrapalhado) – em confusões com seus padrões e o *momento presente*.

Taviani¹ afirma que a idéia de espontaneidade associada à improvisação é fruto do romantismo, pois até o século XVIII a improvisação era um exercício comum em academias e escolas e consistia em saber muitos poemas de memória, para se poder improvisar uma poesia, por exemplo. Tratava-se de um exercício de memória, de reorganização do conhecimento constituído, de mostra de saberes. Mostrava-se o domínio de um determinado campo de saber e não um dom espontâneo. Na *Commedia dell'arte* não era diferente.

A improvisação como procedimento do ator: os marcos históricos

Os principais marcos históricos instauradores da improvisação como procedimento de preparação dos atores, construção de personagem e processo de montagem de um espetáculo tiveram lugar no Sistema de Stanislavski (1863-1938), no início do século XX, na Rússia, e no trabalho de Jacques Copeau (1879-1949), na França, quase ao mesmo tempo. Ambos foram muito importantes para a instauração da idéia de improvisação nas tradições pedagógicas teatrais, numa perspectiva parecida, mas com pontos distintos.

Copeau chegou a propor um retorno da improvisação, numa atualização da *Commedia dell'arte*, na qual máscaras de *tipos* contemporâneos a ele serviriam de base para a reconstrução de um teatro improvisado.

Contudo, Copeau legou a improvisação como procedimento de preparação do ator e essa tradição instaurada por ele se desenvolveu em muitas escolas na França, como no trabalho de Dorcy, Dastè, Decroux, esse último, por sua vez, foi mestre de professores influentes como Thomas Leabhart, Luiz Otávio Burnier e Jacques Lecoq.

¹ TAVIANI, Ferdinando. Once puntos para entender la improvisacion em la Commedia dell'arte. *Máscara: Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*, México, ano 4, n. 21-22, p. 4-23, jan. 1997.

Na trilha de Copeau encontramos noções fundamentais para a improvisação. Uma das mais importantes talvez seja a noção de neutralidade. Com o uso das máscaras, ele promoveu uma verdadeira revolução no trabalho do ator, pois instaurou a necessidade dele *desconstruir* seu corpo cotidiano, eliminar os obstáculos físicos e emocionais e neutralizar o rosto, minimizando a expressão facial em prol de uma revelação mais contundente do corpo como suporte e natureza da expressão artística do ator. Esse processo de eliminação, de tentativa de neutralização, de desconstrução do corpo cotidiano foi chamado de *via negativa*.

A máscara subsidiou as tentativas de Copeau, pois permitia, ao mesmo tempo, mostrar e revelar o universo interior do ator, na medida em que escondia seu rosto. Esse ocultamento e sua correspondente revelação, proporcionados pela experiência primitiva da máscara, constitui um modo de trabalho com a improvisação que passou a prática de muitos homens de teatro no decorrer do século XX.

Da mesma forma, o Sistema de Stanislavski constitui um modo de operar com a improvisação teatral amplamente difundido, recriado e desenvolvido durante o século XX. Ao contrário dos herdeiros de Copeau, os quais se abrigaram muito mais em estúdios, pequenas escolas, grupos de teatro; o Sistema stanislavskiano ocupou muitas das escolas oficiais e dos discursos hegemônicos sobre a pedagogia do ator.

Embora o trabalho inicial de Stanislavski, resumido no que se tornou conhecido como a *Psicotécnica*, tenha sido mais difundido em nosso meio, foi seu trabalho ulterior, resumido no *Método das ações físicas*, que consiste na contribuição inaugural da improvisação como forma e processo de criação para o ator.

Trata-se de um conjunto de improvisação que visa fazer o ator se aproximar do universo do texto dramático, construir um personagem em coerência com as indicações que o dramaturgo apresenta, formar uma pauta, ou linha, ou partitura de ações físicas capaz de traduzir em expressão física, e não somente mental ou emocional, as atitudes e motivações do personagem e, por fim, constituir com *verdade cênica* as respectivas cenas do espetáculo.

A proposição de Stanislavski constituía-se de uma seqüência de improvisações. Nessa fase, ao contrário do trabalho anterior, ele aboliu praticamente por completo o *trabalho de mesa*, ou seja, as leituras coletivas, interpretações e análises do texto previamente às improvisações práticas.

Nessas improvisações, o ator deveria reconhecer a fábula e os fatos motores; colocar-se *como se* estivesse dentro das circunstâncias mínimas dadas pelo texto; com a ajuda do diretor, improvisar todas as circunstâncias dadas pelo texto; improvisar circunstâncias imaginárias que completariam o universo do texto; improvisar o universo completo do ator e os acontecimentos da peça.

Enfim, Stanislavski propõe e, conseqüentemente instaura, a tradição da improvisação como caminho para a criação do ator.

As modalidades de improvisação

Existem muitas modalidades de improvisação. Se nos ocuparmos da improvisação como procedimento podemos elencar diversos tipos, mas se nos ocuparmos da improvisação como natureza do trabalho do ator, quase tudo o que um ator faz para se preparar ou atuar pode ser considerado como improvisação.

Os procedimentos mais gerais podemos classificar como *processos de composição*. Esse procedimento é muito comum nas tradições codificadas das artes cênicas, consiste em agrupar elementos já conhecidos por uma tradição codificada e lhe conferir vida, *èlan*, corpo. Um exemplo fácil de compreender é o aprendizado de danças clássicas, como o Ballet europeu, o *Odissi*, ou *Bharata Natyam* hindu. Nessas tradições, o aprendiz deve memorizar por imitação uma sequência de movimentos já estabelecidos pela tradição e torná-los orgânicos, ou seja, torná-los seus, fazer parecer que executa, sem esforço, movimentos e ações que exigem uma *deformação* do corpo e da voz.

Um outro procedimento, muito popular em escolas de educação básica, é a *dramatização*. Nesse caso, trata-se de tornar dramático algo que não é em sua origem preparado para isso. Assim, podemos incluir aí a construção de espetáculos partindo-se de um conto, uma história, uma imagem. A improvisação serve como elemento para a construção temática, para se dar a ver, da melhor forma possível, a narrativa. São secundárias, freqüentemente, as preocupações com a linguagem teatral. A ênfase está na fábula e no enredo e não nos aspectos da formalidade da linguagem.

A dramatização lembra muitos procedimentos *livres*, nos quais grupos de jogadores, sem a orientação de um diretor ou professor, buscam produzir um espetáculo sem preocupações que ultrapassem a comunicação de uma mensagem. Contudo, o procedimento de dramatização tem sido usado por grupos de teatro importantes no panorama brasileiro, como recurso para a construção dramática.

Dos procedimentos e modalidades de improvisação teatral mais comuns entre nós podemos destacar dois: o *jogo dramático* e o *jogo teatral*.

Esses dois tipos de improvisação se caracterizam por propor aos jogadores situações em que esses devem atuar *como se*. O princípio dramático de personificação ou de atuação estará sempre presente, ou seja, o jogador se reportará, com o corpo e não apenas como tarefa mental, a uma ação que envolve a imaginação na expressão de uma circunstância, de um tempo ou de uma pessoa que estão ausentes e que serão presentificados pela ação.

Segundo Pupo²,

[...] jogo teatral e jogo dramático, fundamentam-se na idéia de que a depuração estética da comunicação teatral é indissociável do crescimento pessoal do jogador. Ambos têm na platéia – interna ao grupo de jogadores – um elemento essencial para a avaliação dos avanços conquistados pelos participantes. Prescindem da noção de talento ou de qualquer pré-requisito anterior ao próprio ato de jogar e apresentam propostas de caráter estrutural, derivadas da linguagem do teatro, que permitem a formulação, pelo próprio grupo, das situações, temas, desejos, que quer trazer à tona.

O jogo teatral – *theater game* – foi sistematizado por Viola Spolin, nos Estados Unidos, e se diferencia do jogo dramático, principalmente porque no primeiro há a necessidade de se estabelecer regras precisas que envolvam os princípios teatrais, dentre as quais o estabelecimento da relação palco/platéia, ou seja, jogado-

² PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. O lúdico e a construção do sentido. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 181-187, 2001.

res que atuam e jogadores que assistem. Além disso, Spolin³ propõe um *Ponto de Concentração* para cada jogo, pautando a atuação dos jogadores em regras pontuais a serem observadas durante a atuação e a serem discutidas na avaliação. A idéia de *Instrução* também é uma característica diferenciadora do Jogo Teatral, pois o orientador do jogo pode instruir os participantes durante o próprio jogo a fim de garantir o andamento do mesmo e o melhor cumprimento das regras.

Os exercícios de Viola Spolin se agrupam principalmente na investigação e proposição de circunstâncias – ao gosto da tradição instaurada por Stanislavski – resumidas, principalmente, em grupos de exercícios de *Onde*, *O que* e *Quem*.

Para Ryngaert⁴, o jogo dramático pode ser caracterizado por sete elementos: 1) análise da realidade traduzida em linguagem não naturalista; 2) trabalho coletivo; 3) não subordinação a um texto como ponto de partida, mas poderá existir um texto improvisado; 4) discussão sobre o que se fez no jogo, avaliação do processo; 5) negação do virtuosismo ou de habilidades, todos se colocam como jogadores, não como atores profissionais; 6) descarte de cenografia e indumentária, tudo é produzido pelo próprio jogo, no corpo e com o corpo; 7) prazer como elemento indispensável.

O jogo dramático não necessita de grupos distintos de jogadores, embora possa utilizá-los, como no jogo teatral no qual deve haver atuadores e assistentes, mesmo que esses papéis sejam constantemente trocados entre os jogadores, embora ambas as modalidades de jogo trabalhem com os princípios do drama.

O momento presente

Ao mesmo tempo em que o trabalho do ator é fruto de um complexo e contínuo processo de construção de conhecimento que o faz estruturar conhecimentos precisos e diferentes do mundo cotidiano, o grande desafio do jogo da atuação é conseguir estar no *momento presente*.

Quando falamos em improvisação, estamos pretendendo evocar um duplo procedimento: estar no aqui-agora e, ao mesmo tempo, refazer o processo que nos conduziu a esse momento. Vejamos que paradoxo complicado: estar no presente recuperando o passado.

Para Brook⁵, “o teatro não tem a ver com edifícios, nem com textos, atores, estilos ou formas. A essência do teatro reside num mistério chamado ‘o momento presente’”. Mas como é possível ao ator estar de corpo e mente no momento presente?

Pode parecer fácil, mas unir mente e corpo numa única ação é o grande desafio do ator. No mundo cotidiano nos acostumamos a automatizar nosso comportamento. Fazemos ações, movimentos e gestos automaticamente. Podemos dirigir um carro e pensar no que faremos a noite; fazer compras e programar mentalmente uma viagem; caminhar e lembrar um acontecimento. O ator não pode deixar sua mente viajar além da ação do presente. É esse conhecimento que caracteriza o que chamamos teatro e define a diferença entre cotidiano e extracotidiano⁶.

³ SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 349 p.

⁴ RYNGAERT, Jean-Pierre. *O jogo dramático no meio escolar*. Coimbra: Centelha, 1981. 230 p.

⁵ BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 145 p.

⁶ ICLE, Gilberto. *O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano*.

Ao permanecer no *momento presente*, o ator cria um comportamento que se diferencia do comportamento cotidiano. Chamo extracotidiano o comportamento que se caracteriza pela sistematização de ações, objetivando se dar a ver de modo distinto do cotidiano. Nesse momento, opera-se um salto ou uma transcendência do cotidiano a um estado no qual corpo, mente e espírito se unem numa função superlativa. O corpo parece maior, o tempo parece suspenso e quem assiste é tocado e conduzido ao *illud tempus*.

É esse comportamento extracotidiano que a improvisação visa atingir. Assim, a idéia de uma improvisação teatral como procedimento permite pensar que a improvisação é também a natureza do trabalho do ator.

Mas como o ator logra acionar essa união mente/corpo no momento presente? Da mesma forma que os atores da *Commedia dell'arte* conseguiam improvisar, porque possuíam de memória um repertório de textos, cenas, gags, entre outros, um ator qualquer atinge a capacidade de improvisar no momento presente porque improvisou muitas situações e acumulou um *repertório* de ações, textos, gags, cenas, efeitos que podem ser utilizadas agora, no entanto, produzidas no passado.

Essa dialética entre passado e momento presente é bastante complexa, pois ao mesmo tempo em que o ator usa esse *repertório* de ações do passado, essa utilização não pode ser planejada. Ela flui no momento presente sem que o ator deva (nem precise) pensar de antemão nas soluções cênicas. O que, de fato, caracteriza o ato de improvisar é essa dialética quase impossível de recuperar o passado e fazer dele momento presente. Tão presente que parece ser realizado de forma espontânea, como se nada houvesse sido planejado, como se nada fosse organizado, como se tudo estivesse sendo realizado ao acaso, pela primeira vez.

Mas só parece. Alguns poucos minutos do trabalho do ator podem ser tão impressionantes e tocantes quanto os anos de trabalho que eles escondem.

O exercício dessa dialética em recuperar o passado e convertê-lo em momento presente permite ao ator a incorporação do que acontece no momento presente. Converter em momento presente o passado é, também, incorporar os dados do aqui-agora: as reações ou a falta de reação do público, um imprevisto com algum equipamento, as reações dos outros atores, entre outros.

Esse jogo entre passado e presente faz transcender as ações e, de certa forma, faz o ator prever o futuro. O ator seria, então, um vidente? Não é bem assim, contudo, a improvisação, como natureza e procedimento, faz o ator oferecer respostas antecipadas aos problemas cênicos, fazendo parecer que se antecipa aos acontecimentos. O momento presente é, também, futuro.

REFERÊNCIAS

- BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HODGSON, John; RICHARDS, Ernest. *Improvisation*. New York: Grove Press, 1979.
- ICLE, Gilberto. *O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ICLE, Gilberto. *Teatro e construção de conhecimento*. Porto Alegre: Mercado Aberto-Fundarte, 2002.
- LA IMPROVISACION. *Máscara*, México, v. 4, p. 21-22, jan. 1997.
- JOHNSTONE, Keith. *IMPRO: la improvisacion y el teatro*. 4. ed. Santiago: Cuatro Vientos, 1990.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- MOORE, Sonia. *The Stanislavski System*. 2. ed. New York: Penguin, 1984.
- PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. O lúdico e a construção do sentido. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 181-187, 2001.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *O jogo dramático no meio escolar*. Coimbra: Centelha, 1981. 230 p.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- TAVIANI, Ferdinando. Once puntos para entender la improvisacion em la Commedia dell'arte. *Máscara: Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*, México, ano 4, n. 21-22, p. 4-23, jan. 1997.