

IMPROVISACÃO TEATRAL – CONCEITOS E EXPERIÊNCIAS NO BRASIL

Autor: Sandro de Cássio Dutra

Orientadora: Maria de Lourdes Rabetti

Resumo: O improviso é um elemento cuja investigação pode contribuir para o exame da constituição de um espetáculo teatral. O que se pode perceber, à primeira vista, é a existência de diferentes posicionamentos com relação à importância de seu estudo. Assim, para alguns estudiosos do teatro, ele é elemento inerente a qualquer espetáculo teatral e merecedor, portanto, de escrutínio. Por outro lado, o tema da improvisação não aparece em muitos estudos teóricos importantes sobre o teatro. Entre aqueles que sobre ele se debruçam, são encontradas diferentes concepções e enfoques nem sempre convergentes. Apresentamos, neste trabalho, algumas considerações e questões relacionadas a esse tema, mote de nosso projeto de pesquisa no doutorado, ainda em fase inicial.

Palavras-chave: improvisação, *commedia dell'arte*, processo criativo.

Qual a importância da improvisação para o teatro? Tomada assim, de um modo geral, a resposta a esta questão requer, antes de tudo, o exame do que consiste “improviso”. E, de início, já nos deparamos com uma problemática: o conflito entre a significação usual deste termo, encontrada, por exemplo, em um dicionário da língua portuguesa e aquela fornecida por um dicionário específico de teatro. No *Aurélio* (1988, p. 353), encontramos: “s.m. 2. Produto intelectual inspirado na própria ocasião e feito de repente, sem preparo”. Patrice Pavis afirma em *Dicionário de teatro*, que “improviso” é

[...] uma peça improvisada (a *l'improvviso*), pelo menos que se dá como tal, isto é, que simula a improvisação a propósito de uma criação teatral, como o músico improvisa sobre determinado tema. Os atores agem como se tivessem que inventar uma história e representar personagens, como se realmente estivessem improvisando (PAVIS, 1999: 206).

Observa-se que o improviso, no âmbito teatral, segundo Pavis, corresponde a um falso improviso, a uma simulação de cenas em que atores parecem criar algo novo em situações em que já têm réplica e tréplica prontas. Para o público, pode parecer que o diálogo cênico fora improvisado. Pavis se refere a *L'Impromptu de Versailles (O improviso de Versalhes)*, de Molière, como um dos primeiros e mais célebres improvisos. Molière, como o próprio Pavis (1999: 62) indica, sofreu uma profunda influência da *Commedia dell'arte*. Essa referência ao improviso importa na averiguação do que consiste o ato de improvisar já que, conforme Pavis (1999: 61), a *Commedia dell'arte* era antigamente conhecida como *commedia all'improvviso* e

se caracterizava por seguir apenas um roteiro, um esqueleto de história a ser recheado com o improviso dos atores, por meio das falas, malabarismos, truques, gestuais, etc. O improviso realizado pelos atores da *commedia dell'arte* era, muitas vezes, ensaiado, simulado, resultado de repetidas e mais repetidas situações cênicas, pois, como sabemos, os atores da *dell'arte* desempenhavam o mesmo personagem durante toda a sua vida. A definição de improviso, fornecida por Pavis, remete-nos, pois, às origens do referente desse conceito.

Por outro lado, retomando a definição de improviso do dicionário Aurélio, podemos afirmar que, no decorrer de um espetáculo, há certa margem para a improvisação feita de repente, sem preparo, brotada da experiência acumulada do artista, de um instante de inspiração e que é, em última instância, fruto da espontaneidade do ator.

Essas duas possibilidades de se conceber o improviso torna discutível uma resposta à questão colocada acima, bem como a outras relativas ao tema da improvisação, tais como: o que marca o improviso no teatro? O improviso é trabalhado e aceito igualmente por todos os gêneros teatrais? Como se dá o improviso nas peças dramáticas? E nas comédias? O improviso tem uma relação mais estreita com os espetáculos interativos? Sandra Chacra, em seu livro *Natureza e sentido da improvisação*, dá uma dimensão ampla à discussão acerca da importância do improviso no teatro, ao afirmar:

A natureza momentânea do teatro já prefigura, por si só, um caráter improvisacional na obra acabada. Por mais preparado, ensaiado e pronto, o teatro no seu grau máximo de cristalização – embora passível de reprodução – ainda assim ele não é capaz de se repetir exata e identicamente do mesmo jeito, por causa do seu fenômeno, cujo modo de ser é a comunicação momentânea, “quente”, ao vivo, e cuja efemeridade leva a um efeito estético também transitório (CHACRA, 2005: 15).

Desse modo, segundo a autora, o improviso está presente em qualquer apresentação cênica, com maior ou menor grau de intensidade, dependendo da proposta inserida na montagem teatral. E mais, o improviso é reconhecido e utilizado por muitos estudiosos e teatrólogos como ferramenta oportuna para a preparação do ator, construção das personagens, elaboração de textos, criação de cenas. Há ainda aqueles que concebem o improviso nos momentos emergenciais, quando, durante uma encenação, surge um imprevisto.

Se o improviso possui várias finalidades e se pode ser considerado um elemento inerente ao espetáculo teatral, por que é estudado superficialmente? Lembramos que, num rápido levantamento bibliográfico, identificamos, na literatura nacional, apenas a obra de Sandra Chacra, citada acima, como um trabalho dedicado exclusivamente ao improviso. O motivo dessa carência pode ser constatado na própria história do teatro que, desde a antiguidade, situa o improviso como algo relacionado à diversão, ao popular e à

informalidade. No livro de Chacra verificamos a atribuição de valores, quando a autora relata que “Aristófanes tira sua matéria-prima das diversões populares informes (improvisação) e a eleva à categoria de arte” (CHACRA, 2005: 26). Na Idade Média, o improviso continua presente em espetáculos derivados dos mimos e da farsa mimada, também marginalizados, até que, no período dos séculos XVI e XVII, o improviso alcançará sua maior expressão com o aparecimento da *Commedia dell’Arte*. Este tipo de espetáculo teatral foi registrado pela história do teatro mais por construir personagens específicos e máscaras e pela improvisação, compreendida nos termos colocados por Patrice Pavis.

Na contemporaneidade, estudos como os de Viola Spolin (2005) destacam o improviso por estimular o conhecimento intuitivo. Assim ressalta:

O intuitivo só pode responder no imediato – no aqui e agora. Ele gera suas dádivas no momento de espontaneidade, no momento quando estamos livres para atuar e inter-relacionar, envolvendo-nos com o mundo à nossa volta que está em constante transformação (SPOLIN, 2005: 4).

Antonio Januzelli também chama a atenção para a espontaneidade como aspecto inerente à improvisação:

Durante um curso orientado de improvisação dramática, o temor e a timidez vão sendo superados pela crescente concentração e absorção na ação deflagrada pelo estímulo inicial e, na medida em que as respostas devam necessariamente acontecer durante o avanço da situação, assegura-se a espontaneidade, possibilitando aos participantes empregar sentimentos que em outros espaços acabariam frustrados em sua expressão (JANUZELLI, 2006: 64).

O termo espontaneidade aparece também entre os artistas de teatro de rua. Para a maioria destes, o improviso é intuitivo e a espontaneidade está vinculada à experiência pessoal. Exemplo desta concepção é manifestada na fala do ator Carlos Biaggioli, do Grupo manifesta de Arte Cômica, em entrevista por nós realizada durante a I Mostra Lino Rojas de Teatro de Rua, em setembro de 2006, na praça do Patriarca – São Paulo, capital. Aí o ator afirmou:

[...] o público da rua quer se comunicar. Se você criou uma comunicação com o “cara” da rua, se você estabeleceu entre o personagem e ele essa onda, o seu espetáculo é criado ali na hora, é escrito a quatro mãos, no momento. E isso demanda o quê? Demanda uma bagagem pessoal de cada artista no poder da improvisação. Porque a improvisação, segundo o que o Dario Fo fala, e eu acredito, a improvisação está intrinsecamente ligada com a bagagem pessoal do artista (BIAGGIOLI, 2006).

A referência ao nome de Dario Fo nos remete ao seu método de improvisação que se resume em três pontos: 1) revelar o argumento que se quer desenvolver; 2) identificar o espaço cênico onde irá se desenvolver o fato dramático ou cômico; 3) deixar evidente a

situação e os motivos. Em sua obra *Manual Mínimo do Ator*, o teatrólogo descreve como conduz um exercício de improvisação. Cabe apontar que, no exercício com atores voluntários, Dario Fo participa ativa e diretamente, interrogando, sugerindo, explicando e ordenando a retomada das cenas. A proposta do autor italiano aponta para uma prática freqüente de criação espontânea. No entanto, observamos um aspecto singular: os exercícios desenvolvidos pelos artistas se deram com um guia, ou melhor, com uma direção que orientava, instruía e indicava os passos no desbravamento da criação cênica. Assim, se para alguns, o improviso encontra terreno fértil na espontaneidade, Dario Fo parece sugerir que há a necessidade do acompanhamento de um diretor ou de uma direção no momento da preparação improvisacional dos atores.

“Experiência” e “espontaneidade” são termos também empregados por J. Guinsburg. Ao relatar a opinião de Stanislavski sobre a improvisação, ele afirma que o teatrólogo russo valorizou o improviso no processo de elaboração de um espetáculo teatral e defendeu que

[...] desligado do texto e das falas previstas na peça, o ator poderá voar na mesma direção com forças próprias, emoções e objetivos nascidos de suas experiências e projeções pessoais, infundindo ao seu desempenho uma qualidade interpretativa mais convincente, junto da técnica improvisacional (GUINSBURG, 1992: 219-220).

Outro pensador que contribui para a controvérsia entre espontaneidade e técnica colaborativa é R. Keith Sawyer, em seu artigo, “Improvisation and the creative process: Dewey, Collingwood, and the aesthetics of spontaneity”. Apresentando uma distinção entre produto criativo e processo criativo, este autor ressalta que “[...] na performance improvisacional, o processo criativo é o produto[...]” (SAWYER, 2000: 149), que é no processo criativo que se encontra a improvisação. Esta teria como característica a colaboração: “...na improvisação teatral, a essência do processo criativo é social e interativo, e não pode ser reduzido na inspiração ou processo mental de um único ator” (SAWYER, 2000: 153).

Como vimos, a espontaneidade é um quesito aceito por vários pensadores e teatrólogos quando se trata da improvisação. Não podemos nos esquecer, no entanto, conforme indica Gilberto Icle, da contextualização da concepção de espontaneidade, utilizando as palavras de Taviani:

[...] a idéia de que a improvisação seja resultado da espontaneidade é moderna [...] Até o século XVIII, a improvisação era um exercício que se praticava nas escolas, academias, cortes e também nas praças das cidades [...] Era uma maneira de demonstrar o domínio de um amplo patrimônio literário: para poder improvisar alguns versos, era necessário saber muitos poemas de memória (TAVIANI, *apud* ICLE, 2002: 83).

A ressalva feita por Taviani proporciona uma análise comparativa entre as duas concepções de “improvisado” apresentadas acima, que são distintas. Grosso modo, podemos dizer que há, entre elas, uma certa distância, já que, originalmente, improvisação não estava apoiada na idéia de espontaneidade.

Outro aspecto merecedor de atenção na pesquisa é a existência de diferentes posicionamentos com relação à importância da improvisação para o teatro. Se para alguns teóricos, esta é elemento inerente a qualquer espetáculo teatral e digna, portanto, de investigações; para outros, o tema tampouco se mostra presente em suas reflexões. Apresentamos acima exemplos do primeiro grupo. Exemplos de importantes obras, nas quais o tema do improvisado aparentemente não se mostra presente, são encontrados nos estudos teatrais que enfocam sobremaneira a questão dramaturgica, como as obras *Ler o teatro contemporâneo*, de Jean-Pierre Ryngaert, de 1998 e *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, de Peter Szondi, de 2001. No caso brasileiro, Sábato Magaldi, com *O texto no teatro*, de 2008 e *Teatro sempre*, de 2006 e mais, Décio de Almeida Prado, com *História concisa do teatro brasileiro*, de 2003.

De modo mais detalhado, apresentamos a seguir algumas considerações sobre duas obras que tratam das teorias teatrais. Tais estudos contemporâneos são referências para qualquer pessoa ligada às artes cênicas. A primeira delas é de Marvin Carlson, *Teorias do teatro – estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*, publicada pela editora UNESP, em 1997. Nesta obra, o autor faz um apanhado das teorias teatrais nas diversas fases histórico-culturais ocidentais: “1. Aristóteles e os gregos; 2. Teoria romana e do classicismo tardio; 3. O período medieval; 4. O renascimento italiano; 5. O renascimento espanhol; 6. O renascimento Francês...” (CARLSON, 1997: 7). É possível verificar que não há nenhum registro sobre a *commedia dell’arte*. No prefácio, Carlson admite que não há consenso sobre o que deve integrar o corpo de uma teoria de teatro. Diz o autor:

Ao considerar a teoria da representação, procurei limitar minhas observações àquelas áreas em que tal teoria se imbrica significativamente com as questões do teatro. Considerar a representação em pormenor – ainda que nos campos estreitamente associados da dança e da ópera, para não falar em espetáculos improvisados, circo, rituais, festivais e até nos elementos de representação da vida cotidiana – avolumaria este livro tanto quanto a tentativa de incluir material social e cultural geralmente relacionado (CARLSON, 1997: 10).

Quanto a Jacques Copeau, o livro de Marvin Carlson dedica uma página e meia para o diretor teatral e, cabe lembrar, que a palavra improvisação sequer é mencionada. Carlson assim resume as idéias de Copeau:

O meio que Copeau sugere afasta-o tanto dos teatros comerciais como dos de vanguarda de sua época. Ele segue os simbolistas ao colocar o poeta e o texto num papel fundamental e sublinha que a obra do diretor sempre deve permanecer subserviente àqueles. Similarmente, ele preconiza uma simplicidade extrema no cenário físico, o famoso *tréteau nu* (palco nu), que permitiria ao ator e ao autor apresentar o texto sem intrusão “teatral” (CARLSON, 1997: 329-330).

Assim, a obra de Carlson poder-nos-ia induzir a crer que não há improvisação no teatro ou que o improvisado foi um elemento utilizado no passado e lá mesmo tenha perdido seu vigor ou ainda que, se existe, é um elemento “supérfluo”.

A segunda obra que selecionamos é *Introdução às grandes teorias do teatro*, de Jean-Jacques Roubine. Na Introdução, Roubine declara:

Mantivemos as doutrinas que fizeram escola, que mobilizaram, mesmo através da polêmica, uma ou várias gerações de autores e de práticos. Foram excluídas, além disso, é claro, aquelas fugazes teorias implícitas, todas as que diziam respeito exclusivamente a seus autores. [...]

O campo explorado é prioritariamente o francês. Mas essa delimitação de tipo ideológico-geográfico perde quase toda a pertinência no século XX: o teatro viaja, circula. Torna-se menos europeu, isso quando não se abre às influências do Extremo Oriente. As grandes teorias do teatro de nosso século são francesas (Copeau, Artaud...), mas também russas (Stanislavski, Meyerhold...), inglesas (Craig...), alemãs (Brecht...), polonesas (Grotowski, Kantor...) etc (ROUBINE, 2003: 11).

Roubine opta por analisar o drama. O primeiro capítulo do livro é uma revisão de Aristóteles e o segundo denomina-se “Da tragédia ao drama”. Daí para frente o estudo concentra-se no drama. A omissão da *commedia dell’arte*, neste sentido, é compreensível. Entretanto, acerca de Jacques Copeau, que recebe destaque do próprio Roubine, quando este, na Introdução do seu livro, aponta para aquele como um dos grandes teóricos franceses, não encontramos muita informação, já que Copeau só aparece superficialmente para dar respaldo à idéia comum, dentre vários pensadores teatrais, em extinguir o cenário. Roubine destaca:

Por exemplo, Copeau retoma por sua conta a visão mallarmaica transmitida por Gide, com quem entretém vínculos estreitos. Paradoxo de um homem de teatro que acaba de recusar a própria materialidade da representação!

[...]

Assim concebida, a direção deve ser um confronto direto e depurado entre as três instâncias cardiais da representação: o texto, o diretor e os atores. O palco é sempre o espaço disposto para esse confronto... (ROUBINE, 2003: 143).

Também no livro de Roubine quase não se encontra a palavra improvisação ou improvisado, pelo menos, com maior certeza, quando o autor está falando sobre Copeau. A exceção se dá quando o autor comenta de Vitez, o qual se inspirou em Meyerhold: “Vitez prefere o esboço, o exercício de oficina, a improvisação e a experimentação” (ROUBINE, 2003: 186).

Podemos suspeitar, partindo das duas obras investigadas, que o improviso é considerado um elemento informal, que sua utilização não é suficiente para se compor um espetáculo teatral ou que é considerado um elemento acessório. Numa análise mais severa, poderíamos entender que, nas teorias teatrais de Carlson e Roubine, o diretor que se utiliza da improvisação realiza um teatro menor e que o improviso, como ferramenta de formação do ator ou construção de espetáculo, não é um recurso satisfatório nas artes cênicas.

Diante desse cenário geral, a questão que guia essa pesquisa é: como conceber o improviso na historiografia e na crítica teatral brasileira? Haveria uma supervalorização da espontaneidade e da intuição em detrimento da técnica? Ou seria esta possibilitadora de um maior desenvolvimento daquelas? Como é entendido o mecanismo e as estratégias utilizadas para se atingir o momento ideal, que faz aflorar o espontâneo do artista? São os mesmos recursos utilizados por pesquisadores como Dario Fo, Stanislavski ou Grotowski? Poderíamos detectar uma terceira caracterização que incorpore ambas as definições dos dicionários apresentadas acima e que poderia ser compreendida como fruto do desenvolvimento da concepção teatral na história?

Estas são questões que motivam e orientam a presente pesquisa no sentido de buscar uma concepção original do termo “improviso” na historiografia teatral, investigando sua origem e desenvolvimento. Da mesma forma, é pertinente examinar a crítica e historiografia clássica nacionais, buscando uma caracterização do estatuto que o mesmo nelas usufrui. Numa análise mais avançada, será possível reunir dados referentes à caracterização do improviso, de modo a estabelecer um quadro geral, a partir do qual poderemos falar de improvisação no cenário brasileiro; do modo como é concebido, praticado e avaliado.

O improviso, como um componente cênico entre tantos outros, é também merecedor de uma investigação, como já fez jus, de certo modo, a iluminação, a cenografia, o figurino, a interpretação, a expressão corporal, a voz, etc. De modo geral, percebemos a escassez de estudos acerca do improviso na literatura teatral brasileira. Conforme indicado acima, o livro de Sandra Chacra, *Natureza e sentido da improvisação teatral*, aparece como uma exceção na medida em que é um trabalho dedicado exclusivamente ao tema.

No mais, deparamo-nos com o tema em artigos de revistas, em abordagens rápidas ou circunstanciais. O próprio livro de Sandra Chacra atesta a necessidade de uma maior investigação e discussão acerca do nosso tema, na medida que a autora declara: “na verdade, a improvisação tem sido incompreendida, às vezes, até mesmo por aqueles que trabalham no campo artístico”. Tal afirmação coincide com nossa proposta de pensar sobre o improviso nos trabalhos dos teóricos brasileiros, bem como nos trabalhos práticos de alguns diretores nacionais.

Se, por um lado, não dispomos de muitas reflexões acerca da improvisação, podemos, de outro lado, observar a crescente importância atribuída ao tema, seja por sua presença nas grades curriculares dos cursos de artes cênicas, seja pela aproximação entre improvisação e teatro escolar; seja pela manifestação dos grupos de teatro acerca da utilização de técnicas improvisacionais para a formação do ator. Presenciamos a manifestação dessa importância, sem parâmetros claros do que designar e como conceber “improviso”. Ao compartilhar da idéia de Chacra acerca da incompreensão desse termo, pretendemos, em nossa pesquisa, verificar como o improviso é entendido e fundamentado pelos teóricos e alguns fazedores de teatro brasileiros.

Se a necessidade de realizar um levantamento sobre a produção teórica do objeto escolhido para pesquisa colocou-nos, por um lado, diante de uma aparente escassez de estudos com abordagem direta acerca do assunto, por outro lado, indicou vias possíveis e pertinentes para a investigação ora proposta.

O ponto de partida da pesquisa se constituirá no trabalho de ampliarmos a investigação bibliográfica sobre o improviso no teatro. A partir do momento em que as obras forem sendo localizadas, as suas respectivas leituras e análises deverão se dar imediatamente, para que a pesquisa teórica ganhe forma, direção e conteúdo.

Do ponto de vista formal, e atendendo ao objetivo da pesquisa, buscaremos desenvolver a investigação por partes no que concerne à concepção original do que se costuma denominar improviso, suas variantes históricas e sua abordagem na literatura brasileira. Após estabelecermos um quadro geral desses aspectos, propomos apresentar uma reflexão pautada na bibliografia pesquisada e, eventualmente, em entrevistas realizadas entre grupos e diretores teatrais, de modo a apresentar uma caracterização de como o improviso é concebido e praticado no Brasil.

Referências bibliográficas

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo. Editora da Unesp, 1997.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

GUINSBURG, Jacob; SILVA, Armando (Orgs). *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: EDUSP, 1992

FERREIRA, Aurélio. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

JANUZELLI, Antonio. *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Ática, 1986.

MAGALDI, Sábato. *Teatro sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAWYER, R. Keith. "Improvisation and the creative process: Dewey, Collingwood, and the aesthetics of spontaneity". In: *The journal of aesthetics and art criticism*, vol. 58, nº 2, Improvisation in the arts. 2000: 149-161.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1982.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1990.