

(RE)COMPOR EM ATO: o improviso inventivo no trabalho do ator

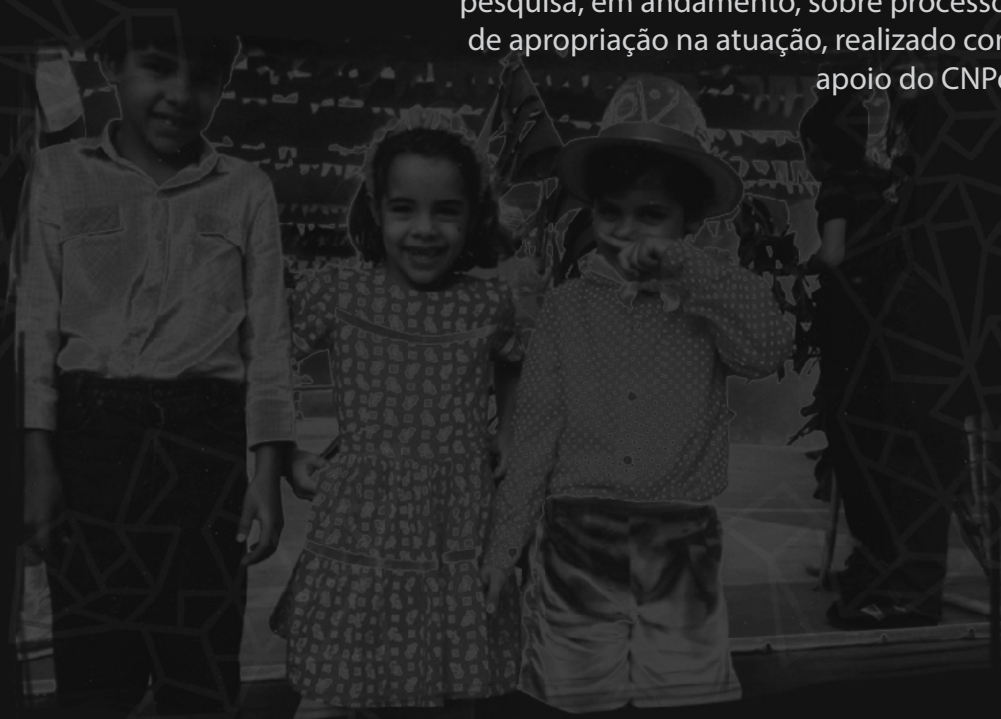
*(RE)COMPOSING ON STAGE:
the inventive improvisation at the actor's work*

*(RE)COMPONER EN ACTO:
la improvisación inventiva en el trabajo del actor*

Jussyanne Rodrigues Emidio

Jussyanne Rodrigues Emidio

Atriz e bailarina. Mestranda em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina, tendo como linha de pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade, sob orientação do Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro, com bolsa da CAPES. O artigo é parte da pesquisa, em andamento, sobre processos de apropriação na atuação, realizado com apoio do CNPq.



Resumo

O trabalho reflete sobre a improvisação no trabalho do ator contemporâneo. Principia com uma breve revisão sobre o termo nas áreas do teatro e da dança, abordando a improvisação como uma maneira de composição. A partir de estudos recentes sobre cognição, observa-se que seu caráter imprevisível de experimentação está no território da invenção, renovando o modo de operar do ator na atuação cênica.

Palavras-chave: atuação, composição, improvisação, invenção.

Abstract

This paper discusses improvisation in the work of contemporary actors. It starts with a brief review of the term in the fields of theatre and dance, and then approaches improvisation as a mean of composition. From recent studies on cognition, it is possible that the unpredictable character of experimentation is in the invention territory, renewing the operating mode of an actor during stage acting.

Keywords: acting, composition, improvisation, invention.

Resumen

En este artículo se buscó reflexionar acerca de la improvisación en el trabajo del actor contemporáneo. Se empieza con una breve revisión de este término en las áreas de teatro y danza, dirigiéndose a la improvisación como una forma de composición. A partir de los estudios recientes acerca de la cognición, se observó que su naturaleza impredecible de experimentación surge en el territorio de la invención, y renueva la forma de funcionamiento del actor en la actuación escénica.

Palabras clave: actuación, composición, improvisación, invención.

No processo artístico, improvisar não possui o significado pejorativo de algo mal arranjado, feito às pressas ou desorganizado (apesar de ser esse um uso comum do termo¹). Como técnica de atuação, remete diretamente ao

1. No *Dicionário Houaiss*, o termo “improvisação” faz referências à música e ao teatro – “Apresentação musical em que o artista cria em plena execução da peça; representação de caráter experimental e didático, na qual todos os elementos cênicos (inclusive a fala e os movimentos dos atores) são realizados sem prévio ensaio” –, porém o verbo “improvisar” refere-se a “fazer, arranjar de repente, sem preparação, organizar às pressas; Compor na hora, sem prévio preparo, de improviso” (HOUAISS, 2009, p. 1058).

mimo romano e à *commedia dell'arte* italiana, a qual conferiu à improvisação o caráter de arte e colocou o ator em posição de primazia sobre o texto (CHACRA, 1983, p. 30).

Após a *commedia dell'arte*, a historiografia do teatro ocidental privilegiou a arquitetura cênica e a dramaturgia escrita em detrimento do improvisado cênico. Somente em fins do século XIX e no começo do XX, a improvisação voltou a ser valorizada como uma qualidade que retomaria o frescor da atuação representativa da dramaturgia, estando no âmago das propostas de renovação do teatro da época. Desse desejo, do qual podemos citar Jacques Copeau, Charles Dullin e Léon Chancerel como operadores, chegamos a Jean-Pierre Rynngaert, que também retrabalhou a noção de **improvisação** como **jogo**.

Na qualidade de ação momentânea, os dois termos são intimamente relacionados, por vezes autorreferentes e se complementam nas denominações de ator-improvisador ou ator-jogador. Improvisar é jogar em cena, jogar em cena é estar disponível ao imprevisto. Aqui tratarei de jogo como o conjunto de relações operadas pelo ator em seu processo de composição atuante, a partir de regras estabelecidas ou de *insights* inventivos². Essa proposição assemelha-se ao *jeu dramatique* proposto por Rynngaert em *Jogar, representar* (2009), visto que o jogo pauta-se na escuta do parceiro e na conexão entre os elementos cênicos a partir da improvisação. As proposições de Rynngaert sobre o jogo estão relacionadas aos reformadores teatrais do início do século XX já citados, porém mostram-se mais preocupadas com uma dimensão mais aberta de jogo, direção que se propõe este estudo: o entendimento do improvisar/jogar como uma proposta de composição para o ator contemporâneo, em ensaios e em apresentações.

As várias denominações para possíveis caminhos do ator contemporâneo – atuador (FERRACINI, 2013), ator-compositor (BONFITTO, 2011) ou pós-dramático³, entre outras, apontam para uma multiplicidade da atuação, em que as ações não se limitam ao teatro representativo. O ator tem a pos-

2. Esta conceituação de jogo é uma síntese das propostas de Rynngaert (2009) e Spolin (1979) sobre jogo, de Bonfitto (2009, 2011) acerca da composição para o ator e de Kastrup (2007) ao tratar dos estudos da cognição.

3. Tal denominação vem da análise de Hans-Thies Lehmann sobre o teatro pós-dramático, referenciada por Bonfitto (2009) e que se configura em uma das possibilidades de se abordar o teatro contemporâneo.

sibilidade de trabalhar com materiais de forma não hierárquica (o texto não é mais o principal elemento da cena, a ser preenchido a partir dos demais), podendo localizar-se na fronteira entre linguagens.

Nesse terreno de denominações escorregadias entre si, investigo algumas conceituações da improvisação no teatro, com breves correlações na dança⁴. A partir da aproximação desses campos, a noção de composição adentra os estudos sobre o trabalho do ator, que lida com um processo inventivo. Com o teatro além da esfera representativa, os processos de invenção propõem outras relações com/entre os materiais. Sob essa ótica, apresento a discussão sobre a improvisação na cena contemporânea como composição inventiva.

A renovação do teatro pela improvisação

Jacques Copeau (1879-1949), defensor do teatro que primava pela representação do texto em princípios do século XX, distinguia a improvisação como uma arte própria do ator. Observando que o ator geralmente improvisa sobre o texto escrito, Copeau apresentava restrições quanto a essa atitude, que, para ele, vulgarizava a dramaturgia. Porém reconheceu que, improvisando, o ator retomava seu campo artístico próprio: “Poderíamos dizer que ele defende o seu domínio, que procura recuperar o terreno perdido pelas usurpações do literato, do escritor, no campo do teatro” (COPEAU, 1979, p. 323, trad. J. R. Faleiro).

Copeau planejava renovar o teatro a partir da arte da improvisação: “Vejo, sinto, compreendo que é preciso restaurar essa arte, fazer com que renasça, ajudá-la a reviver, que apenas ela nos restituirá um teatro vivo: uma comédia e atores” (COPEAU, 1979, p. 323, trad. J. R. Faleiro). Em sua proposta, o ator aprimoraria em si uma personagem, em laboratórios que perpassariam até mesmo as experiências cotidianas, cujo enredo seria dado em um roteiro prévio, assemelhando-se à *commedia dell’arte*. Os atores não possuiriam domínio de pesquisa dos personagens. Cada detalhe seria filtrado e dado a

4. A improvisação também possui grande importância na mudança de paradigmas de composição nas artes visuais e na música no decorrer do século XX. Porém não investigaremos esses campos neste trabalho, visto que tal análise demandaria espaço mais amplo de discussão.

eles pelo encenador. Para Copeau, apesar da não autonomia dos atores no processo, a improvisação lhes traria grandes benefícios:

O hábito da improvisação dará ao ator maleabilidade, elasticidade, a verdadeira vida espontânea da palavra e do gesto, o verdadeiro sentimento do movimento, o verdadeiro contato com o público, a inspiração, o fogo, o ímpeto e a audácia do farsante. E que lição para o poeta, que fonte de inspiração! (COPEAU, 1979, p. 324, trad. J. R. Faleiro).

Copeau mantinha a ideia de improviso ligada à representação de um texto dramático, permanecendo a interpretação, em grau de importância na cena, abaixo do drama. Segundo Jean-Loup Rivière:

Como o instrumentista, o ator-intérprete nada acrescenta, não completa o drama, não o explica nem o comenta. Deve “inventar interiormente”. O que Copeau quer dizer com essa expressão, bela e enigmática? Que é preciso “preencher de realidade” o que acontece em cena. (RIVIÈRE, 2011, p. 463, trad. J. R. Faleiro).

A improvisação como método de representação da dramaturgia escrita sofre mudanças no decorrer do século XX, e tem sido largamente estudada devido à evidência cada vez maior dada à corporeidade do ator nos estudos teatrais. Os estudos de Stanislávski, Meyerhold e Grotowski são três exemplos de grandes pesquisas acerca do profissional da atuação, e os escritos de Artaud, que abarcam a linguagem cênica sem reduzi-la ao texto, foram impulsionadores de uma cena que pudesse se desvincular da palavra, colocando-a no mesmo nível de importância dos demais elementos cênicos (JACOBS, 2011). Esse panorama proporcionou o surgimento de várias pesquisas voltadas ao campo da cena, como a proposta de *theater games* por Viola Spolin (1979) e as investigações da Judson Church em Nova York nos anos 1960 – apenas alguns exemplos (bem diversos) de como as artes pareceram ter se apropriado definitivamente da improvisação no acontecimento da cena em suas propostas pedagógicas e artísticas, porém cada uma a seu modo.

Pela gama de abordagens, apresento duas análises de pesquisadoras que já se debruçaram sobre essa classificação, para clarificar o entendimento do campo que a improvisação ocupa na elaboração cênica.

Duas análises sobre a improvisação no teatro e na dança

Em Sandra Chacra (1983), podemos observar uma primeira subdivisão dos processos de improvisação e algumas de suas inúmeras denominações no teatro. A pesquisadora distingue a improvisação artística da coletiva, sendo a primeira realizada por artistas e a segunda por não artistas.

Dentre as maneiras de se improvisar artisticamente, algumas possibilidades são:

- técnica para fixação de formas finais no teatro convencional que, aos poucos, entre os ensaios e a apresentação, vai perdendo o caráter improvisacional;
- processo de atualização dos elementos cênicos pré-ensaiados a cada reapresentação no teatro formal, como algo inerente a todo jogo cênico, visto que nenhuma repetição produz efeito exatamente igual a outra;
- recurso que pode ser utilizado pelo ator para escapar dos imprevistos cênicos, ou mesmo para inserir “cacos” em uma dramaturgia previamente ensaiada, buscando maior comicidade e melhor relação com o público;
- forma de elaboração cênica centrada na figura do ator na condição de autor do texto teatral⁵.

Como improvisações coletivas, são apontadas:

- metodologias educativas e terapêuticas, a exemplo dos *theater games* de Viola Spolin e o psicodrama, em experiências fora do âmbito teatral;
- um “teatro de participação”, no qual o público interage e constrói a cena junto com os atores (nesse âmbito, encontramos o Teatro Fó-

5. Chacra (1983) faz a diferenciação entre texto teatral e texto dramático. O texto teatral é compreendido “como o conjunto de signos (corporais, gestuais, visuais, plásticos, musicais etc.) de um espetáculo” (p. 19). O texto dramático refere-se à dramaturgia escrita previamente.

rum e algumas experiências do teatro de vanguarda norte-americano dos anos 1960).

Na dança, a improvisação também possui desmembramentos diversos, o que faz com que Mara Guerrero (2008) prefira nomear de “formas de improvisação” alguns agrupamentos por princípios semelhantes:

- Improvisação sem acordos prévios: apresenta-se como processo diante do público. Ocorre em grupos que, trabalhando juntos há algum tempo, desenvolvem entre si treinamentos para o improviso e certa desenvoltura comunicativa para compor coreografias em tempo real. Também acontece nas chamadas *jam sessions*, encontros de bailarinos que não trabalham juntos, mas têm interesse de experimentar improvisação entre corpos com trabalhos na dança diferentes do seu.
- Improvisação com acordos prévios:
 - a. Acordos em processos de criação: experimentações que ocorrem em ensaios, que podem formalizar-se ou não na composição do espetáculo. Essa modalidade, muito utilizada por coreógrafos e bailarinos desde o surgimento da dança moderna, faz que a criação se torne imprevisível, cujos desdobramentos até a apresentação serão conhecidos apenas durante o processo;
 - b. Acordos a partir de roteiros: diferentemente dos roteiros teatrais, estes não visam uma estrutura dramática nem personagens, mas definem regras e possibilidades de relações diversas que “podem” ou “não podem” ser executadas. Dentro dessas definições/restrições, os bailarinos possuem a autonomia de proposição. Tais restrições são vistas como benéficas, por delimitarem focos de movimentos/relações na cena⁶.

6. As aproximações que o *jeu dramatique* (Ryngaert) e os *theater games* (Spolin) podem possuir com essa proposta da dança se dão pela noção de regras que possibilitam a composição, apesar de resultarem em propostas diferentes.

A partir de uma aproximação com propostas estéticas do teatro e da dança, improvisar em cena adquiriu sentido mais amplo, na medida em que o corpo é encarado como instância discursiva. Com isso, cresce a necessidade do ator de desenvolver em si tais possibilidades, pois a improvisação passou a ser utilizada como uma das formas de que o ator dispõe para **compor** a cena, a partir dos ensaios ou em tempo real.

Improvisar: uma maneira de compor

Duas noções de composição são caras neste estudo: a composição para o trabalho do ator, trabalhada por Matteo Bonfitto (2011), e o ato de invenção – a composição a partir do adensamento da memória e do tempo, colocada por Virgínia Kastrup (2007).

No Ocidente, os estudos de composição no trabalho do ator são relativamente recentes, a julgar pelo espaço que já ocupam na música, na dança, na pintura, no cinema (BONFITTO, 2011). Sintetizada por Bonfitto como o ato de **pôr com**, essa noção mostra-se relevante quando se reconhece que o ator lida com materiais em seu trabalho de ordens tão diversas quanto inumeráveis. Por material entende-se “qualquer elemento que adquire uma função no processo de construção da identidade do próprio objeto” (BONFITTO, 2011, p. 17). Para o autor, o trabalho do ator dramático (que representa o drama) diferencia-se do trabalho do ator pós-dramático (que não se prende a uma estrutura dramática) a partir dos textos, códigos e convenções (teatrais/culturais), nos “modos de elaboração, articulação e reinvenção de tais elementos” (BONFITTO, 2009, p. 91). Nesse processo, o ator utiliza-se dos mais diversos materiais, por vezes indefinidos, pois sua relação com eles é pragmática e subjetiva, já que depende de seu próprio modo de operar.

Na medida em que os seus materiais de atuação não se fazem prevalentemente referenciais, nem constitutivos de uma personagem (entendida como representação de um indivíduo ou tipo) e não são estruturados a partir de uma rede semântica produzida por uma história, o ator pós-dramático deverá apoiar-se sobre as qualidades expressivas que podem ser produzidas a partir de sua relação pragmática com os materiais de atuação, ou seja, a partir de seu *modus operandi* (BONFITTO, 2009, pp. 96-97).

Para Bonfitto (2011), a improvisação como “espaço mental” é uma das possibilidades de composição para o ator, estabelecendo um espaço de experimentação em que as qualidades perceptivas, sensoriais e intelectuais são geradoras de novas práticas. Percebemos que essas experimentações interferem diretamente no aspecto cognitivo do ator, ou seja, na forma como ele elabora o conhecimento em vida e o reelabora em arte.

Para Virgínia Kastrup (2007), pesquisadora de atenção e aprendizagem, a aquisição de conhecimento se dá por meio de um processo de invenção: a autora propõe o termo a partir de uma revisão dos estudos da cognição pautados na criatividade (solução de problemas) e chega à invenção (problematização) como elemento inerente a toda capacidade de conhecer a si mesmo e ao mundo, uma abordagem que pressupõe a experimentação no processo cognitivo.

A invenção implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de tateio, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos inesperado, com a matéria. Nos bastidores das formas visíveis ocorrem conexões com e entre os fragmentos, sem que este trabalho vise recompor uma unidade original, à maneira de um *puzzle*. O resultado é necessariamente imprevisível. A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, como indica a raiz comum a “invenção” e “inventário”. Ela não é corte, mas composição e recomposição incessante (KASTRUP, 2007, p. 27).

Nesse sentido, aponto o caráter inventivo como inerente ao processo de composição improvisacional: a invenção é recomposição fragmentária, a partir da experimentação e da memória. Desta forma, encaro a improvisação em cena como espaço de (re)composição a partir da invenção, adensado no ator em estado de atuação.

Improvisação na atuação: a entrega ao jogo

Que papel tem a improvisação no trabalho do ator contemporâneo? A partir das questões apresentadas, uma possibilidade é que, por não se situar somente na esfera do teatro representativo, o ator não necessariamente improvisa “a serviço” de uma personagem, narrativa ou texto. O jogo possui um

caráter que se volta mais ao acontecimento da cena. Daiane Dordete Jacobs assim se manifesta a esse respeito:

Creemos que a autenticidade que se busca trazer à cena, ingênua, desavisada, espontaneísta, esteja presente na entrega do ator ao *jogo teatral*, entendido como a **criação de sentidos a partir da materialidade da cena** – da qual a exposição do corpo do ator faz parte. Deste modo, não reduzimos a amplitude de significados do conceito de jogo teatral apenas ao seu entendimento como ação dramática de personagens (JACOBS, 2011, p. 36, grifo meu).

A entrega ao jogo, também um ponto caro à improvisação em dança, parece ser uma das chaves que guiam parte das experimentações contemporâneas em teatro, numa abordagem que não encara o jogo teatral apenas como um método para a representação dramatúrgica, mas que busca sentidos a partir da materialidade da cena.

Em diversos aspectos, a improvisação continua a ser exigida na manutenção de um estado de prontidão: a disposição ao jogo da cena que envolverá outros atores e, possivelmente, espectadores. Mas não apenas: por vezes, agir na cena requer o aprimoramento do caráter improvisacional na atuação, já que o ator em jogo se coloca em estado de composição inventiva. Dessa forma, coloca-se um deslocamento de proposição: o ator pode selecionar seus materiais (narrativas, imagens, poemas, partituras, músicas, depoimentos, vídeos, fragmentos de textos, técnicas corporais etc.) como disparadores do processo improvisacional e, assim, inventar com eles. Bonfitto aponta a percepção como parte importante nesse processo:

De fato, em muitos casos o ator pós-dramático deverá compor ou incorporar seres ficcionais que não podem ser remetidos a indivíduos ou tipos humanos; eles serão muitas vezes canais transmissores de qualidades, de sensações, de processos abstratos, de fenômenos naturais, de combinações de fragmentos de experiências vividas, de restos de memórias... Dessa forma, as matrizes geradoras dos materiais de atuação, utilizados pelo ator pós-dramático, estão relacionadas mais diretamente com a exploração de processos perceptivos, constitutivos do que podemos chamar de experiência em diferentes níveis, do que com a ilustração de histórias ou teses de qualquer gênero (BONFITTO, 2009, p. 98).

A partir da exploração perceptiva, a experimentação em improviso pode ser ampliada. Barbara Biscaro (2012), mesmo sem nomear sua pesquisa como pós-dramática, comenta sobre o papel da improvisação na sua elaboração cênica:

Existe uma coisa bem específica que faz parte do modo como eu trabalho hoje, onde todas as partes físicas são improvisadas. Existe apenas uma parte do espetáculo que tem partitura. O resto é improvisado. Eu sei o que preciso fazer, mas o modo como chego naquilo muda cada vez que eu faço o espetáculo. Eu deixo este espaço do improviso para que algo de novo aconteça em cena, pois esta improvisação me atrai. Claro que com o tempo você acaba tendo um repertório e faz certas coisas, mas também podem surgir coisas diferentes. Nunca se sabe o que pode acontecer. Então, desse modo sempre estou criando coisas novas e quando estou em cena acontecem coisas que não foram pensadas (BISCARO, 2012, p. 1).

No trabalho de Biscaro, a qualidade de improvisação como jogo é requisitada em sua composição, porque ela se coloca em cena não apenas como quem compõe, mas como quem a **recompõe** em atuação, renovando as relações entre os materiais.

Considerações finais

Seria o ator contemporâneo um artista de múltiplos improvisos ou um artista múltiplo que improvisa em jogo? Nesse contexto, definições acabadas não são as mais interessantes. Os estudos sobre o trabalho do ator mostram que ele sempre se reinventa e, logo que se tenta localizá-lo, parece escapar de qualquer análise definitiva. Além disso, mesmo quando há uma sistematização, esta não pode ser completa, pois os elementos de subjetividade presentes o tornam um trabalho inventivo, ao lidar com infindos materiais, em sua totalidade de vivências, experiências e memórias.

Por estar adensado na invenção, o ato compositivo “imprime inexoravelmente uma experiência, mas não expõe a razão de suas escolhas. Deixa somente rastros...” (BONFITTO, 2011, p. 143). A percepção torna-se chave nesse processo, por balizar as relações entre memória, invenção e ação. A ampliação dos processos perceptivos denota novas possibilidades de conexões.

Por fim, a improvisação trouxe novas propostas ao teatro no século xx, e pelo seu caráter de (re)composição da cena, mediada pelo corpo do ator, ela mesma se reinventa em formas, propostas e elaborações artísticas. Ao situar-se como improvisador, o ator pode operar pela invenção, sendo uma qualidade que é capaz de imprimir certo frescor ao trabalho que acontece em cena, mesmo àquele previamente ensaiado. Isso não pressupõe a não preparação técnica, mas uma preparação para o rearranjo. Compreendo que voltar-se ao acontecimento cênico em estado de improviso compositivo seria apreender maneiras de operar; e pôr-se nesse estado de atuação é, cognitivamente, aprender a lidar com relações, com a diversidade, com aprendizado(s) do corpo em atuação, que é o corpo-em-vida.

Referências bibliográficas

- BISCARO, B. Entrevista concedida a Telemakos Endler. **Qorpus** – Jornal do Projeto de Extensão – Curso de Graduação em Artes Cênicas – UFSC. n. 7, 25 dez. 2012. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-007/entrevista-com-barbara-biscaro-telemakos-endler/>> Acesso em: 18 dez. 2014.
- BONFITTO, M. O ator pós-dramático: um catalisador de aporias?. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 87-100.
- _____. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CHACRA, S. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- COPEAU, J. L'improvisation. In: **Registres, III: Les Registres du Vieux-Colombier I**. Paris: Gallimard, 1979. p. 323-363.
- FERRACINI, R. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GUERRERO, M. F. **Formas de improvisação em dança**. V Congresso da ABRACE, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dancacorpo/Mara%20Francischini%20Guerrero%20-%20FORMAS%20DE%20IMPROVISACAO%20EM%20DANCA.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2014.
- HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JACOBS, D. D. S. **Estudos sobre performance e dramaturgia do ator contemporâneo**. Florianópolis: Editora da Udesc, 2011.
- KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

RIVIÈRE, J.-L. L'art de l'acteur. In: ABIRACHED, R. (org.). **Le théâtre français du XX^e siècle**: histoire, textes choisis, mises en scène. Paris: L'avant-scène théâtre, 2011. pp. 457-468.

RYNGAERT, J.-P. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. Trad. Cássia R. da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. Trad. Ingrid D. Koudela e Eduardo J. A. Amos. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Recebido em 19/02/2015

Aprovado em 22/04/2015

Publicado em 30/06/2015