

SANDRO DE CÁSSIO DUTRA

**LINHAGENS E NOÇÕES FUNDAMENTAIS DE
IMPROVISAÇÃO TEATRAL NO BRASIL:
LEITURAS EM BOAL E BURNIER**

Rio de Janeiro
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CLA – CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS

SANDRO DE CÁSSIO DUTRA

**LINHAGENS E NOÇÕES FUNDAMENTAIS DE
IMPROVISACÃO TEATRAL NO BRASIL:
LEITURAS EM BOAL E BURNIER**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na área de História e Historiografia do Teatro, como pré-requisito para obtenção do título de doutor.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti)

Rio de Janeiro
2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

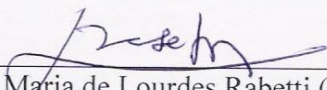
**“LINHAGENS E NOÇÕES FUNDAMENTAIS DE IMPROVISACÃO TEATRAL
NO BRASIL: LEITURAS DE BOAL E BURNIER”**

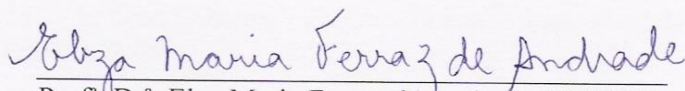
por

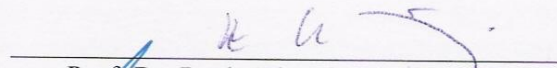
SANDRO DE CÁSSIO DUTRA

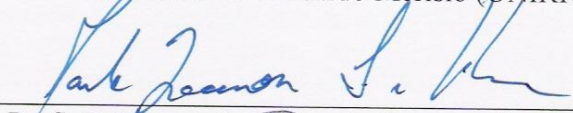
Tese de Doutorado

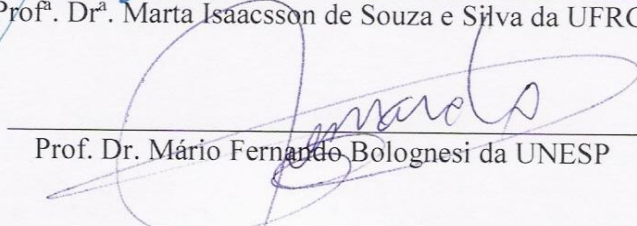
BANCA EXAMINADORA


Prof.ª. Dr.ª Maria de Lourdes Rabetti (orientadora)


Prof.ª. Dr.ª. Elza Maria Ferraz de Andrade (UNIRIO)


Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO)


Prof.ª. Dr.ª. Marta Isaacsson de Souza e Silva da UFRGS


Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi da UNESP

A Banca Considerou a Tese: APROVADA COM LOUVOR

Rio de Janeiro, RJ, em 08 de março de 2012.

Para

Iracema

Amélia

Heloisa

*peessoas fundamentais para a realização
deste doutoramento*

Meus agradecimentos

a Prof^{ra}. Beti Rabetti pela orientação competente, motivadora e amiga;

aos Professores Angela Materno, José Dias e Ana Maria de Bulhões por acreditarem em meus propósitos;

ao Prof. Adilson Florentino pela predisposição em atender a todos;

as professoras Adriana Alcure e Nara Keiserman pelas pertinentes observações apontadas na qualificação;

ao secretário Marcus Vinicius pela atenção e presteza;

a Amélia de Jesus Oliveira pelo acompanhamento constante e minucioso deste trabalho;

a Fernando Cazarini, Walter de Oliveira Campos, Amélia Oliveira, Daniele Marquesini e Priscila Miraz pela colaboração com os textos em língua estrangeira;

a Maria Helena Torres pela revisão da tese;

a Dayane Pazinato pelas transcrições das entrevistas;

ao Olavo, Rosana, Viviana, Olavinho, Dayane, Vivian, Lucas, Vitor, Luizinho, Ninho e Patrícia pelo apoio e torcida;

aos Campos de Oliveira pelo incentivo;

aos companheiros do teatro de rua Ricardo, Wender, Meire, Marcos Jordan, Santarém, Valdecir, Natália e Marina por compartilharem com nosso sonho teatral;

aos colegas forenses Alexandre, Anderson, Andréia, Adriana, Armin, Beatriz, Davina, Deyse, Elaine, Elzio, Fábio, Flávio, Frederico, Guilherme, Ismenia, Jaqueline, Lourdes, Luciane, Luís Ortiz, Marcos Vinicius, Margareth, Nayara, Paulo Cezar, Rosana, Sheila, Thaynara, Valdecir Sabino, Valéria Cristina, Wladimir e Sandra Pauka pela compreensão e vibração e, em especial, a Valdecir Vessoni por permitir minhas viagens;

aos amigos Max, Douglas, Elinaldo, Mila, Mônica, Urbano, Nei Vinicius, Nei Nascimento, Fábio Nieto, Ezequiel, Francisco, Taciana, Érica, Késia, Selma, Viviane, Bima, Wagner, Telma, Abel, José Davi, Adriana Vattos, Cláudia, Ivo Paschoal, Cássia, Agostinho, Silvia, Arlindo, Andrea Tonia e Rosângela que, de uma ou outra forma, contribuem para intensificar meu amor ao teatro;

aos entrevistados David José Lessa, Nelson Xavier, Milton Gonçalves, Carlos Simioni, Ricardo Puccetti e Renato Ferracini pela atenção e gentileza;

aos companheiros da Unirio: Péricles, Berilio, Aline Santos, Álvaro, Maurício e Jussara pela ajuda e apoio;

a David de Paula, Marilice, Marli Pedrazza, Sandra Melchior e Emerson Grotti pelo meu aprendizado inicial na prática teatral.

RESUMO

Esta tese resulta da busca de identificar e compreender noções de improvisação fundamentais no teatro brasileiro, presentes nas concepções de Augusto Boal e Luís Otávio Burnier. Examinamos como esses dois teóricos teatrais leram – ajustando, criando e readaptando – o que consideramos suas principais fontes matriciais para suas concepções de improvisação, a saber, aquelas advindas de Stanislavski e da vertente italiana (*commedia dell'arte* e Barba). A análise dessas referências, seguida da investigação das obras de Boal e Burnier, revelou que, de fato, é possível estabelecer comparações significativas entre a concepção de Stanislavski e Boal, de um lado, e a de Barba (diretamente relacionada à *commedia dell'arte*) e Burnier, de outro. A partir dessas convergências, foi possível estabelecer duas linhagens improvisatórias: Stanislavski-Boal; *commedia dell'arte*/Barba-Burnier. Confrontando-as, defendemos como seu elemento comum o entendimento de que o ato de improvisar – seja nos ensaios ou já nos espetáculos – era marcadamente caracterizado por algum tipo de preparação e de aplicação anterior de regras básicas. A concepção de improviso como resultado de um processo preparatório distingue-se da vertente que o concebe como mero fruto da espontaneidade e do talento do ator. De outra parte, nosso exame comparativo permitiu a identificação de pontos divergentes que caracterizam as especificidades de uma e outra. Assim, propomos a ideia de que a divergência central se pauta pela concepção orientadora do processo de trabalho com a improvisação, pois, se, para Stanislavski-Boal, ela representa técnica de criação, para a *commedia dell'arte*/Barba-Burnier, configura-se como composição. Podemos verificar, em cada linhagem, o desenvolvimento de uma estrutura metodológica de trabalho com o improviso de forma que, por mais que seus adeptos admitissem ser a unidade básica as ações físicas, seu motor se situava em planos distintos. Para a linhagem que reconhece o improviso como criação, seu gerador é constituído principalmente pela mente do ator, enquanto o da outra linhagem – improviso como composição – é composto sobretudo pelo corpo do ator. Foi esse o percurso que nos levou à noção geral de improvisação como o resultado característico de um trabalho planejado segundo regras constituídas.

Palavras-chave: Improvisação teatral; Stanislavski; *commedia dell'arte*; Barba; Boal; Burnier.

ABSTRACT

This thesis results from the attempt to identifying and understanding the fundamental notions of improvisation in Brazilian theatre, present in Augusto Boal's and Luís Otávio Burnier's conceptions. We examine how these two theatrical theorists read – by adjusting, creating and readapting – what we consider their main matricial sources of their conceptions of improvisation, namely, those arising from Stanislavski and from Italian bias (*commedia dell'arte* and Barba). The analysis of these references, followed by the investigation of Boal's and Burnier's works, has revealed that, in fact, it is possible for us to establish significant comparisons between Stanislavski's and Boal's conceptions on the one hand, and Barba's (directly linked with *Commedia dell'Arte*) and of Burnier's conceptions, on the other hand. From these convergences, it was possible to establish two improvisational lineages: Stanislavski-Boal; *commedia dell'arte*/Barba-Burnier. By confronting them, we defend as a common element between them the understanding that the act of improvising – be it in the essays or in the theatrical performances – was markedly characterized by some kind of preparation and previous application of basic rules. The conception of improvisation as result of a preparatory process is distinct from the bias that conceives it as a mere fruit of the actor's spontaneity and talent. On the other hand our comparative exam allowed the identification of divergent points that characterize the specificities of each one of the lineages. Thus we propose that the central divergence is ruled by the guideline conception of the work process with the improvisation for, if to Stanislavski-Boal, it represents a technique of creation, to *commedia dell'arte*/Barba-Burnier it configures a composition. We can check, in each lineage, the development of a methodological structure of work with the improvisations so that, whatsoever their followers admitted that the basic unit were the physical actions, its motor was situated in distinct plans. For the lineage that recognizes improvisation as creation, its generator is constituted mainly by the actor's mind, while for the other lineage – improvisation as composition – it is constituted mostly by the actor's body. That was the course that led us to the general notion of improvisation as a characteristic result from a planned work according to constituted rules.

Key words: Theatrical improvisation; Stanislavski; *Commedia dell'arte*; Barba; Boal; Burnier.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - A NOÇÃO DE IMPROVISO EM STANISLAVSKI	7
1.1 ANTECEDENTES CONTEXTUAIS.....	7
1.1.1 Stanislavski e seu tempo.....	7
1.1.2 Realismo, “verdade e fé”	11
1.1.3 A obra de Stanislavski e seu processo de publicação	16
1.2 ALGUNS ELEMENTOS FUNDAMENTAIS E A IMPROVISAÇÃO	23
1.2.1 A imaginação, o “mágico se”, as circunstâncias dadas, as ações físicas e o interior/exterior.....	23
1.2.2 A noção de improviso em Stanislavski	39
CAPÍTULO 2 - IMPROVISOS NAS ARTES DA CENA ITALIANAS: a <i>commedia dell’arte</i> e o teatro antropológico de Eugenio Barba.....	59
2.1 A <i>COMMEDIA DELL’ARTE</i> E A CENA DO IMPROVISO POR EXCELÊNCIA: leituras românticas e revisões de estudos nos anos 70 e 80	59
2.1.1 A improvisação na <i>commedia dell’arte</i> : lacunas e controvérsias	59
2.1.2 O caráter complexo da <i>commedia dell’arte</i> : período precursor; a presença da mulher e o improviso erudito; composição orgânica e mecânica	64
A) Período precursor à <i>commedia dell’arte</i>	65
B) A presença da mulher: suas influências na composição da <i>commedia dell’arte</i> e o improviso erudito	69
C) O orgânico e o mecânico na estrutura dos papéis dos cômicos e suas consequências na improvisação	73
2.1.3 As noções de improvisação romântica e a revisada historiográfica	81
2.1.4 A busca de uma noção de improviso na <i>commedia dell’arte</i>	91
2.2 O TEATRO ANTROPOLÓGICO DE EUGENIO BARBA E SUA NOÇÃO DE IMPROVISO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO	94
2.2.1 A pré-expressividade.....	96
2.2.2 O treinamento	100
2.2.3 <i>Sangue/pele</i> ou mente/corpo.....	103
2.2.4 A improvisação no teatro antropológico de Eugenio Barba	107
2.3 A NOÇÃO DE IMPROVISAÇÃO NA VERTENTE ITALIANA (<i>COMMEDIA DELL’ARTE</i> E BARBA)	113

CAPÍTULO 3 - NOÇÕES DE IMPROVISACÃO NO BRASIL: AUGUSTO BOAL	121
3.1 BOAL NO TEATRO DE ARENA (1956-1971).....	121
3.2 O EXÍLIO E A SISTEMATIZAÇÃO DO TEATRO DO OPRIMIDO	140
3.2.1 O improviso no teatro invisível.....	141
3.2.2 O improviso no teatro fórum	150
3.2.2.1 <i>Atores, curinga e espect-atores</i>	153
3.2.3 A improvisação nos exercícios e jogos propostos por Boal.....	162
3.3 A NOÇÃO DE IMPROVISACÃO EM BOAL SEGUNDO TEÓRICOS DE LÍNGUA INGLESA	167
3.4 A NOÇÃO DE IMPROVISACÃO EM BOAL	175
CAPÍTULO 4 - NOÇÕES DE IMPROVISACÃO NO BRASIL: LUÍS OTÁVIO BURNIER.....	183
4.1 LUÍS OTÁVIO BURNIER	183
4.2 AS AÇÕES FÍSICAS EM BURNIER	186
4.3 DANÇA PESSOAL, MÍMESE CORPÓREA E <i>CLOWN</i> : OS PROCESSOS E A IMPROVISACÃO.....	189
4.3.1 A dança pessoal e a improvisação	189
4.3.2 A mímica corpórea e a improvisação	199
4.3.3 O <i>clown</i> e a improvisação	213
4.4 A NOÇÃO DE IMPROVISACÃO EM BURNIER	227
CONSIDERAÇÕES FINAIS	235
REFERÊNCIAS.....	243
ANEXOS.....	249
ANEXO 1 - Entrevista nº 01 - DAVID JOSÉ LESSA MATTOS.....	251
ANEXO 2 - Entrevista nº 02 - NELSON XAVIER.....	265
ANEXO 3 - Entrevista nº 03 - MILTON GONÇALVES.....	273
ANEXO 4 - Entrevista nº 04 - CARLOS SIMIONI.....	287
ANEXO 5 - Entrevista nº 05 - RICARDO PUC CETTI.....	301
ANEXO 6 - Entrevista nº 06 - RENATO FERRACINI.....	317

INTRODUÇÃO

“Quem diz ‘bom ator da Comédia Italiana’ se refere a um homem que tem personalidade própria, que recita mais com a própria imaginação do que com a memória, que compõe aquilo que diz no exato momento em que recita [...]”¹ (GHERARDI apud TAVIANI, SCHINO, 1986, p. 309-310). Essa afirmação, atribuída ao ator cômico italiano Evaristo Gherardi (1663-1700) revela o enaltecimento dos cômicos italianos como bons atores improvisadores. Segundo Taviani (1986, p. 310), o conjunto de outros discursos que ratificavam propósito semelhante ao de Gherardi, somado à “mentalidade romântica, produzirá a ideia mais comum e equivocada da *commedia dell’arte* como teatro da espontaneidade e da livre fantasia criadora”.²

Por mais que possamos encontrar textos que apresentem versões distintas das de Gherardi, sejam de autores contemporâneos seus ou atuais, as palavras de Taviani ilustram o que provavelmente ocorreu com a noção de improvisação teatral no decorrer dos últimos seis séculos, em que, usualmente, o improviso representou o fruto de espontaneidade e livre criação do ator.

A procura de diferentes noções de improvisação possivelmente presentes no moderno teatro brasileiro, indo ao encontro de duas vertentes fundamentais, nos levou, já de início, a tomar conhecimento de uma concepção diversa da mais comumente encontrada. Nas investidas sobre o tema, orientadas por leituras de teóricos que apresentavam explicações diferenciadas para a improvisação, como Taviani, por exemplo, notamos de fato, no conceito em questão, ambiguidade a ser discutida e reavaliada.

No desenvolvimento desta tese, rastreamos a noção de improvisação no Brasil, focalizando o trabalho de dois importantes pensadores teatrais, que são Augusto Boal e Luís Otávio Burnier, a fim de identificar suas possíveis referências à improvisação.

No capítulo 1, “A noção de improvisação em Stanislavski”, discutimos o contexto da obra do diretor russo, que aponta para o fato de ele não ter publicado, organizado e revisado seus textos, cuja maioria resultou de compilação de seus escritos.

¹ O fragmento tem tradução nossa. Nesse caso e nos demais em que isso ocorrer, serão indicadas as versões originais em nota de rodapé. A versão original desse trecho é: *Chi dice “buon attore della Comédie Italienne” dice un uomo che ha una sua personalità, che recita più con la propria immaginazione che con la memoria, che compone quel che dice nel momento stesso in cui lo recita [...]*.

² *mentalità romantica, produrrà l’idea più comune e sbagliata della Commedia dell’Arte come teatro della spontaneità e della libera fantasia creatrice [...]*.

Se isso nos causou surpresa, mais surpreendente ainda foi o fato de que não encontramos em sua obra qualquer capítulo, seção, tópico ou item especificamente acerca da improvisação. A constatação de inexistência de teorização específica sobre nosso tema, no entanto, não impossibilitou verificar que a improvisação foi elemento fundamental para o desenvolvimento do ‘método’ de Stanislavski.

No capítulo 2, “Improvisos nas artes da cena italianas: a *commedia dell’arte* e o teatro antropológico de Eugenio Barba”, o panorama teórico textual acerca da improvisação se constituiu de forma oposta ao do capítulo anterior. Ao focalizar a noção de improvisação na *commedia dell’arte* fomos surpreendidos pelas inúmeras discussões sobre o tema, o que configurava, por um lado, farta bibliografia e, por outro, possibilidade de escolha de autores, posto que apresentam pontos de vista distintos. Como exemplo dessa diversidade de concepções teóricas sobre o improviso na *commedia dell’arte* podemos mencionar os estudiosos Taviani e Tessari, aquele afirmando que improvisação é criação, este acreditando que se trata de composição. Como parte integrante deste capítulo, analisamos a noção de improviso na obra de Eugenio Barba, a fim de caracterizar o que denominamos vertente italiana da improvisação.

No capítulo 3, “Noções de improvisação no Brasil: Augusto Boal”, apresentamos uma noção de improviso na obra desse teórico teatral, cuja bibliografia é mundialmente reconhecida, sobretudo por seus escritos sobre o Teatro do Oprimido. Discutimos a ideia de que é com o Teatro do Oprimido que Boal usufrui completamente da improvisação, nos moldes utilizados por Stanislavski ou, em sua leitura, de forma até mais radical – não realista, mas na realidade; não só com atores, mas com espectadores. Uma comparação da visão de Boal com a de Stanislavski revela semelhanças significativas, permitindo a proposição de uma linhagem improvisatória.

Vale lembrar que o improviso em Boal não aparece como tema discutido de modo explícito e exclusivo em suas obras,³ tal como ocorre na obra do diretor russo. No entanto, similarmente à abordagem de sua obra, apontamos como o improviso pode ser tomado na condição de elemento-chave na teoria do Teatro do Oprimido, o que amenizou sobremaneira a aparente dificuldade em não haver discussões diretas sobre o ponto de nosso interesse. Discutimos como, enquanto Boal trata da estrutura do Teatro

³ Nelas identificamos apenas um subitem denominado “Improvisação”, no livro *Jogos para atores e não atores* (1999, p. 285), em que o autor desenvolve o assunto em três páginas, sendo uma e meia para descrever um “Exemplo de improvisação (em mímica ou falada)”.

do Oprimido, das regras do Curinga, da cena antimodelo, dentre outros elementos, a improvisação se revelava cada vez mais transparente e objetiva. Para evidenciar o processo de solidificação do uso do improviso em Boal, achamos oportuno resgatar o trabalho do diretor brasileiro desde sua chegada no Teatro de Arena, quando a improvisação era uma ferramenta de ensaio, até o seu exílio, quando o Teatro do Oprimido começa a ser formalizado, e a improvisação se transforma em componente essencial do espetáculo.

Como suporte para a análise das obras de Boal, apresentamos considerações sobre o improviso obtidas a partir de três entrevistas realizadas com atores do Teatro de Arena que trabalharam sob sua coordenação: David José, Nelson Xavier e Milton Gonçalves.⁴ Essas entrevistas guiaram-se pelo intuito de compreender a noção de improvisação em Boal durante seu trabalho no grupo paulistano, uma vez que, em nosso ponto de vista, o trabalho desse diretor parecia, naquele contexto, corresponder a uma fase em que essa ‘ferramenta’ germinava ainda.

Na sequência, indicamos que Boal tinha ressalvas em relação às propostas de Stanislavski, o que não o eximiu de recuperar e adaptar vários pontos da teoria teatral russa para seus propósitos, incluindo os aportes teóricos sobre a improvisação. Acreditando que o diretor do Teatro do Oprimido, para compor sua noção de improvisação, teve como principal referência as ideias stanislavskianas, é que propomos a linhagem Stanislavski-Boal.

No capítulo 4, “Noções de improvisação no Brasil: Luís Otávio Burnier”, desenvolvemos essa noção em Burnier, diretor que criou o grupo Lume, de Campinas-SP. Burnier, como é sabido, publicou apenas um livro, e nele são apresentadas várias discussões sobre a improvisação, entre elas sua própria concepção. Nesse caso também – e aqui teorizada de modo explícito – a improvisação pode ser reconhecida como elemento inerente ao trabalho cênico.

Pelo fato de o Lume constituir grupo que desenvolvia pesquisa continuada, cujos membros participaram ativamente do treinamento corporal idealizado por seu diretor e passaram a registrar suas experiências ou a teorizar sobre o trabalho do coletivo, optamos por incluir esses escritos em nossa bibliografia. E, tal como procedemos na análise da concepção de Boal, apresentamos também nesse capítulo algumas entrevistas com membros do Lume, visando obter material auxiliar que se vinculasse diretamente a

⁴ Essas entrevistas foram transcritas e anexadas na presente tese.

nosso tema. As entrevistas com Carlos Simioni, Ricardo Puccetti e Renato Ferracini⁵ revelaram a permanência do pensamento de Burnier nas propostas de cada membro do grupo, mesmo após seu falecimento, em 1995.

O estudo da concepção de Burnier sobre a improvisação permitiu-nos apresentar sua visão sobre o tema como resultado de significativa leitura da matriz italiana, por meio da relação com o teatro antropológico de Eugenio Barba e de algum modo permeado pela tradição improvisadora da *commedia dell'arte*, estabelecida por relação direta do Lume (especialmente Burnier e Simioni) com o grupo Odin, de Barba. Quanto à *commedia dell'arte*, lembramos, como o próprio Burnier reconhece, que sua concepção de improvisação é análoga à dessa vertente teatral.

Por fim, nas Considerações Finais, caracterizamos sintética e objetivamente as duas linhagens de improvisação teatral estabelecidas a partir das matrizes russa e italiana, desdobradas no Brasil por Boal e Burnier, respectivamente.

Cabe destacar que selecionamos como fonte exclusiva de pesquisa os escritos publicados desses quatro diretores, ainda que na abordagem da *commedia dell'arte* tenhamos sido obrigados a utilizar vários intérpretes, uma vez que se trata de movimento teatral amplo e não da elaboração cênica originada no pensamento de apenas um diretor. Nosso estudo, então, concentrou-se num debate teórico e conceitual acerca de noções de improvisação teatral que, como sabemos, não se esgota nas duas linhagens aqui indicadas.

Ao trabalhar com os textos percebemos, muitas vezes, que era conveniente observar pistas e indícios do material selecionado, de modo a tecer os fios a fim de formar uma rede conceitual para fornecer significativo quadro de nosso objeto de pesquisa. Nesse sentido, o caráter detetivesco, colhido no âmbito da micro-história, certamente foi recurso pertinente para a percepção e a análise de noções de improvisação teatral. O 'método' a que ora fazemos menção – o de procurar detalhes e pequenas indicações para o entendimento de noções teóricas sobre determinado elemento cênico universal – pode ser sintetizado nas palavras de Carlo Ginzburg:

As fontes não são nem janelas escancaradas, como acreditam os positivistas, nem muros que obstruem a visão, como pensam os cépticos: no máximo poderíamos compará-las a espelhos deformantes. A análise da distorção específica de qualquer fonte implica já um elemento construtivo. Mas a construção [...] não é incompatível com a prova [...] (GINZBURG, 2002, p. 44-45).

⁵ Essas entrevistas também foram transcritas e se encontram nos Anexos.

Ginzburg chama a atenção para o fato de que a busca de provas é o objetivo do pesquisador, mas adverte que essas provas devem ser avaliadas como algo produzido a partir de um ponto de vista, que é necessariamente seletivo e parcial; entende também que as fontes não falam por si nem se escondem de quem as analisa. A sugestão do historiador de que observemos o objeto de pesquisa com lupa, procurando encontrar um conjunto de indícios capazes de garantir sua versão ao final do estudo, pareceu-nos bastante plausível em nosso percurso investigativo.

CAPÍTULO 1

A NOÇÃO DE IMPROVISO EM STANISLAVSKI

Analisamos neste capítulo a noção de improvisação do diretor russo, destacando, primeiramente, alguns pontos básicos, fundamentais para a compreensão de suas ideias. Tais pontos formam o que denominados antecedentes contextuais. Na sequência, elegemos outros temas da obra stanislavskiana que nos deram respaldo para, no último item do capítulo, desenvolver especificamente o tema da improvisação.

1.1 ANTECEDENTES CONTEXTUAIS

Conhecer as obras de Stanislavski não é garantia de entendimento da complexidade de seu pensamento e de suas inquietações, principalmente se se fizer a leitura das versões publicadas no Brasil. Iniciaremos nosso estudo pela contextualização de Stanislavski em relação às técnicas teatrais que lhe eram contemporâneas, sua tendência ao realismo e, em seguida, analisaremos como se processou o desenvolvimento da escrita de sua pesquisa, bem como os obstáculos e divergências na publicação de suas obras.

1.1.1 Stanislavski e seu tempo

Mais do que qualquer outro teórico do teatro, Constantin Siergueieivitch Alexeiev (1863-1938), conhecido como Constantin Stanislavski, tem exercido grande influência no pensamento e na prática teatrais do Ocidente. A obra desse ator, diretor, pedagogo e escritor russo reflete visão que se contrapunha a determinadas práticas teatrais de seu tempo, que ele considerou intuitivas, mecânicas, exibicionistas, convencionalistas e frias. Stanislavski reconhecia que, em muitas delas, os clichês eram o ponto de referência para a atuação. Procurou então elaborar um método que não só eliminasse o uso dos clichês, mas que, ao expressar suas ideias, pudesse avivar o ator, estimulá-lo a criar a vida física e espiritual do personagem, fazê-lo interpretar de modo realista, entre outros objetivos.

Stanislavski também protestava contra a ideia de que o ator representasse por inspiração, posto não acreditar que ela pudesse manifestar-se exatamente em todos os momentos, respondendo aos anseios do intérprete. A concepção de inspiração como motor da atuação, segundo o diretor russo, resultava em obstáculo para a possibilidade de criação artística consciente, bem como para o uso da técnica. Confiar demasiadamente na intuição seria negar a necessidade de um trabalho profissional do ator.

Além das críticas às práticas teatrais que lhe eram contemporâneas na Rússia, Stanislavski posicionou-se contrário também às técnicas francesas, principalmente aquelas influenciadas pelas ideias de Diderot. Em sua opinião, as criações francesas eram magníficas, mas não profundas, tendo mais efeito do que força; e não desenvolviam o tipo de realismo em que acreditava. Stanislavski (1980, p. 68) faz menção a um de seus maiores representantes, Coquelin,⁶ que atestava: a “arte não é a vida e nem seu reflexo. A arte se faz por si mesma. Cria sua própria vida, bela em sua abstração fora dos limites do tempo e do espaço”.⁷

Coquelin, como grande propagador das teorias de Diderot, expressas na obra *Paradoxo sobre o comediante*,⁸ assegurava que a sensibilidade é um obstáculo para a atuação do ator e que ele não deveria vivenciar os sentimentos do personagem. Sob seu ponto de vista, e conforme Diderot, o ator tinha que permanecer indiferente ao objeto de sua atuação, sem perder a meta principal: a arte perfeita. A crítica desenvolvida por Stanislavski a respeito desse posicionamento progride no sentido de refutar a criação de vida própria no palco, não a cotidiana e humana, mas uma reelaboração distanciada da realidade. E continua:

Esse tipo de criação é belo, mas não profundo. Seu efeito é maior, mas sua força, menor; sua forma é mais interessante do que o conteúdo; atua mais sobre o olhar e o ouvido do que sobre a alma e, por isso, serve mais para encantar do que para comover. [...] É arte que desperta mais assombro do que

⁶ Benoit-Constant Coquelin (1841-1909), ator francês, escreveu ensaios defendendo as opiniões de Diderot, entre eles *A arte e o ator*, de 1880. “Coquelin aceita resolutamente a ideia de Diderot sobre a arte cênica e declara ser o paradoxo a única razão pela qual a interpretação pode ser considerada uma arte [...]” (CARLSON, 1997, p. 225).

⁷ *arte no es la vida real, ni aun su reflejo. El arte es en sí mismo creador. Crea su propia vida, bella en su abstracción fuera de los límites del tiempo y el espacio.*

⁸ Obra escrita no final do século XVIII. Diderot versa sobre o teatro, expondo suas reflexões e críticas sobre essa arte tão antiga e, ao mesmo tempo, incitando mudanças. O teatro deveria espelhar a sociedade e seus movimentos sociais, incluindo sua participação na política e economia, nos movimentos do pensar e do querer. Para o filósofo francês, o ator e a personagem que ele representa guardam devida distância, embora sua representação do papel no palco seja de certo modo “vívida” pelo ator com intensidade (CARDOSO, 2010).

crença [...]. Mas para expressar as paixões profundas, seus recursos são suntuosos ou superficiais em demasia; os sentimentos delicados e profundos escapam a sua técnica⁹ (STANISLAVSKI, 1980, p. 68-69).

Na concepção do diretor russo, para que o ator pudesse exprimir seus sentimentos, ele dependeria direta e unicamente da natureza e, se na representação houvesse um trabalho envolvendo autêntica vivência, poder-se-ia falar em criação.

A crítica de Stanislavski estendia-se ainda às experiências formalistas – fossem elas desenvolvidas por simbolistas, impressionistas ou tradicionalistas –, reprovando, entre outros pontos, suas tendências que focalizavam apenas o espectador da cultura burguesa. Ele estava convicto de que sua arte, regida pelos princípios estéticos da arte da vivência, de orientação realista,¹⁰ é que conseguiria envolver o espectador de tal forma, que esse também pudesse viver a encenação, enriquecer sua experiência interior e registrar em seu espírito singulares momentos inesquecíveis.

Contra o exibicionismo e o mecânico, Stanislavski evidenciou que se deveria atuar não como atores, mas como homens, de maneira simples, natural, livre, orgânica, acompanhando as leis da vida e da natureza. Quanto a seu método, explicou que deveria ser desenvolvido pelas leis objetivas da criação cênica e pela preparação profissional íntegra do ator ou, caso contrário, perderia sua essência criadora e se transformaria naquelas práticas que ele criticara.

Stanislavski (1977, p. 335) dá exemplo de procedimentos adotados por vários tipos de diretor no tratamento da preparação do ator e construção de personagens, que presenciava em sua época e aos quais era rigorosamente contrário. Apresenta o primeiro tipo, o diretor que estuda a obra em seu gabinete e, concluído esse estudo, dirige-se ao teatro com objetivo de ensaiar seu projeto preconcebido; num segundo caso estão os diretores que nem sequer desenvolvem um trabalho privado e apostam em suas próprias experiências; como terceiro tipo, indica o diretor que realiza estudo mais aprofundado da obra, numa linha intelectualizada, mas não permite a participação do ator; por último, inclui os diretores que interpretam o papel para que seus atores vejam como deve ser, tornando-os meros imitadores.

⁹ *Este tipo de creación es bello, pero no profundo. Su efecto es mayor, pero menor su fuerza; su forma es más interesante que el contenido; actúa más sobre la vista y el oído que sobre el alma, y por eso es más para encantar que para conmover. [...] Es un arte que despierta más asombro que fe [...]. Pero para expresar las pasiones profundas, sus recursos son demasiado suntuosos o demasiado superficiales; los sentimientos delicados y profundos escapan a su técnica.*

¹⁰ Adiante trataremos da noção de realismo em Stanislavski.

O trecho a seguir esclarece o posicionamento discordante de Stanislavski a respeito do trabalho de direção teatral mais comum em sua época:

Ali leem a obra e repartem os papéis, advertindo que para o terceiro ou décimo ensaio todos devem sabê-los de memória. Começa a leitura, e todos sobem ao palco para representar, lendo [suas falas] nos cadernos. O diretor mostra a cena, e os atores procuram memorizá-la. Para o ensaio seguinte, já se retiram os cadernos; todos seguem o ponto até decorar o texto. Quando tudo está encaminhado, principia o ensaio geral¹¹ (STANISLAVSKI, 1977, p. 266).

O desenvolvimento do método de Stanislavski teve como suporte as aulas que ministrou no Teatro de Arte de Moscou, caracterizando-se pela tentativa de sistematização dos resultados obtidos em trabalho que durou mais de 30 anos. Cabe destacar que sua autoexigência teórica somada às mudanças de direcionamento originadas da prática teatral cotidiana lhe impossibilitaram a organização, conclusão e publicação da maioria de seus escritos.

É importante destacar que a principal fonte dos estudos de Stanislavski e de suas conclusões teóricas foi a sua prática criadora como ator, diretor e pedagogo. As aulas ministradas em seu estúdio, possivelmente, se configuraram em campo fértil tanto para o experimento de novas ideias quanto para seu florescimento. Desse modo, cada nova inquietação que surgisse poderia ser testada de imediato na prática teatral, no Teatro de Arte de Moscou, que ele dirigia. Um dos principais objetivos de seu método é o de dar respaldo ao ator “de modo que ele possa criar imagem correspondente a seu papel, revelando nela a vida do espírito humano, e personificá-la naturalmente na cena segundo as normas da beleza e da arte”¹² (STANISLAVSKI, 1980, p. 12).

Para atingir seus propósitos, o diretor sistematizou sua teoria a partir de dois pontos básicos: o trabalho do ator sobre si mesmo e o trabalho do ator sobre seu papel. Sua obra, no entanto, não foi concluída, e só após sua morte seus escritos inéditos foram compilados e publicados. A divulgação desse material colaborou com o interesse pelos estudos (bem como sua expansão) da teoria stanislavskiana, sendo seu autor considerado pioneiro na elaboração de um sistema pedagógico científico da criação cênica.

¹¹ *Allí leen la obra y reparten los papeles, advirtiéndole que para el tercero o décimo ensayo todos deben saberlo de memoria. Comienza la lectura y todos suben al escenario para representar, leyendo de los cuadernos. El director muestra la puesta en escena y los actores procuran memorizarla. Para el ensayo siguiente, ya se retiran los cuadernos; todos se ha encaminhado, se apresura el ensayo general.*

¹² *de modo que esté pueda crear la imagen que corresponde a su papel, revelando en ella la vida del espíritu humano, y personificarla naturalmente en la escena según las normas de la belleza y el arte.*

1.1.2 Realismo, “verdade e fê”¹³

No decorrer de sua obra, Stanislavski faz referência a vários artistas para elucidar a opção pelo realismo em seu pensamento. Um dos nomes destacados é o de Aleksander Sergueievitch Pushkin (1799-1837), poeta russo, considerado o fundador da literatura russa moderna. A introdução de novos elementos em seu romance *Eugene Onegin* marcaria seu estilo como romantismo realista.

Ao se identificar com as ideias de Pushkin, Stanislavski apresenta um recorte do pensamento do poeta e o compara com um de seus procedimentos. Pushkin afirma que se deve exigir do criador artístico

“sinceridade nas emoções, sentimentos que pareçam verdadeiros em circunstâncias dadas”. Pois bem [acrescenta Stanislavski], o objeto da análise consiste precisamente em estudar em detalhe e ir preparando as *circunstâncias dadas pela obra e o personagem*, com o fim de poder perceber através deles, durante o período seguinte da criação, *a sinceridade das emoções e os sentimentos que pareçam verdadeiros*¹⁴ (STANISLAVSKI, 1977, p. 58).

Os compiladores de sua obra observam que Stanislavski (1977, p. 58, nota) usufrui da fórmula realista de Pushkin e altera a expressão “circunstâncias supostas”, na concepção do poeta russo, para “circunstâncias dadas”, posto que supõe serem as circunstâncias fatos determinados pela obra dramaturgica. Tais “circunstâncias dadas” são o ponto de partida para a imaginação e para o desenvolvimento das ações físicas, como veremos adiante.

Para trabalhar as “circunstâncias dadas”, Stanislavski necessitava de atores de refinamento apurado, que compreendessem o realismo que desenvolvia e que, em sua opinião, ainda não estava à altura de artistas de outras áreas, como, por exemplo, os pintores realistas Itinerantes.¹⁵ Alguns deles serviram de modelo para Stanislavski, como foi o caso de Ivan Nikolaevich Kramskoy (1837-1887), líder intelectual do movimento da arte russa democrática de 1860 a 1880. Seus ideais estavam ligados ao realismo, e

¹³ Expressão de Stanislavski assim traduzida nas edições de seus livros em português.

¹⁴ “*sinceridad en las emociones, sentimientos que parezcan verdaderos en circunstancias dadas.*” *Pues bien, el objeto del análisis consiste precisamente en estudiar en detalle e ir preparando las circunstancias dadas por la obra y el personaje, con el fin de poder percibir a través de ellos, durante el siguiente período de la creación, la sinceridad de las emociones y los sentimientos que parecen verdaderos.*

¹⁵ Movimento artístico Peredvizhniki, “frequentemente chamado *The wanderers* ou itinerantes, em inglês, era um grupo de artistas russos realistas que, em protesto contra restrições acadêmicas formaram uma cooperativa dos artistas que evoluiu para a Sociedade de Exposições Itinerantes de Arte em 1870” (WIKIPEDIA, acesso em 24 nov. 2010).

suas pinturas apresentavam expressiva simplicidade e clareza da figura, buscando enfatizar o psicológico. Sua preferência era pintar as pessoas do povo, ressaltando suas riquezas. Era adepto da verdade e da beleza artística, da moral e dos valores estéticos, entendendo tudo isso como um conjunto.

Outro pintor que pertenceu ao grupo dos Itinerantes e que também serviu de referência para Stanislavski foi Ilyá Yefímovich Repin (1844-1930), em cuja obra são marcantes a profundidade psicológica e a temática social com suas tensões. Tendo participado do grupo em fase posterior, Repin dá continuidade às aspirações dos Itinerantes ao manter seus princípios: a clareza; a verdade; o psicológico; os valores estéticos; o social; entre outros.

Stanislavski compartilha com esses pintores o reconhecimento de que o teatro tem função social, e, portanto, protesta contra o teatro que promove o exibicionismo, o divertimento e outros fins similares. Seus atores deveriam entender sua proposta que consistia em alcançar a verdade das ações físicas e nelas crer não só para atingir o realismo ou naturalismo cênicos, mas

para provocar, por reflexo e de modo natural, as vivências da alma do papel, para não afugentar nem violar nosso sentimento, conservando originalidade, espontaneidade e pureza para poder transmitir na cena a essência da vida, humana e espiritual do personagem interpretado¹⁶ (STANISLAVSKI, 1977, p. 329-330).

Em sua opinião interpretar um papel no qual as ações se desenvolvessem no território da verdade e da fé cênicas não corresponderia a atender a interesses estéticos, ditados pelo realismo, mas, sim, a alcançar procedimento que transformasse o ator e que o levasse a experimentar a vida do personagem e nela acreditar, segundo seus próprios sentimentos e ações. Parece ser esse um dos propósitos de sua pesquisa teatral, ao indicar um método de trabalho para o ator e ao oferecer ao público cena preservando a essência da vida do personagem.

A interpretação realista, segundo seus moldes, deveria ser aprofundada e detalhadamente conhecida e experimentada. Convinha, então, desenvolver um trabalho com o ator de forma que todo o texto dramaturgico pudesse ser por ele assimilado, a ponto de atuar como se as frases e as ações não fossem do personagem, mas suas.

¹⁶ *para provocar, por vía refleja y de modo natural, las vivencias del alma del papel, para no ahuyentar ni violar nuestro sentimiento, conservando virginidad, espontaneidad y pureza para poder transmitir en la escena la esencia viva, humana y espiritual del personaje interpretado.*

Para exaltar o realismo e a identificação do ator com o personagem Stanislavski também faz referência a Mikhail Semyonovich Shchepkin (1788-1863), considerado um dos mais famosos atores da Rússia do século XIX, e cuja atuação foi elogiada por vários de seus contemporâneos.

Quanto à influência de dramaturgos sofrida por Stanislavski, destacam-se o alemão Hauptmann (1862-1946), o norueguês Ibsen (1828-1906) e os russos Turgueniev (1818-1883), Tolstói (1828-1910), Ostrovski (1823-1886), Gógol (1809-1852), Tchekhov (1860-1904) e Gorki (1868-1936). O diretor contou ainda com vários parceiros diretos, como V. I. Nemiróvich-Dánchenko, I. M. Móskevich, V. I. Káchalov e A. M. Leonídov.

Esses artistas que influenciaram Stanislavski davam prioridade às questões sociais, ao âmbito psicológico e aos sentimentos verdadeiros. Dentre eles deve-se destacar um contemporâneo do diretor russo que provocou talvez uma das maiores interferências em seu trabalho e em seu pensamento: o dramaturgo russo Anton Pavlovich Tchekhov. A participação desse autor foi marcante também para completar “o processo pelo qual o centro de gravidade estética do TAM [Teatro de Arte de Moscou] era transferido do naturalismo arqueológico para o verismo e o impressionismo psicológicos ou, nos termos de Stanislavski, para o ‘realismo interno’” (GUINSBURG, 1985, p. 127).

Jacó Guinsburg chama a atenção para a intervenção de Tchekhov no Teatro de Arte de Moscou afirmando que o dramaturgo instiga o desenvolvimento de outro realismo, uma vez que anteriormente “Stanislavski e Dantchenko puseram em cena um repertório cujo principal acento parecia recair no naturalismo cenográfico, histórico, arqueológico e ambiental, o da reconstituição das exterioridades representativas, à la Meininger”¹⁷ (GUINSBURG, 1985, p. 133). E, após várias montagens das peças de Tchekhov, o pensamento de Stanislavski se intensifica e estende no sentido de consolidar uma nova noção de realismo, ou seja, “uma nova via de penetração não só na alma da peça como na do intérprete: a da mímese interior (isto para ficar, sem uma discussão crítica mais detida, com a conceituação do próprio Stanislavski)” (GUINSBURG, 1985, p. 133).

¹⁷ A Companhia Meininger (Meininger é hoje a Alemanha. O ducado de Georg II (1826-1914), duque de Saxe-Meiningen, acabou na Segunda Guerra Mundial) realizava montagens teatrais naturalistas. Prezava os detalhes e “precisão” histórica. Na opinião do dramaturgo russo Ostrovski a companhia tinha muitas qualidades, mas também “excesso de naturalismo”. Stanislavski conhece-a quando se apresenta em Moscou pela segunda vez (VIANA apud EICHBAUER, 2010).

O realismo que Stanislavski elaborou – com as influências acima destacadas – e que propunha colocar em prática era aquele que, em sua visão artística, produziria a arte autêntica, expressão que atribuiu à cena teatral que se caracterizaria pelo seguinte quadro: “tudo era verdadeiro; em tudo se podia crer; as pequenas ações físicas se realizavam com precisão; eram definidas e claras. A atenção se fazia depurada. Os elementos necessários para a ação atuavam de modo correto e harmonioso...”¹⁸ (STANISLAVSKI, 1980, p. 181). Nesse sentido, o que é a verdade para Stanislavski? O diretor russo conclui que, no plano da realidade, a verdade e a fé se criam por si, enquanto no teatro elas devem ser preparadas, devem ser estimuladas no plano da ficção artística e depois levadas à cena.

Stanislavski entende que o ator deveria transportar-se do plano da realidade para o da imaginação, no qual se criaria a ficção, como se estivesse na vida real. Os elementos que poderiam garantir tal mudança de planos e o aparecimento da verdade no plano da imaginação seriam o “mágico se” e as “circunstâncias dadas”. Ele diferencia um plano do outro afirmando que “a verdade na vida é o que é, o que existe, o que o homem sabe com certeza. Na cena, por outro lado, se chama verdade ao que não existe na realidade, mas poderia ocorrer”¹⁹ (STANISLAVSKI, 1980, p. 182). Resulta que o trabalho com o ator direciona-se para seu sentimento interior, no intuito de torná-lo verdadeiro, sincero e autêntico, como se na vida real estivesse.

A verdade ainda deve ser acompanhada pela fé, segundo Stanislavski. Ambas, unidas, darão convicção à cena, possibilitando que os atores acreditem em seus sentimentos e ações e nas de seus colegas intérpretes, e, conseqüentemente, convençam também o espectador:

Tudo deve inspirar fé na possibilidade de que existam na vida real os sentimentos análogos aos que o artista criador vive na cena. Cada instante de nossa permanência no palco deve estar sancionado pela fé na verdade do sentimento que se vive e na verdade das ações que se realizam. A verdade interior e a fé sincera nela depositada são necessárias para o artista na cena [...] ²⁰ (STANISLAVSKI, 1980, p. 183).

¹⁸ *todo era verdadero; en todo se podía creer; las pequeñas acciones físicas se realizaban con precisión; eran definidas y claras. La atención se había afinado. Los elementos necesarios para la acción actuaban de un modo correcto y armonioso...*

¹⁹ *la verdad en la vida es lo que es, lo que existe, lo que el hombre sabe con certeza. En la escena en cambio, se llama verdad a lo que no existe en la realidad, pero que podría ocurrir.*

²⁰ *Todo deve inspirar fé na possibilidade de que existam na vida real os sentimentos análogos a los que vive en la escena el artista creador. Cada instante de nuestra permanencia en el escenario debe estar sancionado por la fe en la verdad del sentimiento que se vive y en la verdad de las acciones que se realizan. Tales son la verdad interior y la fe ingenua en ella, necesarias para el artista en la escena [...]*

A verdade e a fé, somadas ao “mágico se” e às “circunstâncias dadas”, ocorrem no plano dos domínios do corpo, em seus pequenos e simples objetivos. Esse caminho é o escolhido por Stanislavski, uma vez que as ações do corpo seriam confiáveis, acessíveis e estáveis e “se subordinam à consciência e às ordens. Por outra parte, se fixam com facilidade. Por isso recorremos a elas em primeira mão para que nos ajudem a criar os papéis”²¹ (STANISLAVSKI, 1980, p. 188). O diretor ressalta ainda que as ações devem ser guiadas pela lógica e pela continuidade, o que gera a naturalidade, que encontra a verdade que, por sua vez, encontra a fé – com ela, a vivência do ator torna-se mais autêntica. “Cria-se então uma interação entre o corpo e o espírito, entre a ação e o sentimento, graças à qual o exterior ajuda o interior, e o interior evoca o exterior [...]”²² (STANISLAVSKI, 1980, p. 192).

Stanislavski adverte porém que nem toda verdade serve para o teatro, mas só aquela que passa por embelezamento e por depuração do que seja supérfluo. Tal embelezamento deve-se realizar de forma poética pela imaginação criadora. Ele comenta a verdade cotidiana e a artística, comparando-as com “um quadro e uma fotografia: esta reproduz a totalidade; aquele só o essencial, e para estampar o essencial na tela faz falta o talento do pintor”²³ (STANISLAVSKI, 1980, p. 217). E afirma que é na prática que o ator pode encontrar a verdade artística e, seguindo seu método, conseguirá atingir a

expressão e formas belas e adequadas na cena, excluindo o supérfluo, com a ajuda do subconsciente, [e, então,] o sentido artístico, o talento, a sensibilidade e o gosto lograrão que o papel resulte poético, belo, harmonioso, simples, compreensível, que eleve e purifique o espectador. Todas essas qualidades contribuem para que a criação teatral seja uma interpretação não só sincera e verdadeira, mas também artística²⁴ (STANISLAVSKI, 1980, p. 218).

²¹ *se subordinan a la consciencia y las órdenes. Por outra parte, se fijan con facilidad. Por eso recurrimos a ellos en primer término, para que nos ayuden a crear los papeles.*

²² *Se crea entonces una interacción entre el cuerpo y el espíritu, entre la acción y el sentimiento, merced a la cual lo exterior ayuda a lo interior, y lo interior evoca lo exterior [...]*

²³ *un cuadro y una fotografía: ésta reproduce la totalidad; el primero, sólo lo esencial, y para estampar lo esencial en el lienzo hace falta el talento del pintor.*

²⁴ *expresión y forma bellas y adecuadas en la escena, desechando lo supérfluo con la ayuda del subconsciente, el sentido artístico, el talento, la sensibilidad y el gusto lograrán que el papel resulte poético, bello, armonioso, sencillo, comprensible, que eleve y purifique al espectador. Todas estas cualidades contribuyen a que la creación teatral sea una interpretación no sólo sincera y veraz, sino también artística.*

No decorrer deste estudo iremos analisar vários elementos acima mencionados e que são fundamentais para alcançar a verdade cênica e artística, tais como o “mágico se”, as circunstâncias dadas, interior e exterior.

1.1.3 A obra de Stanislavski e seu processo de publicação

Como organizar e colocar no papel um trabalho de 30 anos que ainda não se encontrava definido e que vivia em constante reavaliação? Essa era uma das questões levantadas por Stanislavski quando o assunto era a publicação de sua obra, segundo indica o compilador G. Kristi, no início do livro *El trabajo del actor sobre sí mismo* (1980). O cuidado e a preocupação do autor no trato com sua produção, nas quantidades de volumes, por exemplo, tornou-se, aliás, recorrente impasse, pois, num momento, decidira juntar todos os escritos num só volume, em outro, optara por três volumes. Indecisão semelhante ocorreu quando se pensou na forma como o trabalho seria escrito. Kristi (1980, p. 27) afirma:

Até concluir seu trabalho, Stanislavski inquietou-se com a forma narrativa que havia escolhido, nem sempre recebida com simpatia pelos primeiros leitores do livro. Interrompeu seu trabalho no volume seguinte, o terceiro, até o momento em que se evidenciou a forma de sua acolhida.²⁵

Percebe-se a preocupação de Stanislavski com a forma narrativa de seu livro, que tomou a forma de ficção. A exposição de suas ideias é apresentada em forma de diário, com o aluno Nazvánov anotando taquigraficamente as aulas do mestre Tórtsov – ambos personagens fictícios.

O recurso à narrativa ficcional, na obra de Stanislavski, propicia aos leitores simplicidade e acessibilidade sem, no entanto, perder em profundidade. Tal estrutura, porém, não deixa de ser oportuna ao próprio autor, uma vez que confere mais flexibilidade ao texto teórico como, por exemplo, na interrupção de assuntos ou na apresentação de exemplos. Em certo momento, por exemplo, Nazvánov – o narrador – sofre um acidente durante um ensaio e durante alguns dias permanece em repouso em sua casa. Como é ele quem conduz a narrativa, não se sabe o que ocorre nas aulas de

²⁵ *Hasta el remate mismo de su trabajo inquietó a Stanislavski la forma narrativa que había escogido, no siempre recibida con simpatía por los primeros lectores del libro. Interrumpió su labor en el tomo siguiente, el tercero, hasta el momento en que resultó claro cómo acogerían el libro los lectores.*

Tórtsov, a não ser pelas informações fornecidas pelas visitas dos colegas de turma que o narrador recebe. Em casa e observando a desenvoltura corporal de seu gato, Nazvánov reproduz as aulas do mestre, das quais teve conhecimento indireto. Outro aspecto da obra ficcional diz respeito à caracterização comportamental de alguns alunos, como Veliamínova, que representa os atores exibicionistas, e Govórkov, que sempre procura brilhar pela técnica fria.

Além desses dois, outros alunos, Nazvánov entre eles, questionam constantemente o mestre Tórtsov, que responde detalhadamente às dúvidas dos jovens atores, cujas inquietações parecem corresponder às de Stanislavski e, talvez, ainda como antecipações de eventuais objeções de críticos de seu método. Assim, o autor coloca na boca de seus personagens fictícios as interrogações sobre as quais se propõe a discorrer. Estratégia equivalente, os alunos frequentemente têm dificuldades para executar os exercícios e assimilar as teorias, o que leva o diretor Tórtsov a retomar, fornecer mais detalhes e aprofundar suas ideias. Os alunos também recebem conselhos, alguns acerca da atenção necessária para não se utilizar um método (ou técnica) como um fim em si. Afirma Stanislavski:

do um conselho amigável: nunca permitam que os censores, de qualquer índole, lhes mutilem a arte, a criação, com seus procedimentos, sua psicotécnica e tudo o mais; podem destruir o senso comum do artista e levá-lo ao estado de paralisia²⁶ (STANISLAVSKI, 1980, p. 202).

O trabalho de compilação pautou-se ainda por atentar para as notas indicativas deixadas por Stanislavski em seus escritos, que serviriam de orientação ao próprio autor, bem como aos redatores. Em um dos cadernos de anotações de seus últimos anos, havia registrado:

Escrever no prefácio: Sou velho, temo não conseguir escrever os 5 volumes e, por isso, no primeiro livro, altero a ordem sistemática de todo o grande plano. Em parte antecipo importantes ideias de meu plano futuro; pressinto que não alcançarei expressá-las: desculpe-me já. Se logro publicar a edição completa e reproduzir os 5 volumes numa nova edição, se corrigirá o erro e tudo ficará no lugar²⁷ (STANISLAVSKI, 1980, p. 26).

²⁶ *do un consejo amistoso: nunca permitais que los criticones, de cualquier índole, os mutilen el arte, la creación, con sus procedimientos, su psicotécnica y todo lo demás; pueden destruir el sentido común del artista y llevarlo a un estado de parálisis.*

²⁷ *Escribir en el prefacio: Soy viejo, temo no alcanzar a escribir los 5 tomos, y por eso ahora, en el primer libro, he alterado el orden sistemático de todo el gran plan. En parte anticipo importantes ideas de mi plan futuro; presiento que no alcanzaré a expresarlas: me disculpo desde ahora. Si logro publicar la edición completa y repetir los 5 tomos en una nueva edición, se corregirá el error y todo quedará en su sitio.*

Nessa passagem, verifica-se a abundância de novas ideias do diretor, confirmando o caráter inacabado e mutável de suas teorias. Por ser método conectado diretamente à prática teatral, enquanto essa sofria variações, as teorias viam-se superadas, necessitando, assim, de reajustes. E, de outro modo, “o contínuo aprofundamento dos princípios teóricos determinou a mudança dos métodos de trabalho e promoveu, para verificá-los, a necessidade de novos quadros de alunos” (KRISTI, 1980, p. 23).²⁸

Stanislavski só entregou a obra *El trabajo del actor sobre sí mismo* para a publicação porque “era impossível uma nova prorrogação do prazo fixado para sua finalização”²⁹ (KRISTI, 1980, p. 27). O volume seguinte sequer foi organizado por seu autor. Os compiladores relatam:

El trabajo del actor sobre su papel permaneceu inconcluso não só devido à morte de seu autor, mas também e sobretudo porque a inquietude do pensamento criador de Stanislavski não lhe permitia deter-se no já adquirido para formular uma síntese de suas investigações no plano da sistematização. A renovação sem pausa de formas e atitudes na criação cênica era para ele uma das condições principais da evolução do ator e do diretor para conquistar novos cumes da arte³⁰ (KRISTI, PROKÓFIEV, 1977, p. 10).

Como o diretor russo não havia concluído o terceiro volume (ou quarto, se considerarmos que o primeiro foi *Minha vida na arte*), os compiladores se depararam com um sério problema ao verificar que, em seus escritos, condizentes com o trabalho do ator sobre seu papel, havia “lacunas, resumos excessivos, reiterações, contradições [...] e até frases truncadas. É frequente a ausência [...] de articulação geral”³¹ (KRISTI, PROKÓFIEV, 1977, p. 46). Ressaltam ainda que Stanislavski deixara em seus escritos muitas anotações que indicavam pendências e necessidade de revisão do assunto. Diante desse quadro de imprecisões e falta de organização, afirmam:

[na forma em que estavam os textos] o leitor se encontraria na situação de consultante de documentos de arquivo, e teríamos paralisado ou atrasado sua

²⁸ *la continua profundización de los principios teóricos determinó el cambio de los métodos de trabajo y promovió, para verificar éstos, la necesidad de crear nuevos cuadros de alumnos.*

²⁹ *se hacía imposible una nueva postergación del plazo fijado para su finalización.*

³⁰ *El trabajo del actor sobre su papel quedó inconcluso no solo debido a la muerte de su autor, sino también, y sobre todo, porque la inquietud del pensamiento creador de Stanislavski no le permitía detenerse en lo ya adquirido para formular una síntesis de sus investigaciones en el plano de la sistematización. La renovación sin pausa de formas y actitudes en la creación escénica era para él una de las condiciones principales de la evolución del actor y el director para conquistar nuevas cimas del arte.*

³¹ *lagunas, resúmenes excesivos, reiteraciones, contradicciones [...] y hasta frases truncas. Es frecuente la ausencia [...] de una articulación general.*

compreensão das ideais. Foi, pois, necessário efetuar um estudo destas e a real intenção do autor e conseqüentemente selecionar em cada caso, em separado, a forma mais bem concluída, determinar a ordem cronológica dos textos, eliminar as repetições mais evidentes e estabelecer, sobre a base de indicações do autor, diretas e indiretas, o ordenamento lógico de certas partes do manuscrito³² (KRISTI, PROKÓFIEV, 1977, p. 46).

Sendo assim, G. Kristi e V. Prokófiev reconhecem que o volume *El trabajo del actor sobre su papel* não é propriamente a obra que Stanislavski publicaria. Acrescentam também que não se trata de um livro, mas de ingredientes, por assim dizer, com os quais o autor se propunha a dar forma à segunda parte de seu método. Alguns escritos de Stanislavski, não integrados aos capítulos dos livros, foram publicados no apêndice das obras, evidenciando, assim, a suposição dos compiladores de que esses escritos traziam informações importantes para o leitor.

Preocuparam-se eles também em apontar, por meio das notas de rodapé, informações variadas que consideravam pertinentes ao leitor. Entre essas informações, observam-se, a nosso ver, importantes esclarecimentos sobre reformulações realizadas por Stanislavski, que não haviam sido modificadas no texto. Exemplo disso pode ser percebido no texto que segue:

Stanislavski não destruiu os métodos habituais de análise da peça ao dividi-la em partes e objetivos, mas, quando define os fragmentos, estabelece um princípio exato, segundo o qual a denominação definitiva do fragmento ocorre não pela *situação* dos personagens, determinante do fragmento dado, nem pela *disposição* dominante em tal ou qual cena (como ocorria ao estabelecer os planos de direção das primeiras apresentações do Teatro de Arte de Moscou), mas pela *ação* ou pelo *acontecimento* principal. Esse novo princípio de análise ativa da peça é característico do modo pelo qual Stanislavski abordava a obra dramática, a partir do ponto de vista do diretor e do pedagogo no período final de sua atividade³³ (KRISTI, PROKÓFIEV, 1980, p. 171, nota).

Em outra nota de esclarecimento, afirmam:

³² *el lector se habría hallado en la situación del consultante de documentos de archivo y habríamos entorpecido o demorado su comprensión de las ideas. Fue, pues, necesario efectuar un estudio de éstas y de la real intención del autor y consiguientemente seleccionar en cada caso, por separado, la variante mejor concluída, determinar el orden cronológico de los textos, eliminar las repeticiones más que evidentes y establecer, sobre la base de indicaciones del autor, ya directas, ya indirectas, el ordenamiento lógico de ciertas partes del manuscrito.*

³³ *Stanislavski no destruye los métodos habituales de análisis de la pieza al dividirla en trozos y objetivos, pero cuando define los trozos establece un principio exacto según el cual la denominación definitiva del trozo dado, ni por la disposición dominante en tal o cual escena (como ocurría al establecer los planes de dirección de las primeras puestas en escena del Teatro de Arte de Moscú), sino por la acción o el acontecimiento principales. Este nuevo principio del análisis activo de la pieza es característico del modo en que Stanislavski abordaba la obra dramática desde el punto de vista del director y el pedagogo en el período final de su actividad.*

A via de criação “clássica” ou “acadêmica” que aqui se inicia se diferencia essencialmente do método de trabalho de Stanislavski com o ator, que se definiu na década de 1930 e foi explicado em suas obras posteriores.

A via “acadêmica”, que vai do intelecto à emoção e posteriormente à ação, é característica de um determinado período de produção de Stanislavski, quando dividia o trabalho sobre o papel nas etapas de análises, vivência e personificação.

Posteriormente revisou esse método, como mostram todas as suas obras sobre esse tema e sua prática de diretor.

Contudo, o material que se publica é interessante no que diz respeito à explicação da evolução das ideias de Stanislavski e sua interpretação, como diretor, da cena mais importante de *Otelo*³⁴ (KRISTI, PROKÓFIEV, 1977, p. 277, nota).

Como se vê, a obra de Stanislavski passava por constantes revisões de seu autor, que almejava aperfeiçoar seu método. Nosso intuito é analisar a noção de improvisação do diretor e teórico russo a partir de seu material – compilado por terceiros –, que pode ser contraditório, incompleto e mutilado, ainda que transmita profundo pensamento acerca do trabalho do ator.

O livro *El trabajo del actor sobre sí mismo* foi publicado primeiramente nos Estados Unidos, em 1936, com o título *An actor prepares*, e só dois anos mais tarde seria editado na Rússia. Isso ocorreu porque o casal americano Elizabeth Hapgood e Norman Hapgood, que se dizia ser amigo de Stanislavski, o convenceu a publicar a obra. Só depois da Segunda Guerra Mundial todos os escritos de Stanislavski foram publicados na Rússia. Como o diretor já havia falecido, seu filho encaminhou para os Estados Unidos o material editado e lá foram traduzidos e publicados, pelo mesmo casal americano, os demais livros do autor russo. Mencionando ser amiga de Stanislavski, a própria Elizabeth conta que tinha permissão do autor para reorganizar os livros:

[as versões russas da obra de Stanislavski] foram-me enviadas, para traduzir e publicar, pelo filho de Stanislavski, e creio que, ao prepará-las para uso por atores de língua inglesa, cumpri mais uma vez a tarefa que me foi confiada pelo próprio Stanislavski de eliminar repetições e cortar tudo que não tivesse sentido para atores não russos. Fizemos algumas leves mudanças na ordem das seções em cada versão, quando nos pareceu que Stanislavski teria feito o mesmo, se lhe fosse dado o tempo de rever seus manuscritos (HAPGOOD, 1990, p. 15-16).

³⁴ *La vía de creación “clásica” o “académica” que aquí se inicia se diferencia esencialmente del método de trabajo de Stanislavski con el actor que se definió en la década de 1930 y fue explicado en sus obras posteriores.*

La vía “académica”, que va del intelecto a la emoción y posteriormente a la acción, es característica de un determinado período de trabajo de Stanislavski, cuando dividía el trabajo sobre o papel en las etapas de análisis, vivencia y personificación.

Con posterioridad revisó ese método, como lo muestran todas sus obras sobre este tema y su práctica de director.

Sin embargo, el material que se publica es interesante en lo que respecta a la explicación de la evolución de las ideas de Stanislavski y su interpretación como director de la escena más importante de Otelo.

O depoimento de Elizabeth Hapgood é revelador no sentido de que procedeu, arbitrariamente, a recortes e à reorganização da obra, acreditando que pudesse obter a aprovação do autor, ou melhor, acreditando que fizera exatamente o que Stanislavski prepararia para uma versão americana. Se levássemos em consideração o que foi analisado até aqui a respeito do diretor russo, as justificativas de Hapgood acerca da tradução de sua obra se tornariam insustentáveis. E, mais, a tradutora americana transformou a teoria stanislavskiana num método sem qualquer contradição e incoerências, como se o autor não tivesse vivenciado constantes dúvidas, restrições, revisões etc., durante toda sua pesquisa teatral.

Em nota introdutória sobre o autor e a obra, na versão brasileira de *A preparação do ator* (STANISLAVSKI, 1982), Martim Gonçalves comenta que Elizabeth Hapgood e seu marido tiveram de convencer Stanislavski a liberar o material para publicação, uma vez que o autor ainda não estava convencido da possibilidade de edição, o que sua resistência em publicar a obra, aliás, confirma:

Em 1924, Elizabeth Hapgood, estudiosa americana da literatura russa e seu marido, Norman Hapgood, crítico de teatro e editor, amigos de Stanislavski, tentaram convencê-lo a escrever e publicar o resultado de suas experiências no Teatro de Arte de Moscou. Dificuldades várias e uma certa relutância da parte de Stanislavski em fixar em termos definitivos o que ele considerava uma busca sempre ativa de novas formas e pontos de vista, adiaram a realização desse projeto. Ele não queria escrever uma gramática inalterável, pois o sistema não tem como finalidade criar uma espécie de receituário para a interpretação de certos papéis. Temia estabelecer regras que pudessem parecer rígidas (GONÇALVES, 1982, p. 11).

As traduções de Elizabeth Hapgood, editadas pelo Theatre Arts Books, de Nova York, deram origem às publicações das obras de Stanislavski no Brasil, pela Editora Civilização Brasileira. Assim, o leitor que conhece apenas as versões brasileiras terá a impressão de que se trata de textos acabados e de que o autor os teria organizado, revisado e concluído, diferentemente do que é apresentado nas publicações da editora argentina Quetzal, por exemplo, que tomou como referência os livros originais em russo.

Para demonstrar a influência das versões americanas sobre as brasileiras, há indicações equivocadas, nestas últimas, como a de garantir a coesão dos escritos de Stanislavski. Como exemplo, aludimos ao prefácio do livro *A criação de um papel*, em que Robert Lewis (1990, p. 10) afirma: “esta parte, sem o recurso do diálogo entre

professor e aluno, que é usado no resto do livro, parece-me a mais lúcida exposição dos objetivos de Stanislavski que já se fez até agora”.

Nessa obra, Stanislavski (1990) teria interrompido a forma de escrita dialógica para dar continuidade ao texto na forma de prosa, configuração em que foi publicado. Segundo os compiladores do material, conforme a versão argentina, esse fato era resultado mais da indecisão de Stanislavski do que de nova proposta qualitativa para o texto, visando a seu entendimento pelos leitores, como sugeriu Roberto Lewis.

É pertinente destacar ainda o comentário apresentado na orelha desse livro, em que Mariano Torres parece confirmar certa fluidez e tarefa concluída da pesquisa teatral de Stanislavski, ao apontar

que o autor desses três estudos fundamentais [*A preparação do ator, A construção do personagem e A criação de um papel*], neles condensou não só sua vasta e intensa experiência de *metteur en scène*, mas principalmente toda a sua vivência cultural, todo o seu saber de homem e de artista (TORRES, 1990, orelha).

Ocultam-se, nas versões americanas e, conseqüentemente, nas brasileiras, as notas de rodapé que integram as edições argentinas e que, segundo os compiladores russos, são básicas para a compreensão do pensamento, do método de pesquisa e do comportamento do autor. Cabe lembrar que nas edições argentinas também se encontram textos complementares, inexistentes nas publicações americanas e brasileiras.

Os livros de Stanislavski publicados pela Editora Quetzal, de Buenos Aires, foram traduzidos por Salomón Merener diretamente da edição russa da Editoria Estatal Arte, do Instituto Estatal de Investigação Científica de Teatro e Música Máximo Gorki, de Moscou. Notas de rodapé, orientações sobre lacunas deixadas pelo autor e textos complementares fazem parte do conteúdo das obras.

Na introdução das obras de Stanislavski publicadas pela Editora Quetzal, os compiladores russos esclarecem a situação em que se encontravam os escritos do autor, bem como expõem o trabalho que desenvolveram na organização e edição do material. Em *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias* (STANISLAVSKI, 1980), G. Kristi, um dos compiladores, apresenta suas considerações nas páginas 9 a 38; em *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (STANISLAVSKI, 1979), o prólogo de G. Kristi ocupa as páginas 9 a 26; e em *El*

trabajo del actor sobre su papel (STANISLAVSKI, 1977), G. Kristi e V. Prokófiev, ambos compiladores, dão seus pareceres nas páginas 9 a 48. Isso talvez demonstre, pelo menos, grande preocupação e interesse desses profissionais, em revelar aos leitores a situação em que se encontrava o material que fora por eles compilado, o que, em nosso ponto de vista, fornece orientação de leitura.

Desse modo, o contato com a obra de Stanislavski e com estudos a seu respeito pode resultar em conclusões muito distintas, se o material apreciado for de uma ou de outra editora, já que existem diferenças significativas na organização e edição dos livros.

1.2 ALGUNS ELEMENTOS FUNDAMENTAIS E A IMPROVISACÃO

Para conhecer a noção de improvisação em Stanislavski selecionamos alguns elementos de sua teoria que, estudados, ampliam nossa compreensão acerca do tema. Elegemos como pontos-chave os seguintes itens norteadores: a imaginação, o “mágico se”, as circunstâncias dadas, as ações físicas e o interior/exterior. No último tópico temos: A noção de improvisação em Stanislavski.

1.2.1 A imaginação, o “mágico se”, as circunstâncias dadas, as ações físicas e o interior/exterior

O método de Stanislavski, além de complexo, caracterizou-se pela constante reformulação por parte do próprio autor. São facilmente constatáveis a permanente inquietação no desenvolvimento da pesquisa e as conseqüentes mudanças de posicionamento de Stanislavski. Num período inicial de seus estudos, ganharam evidência elementos como “memória emotiva” e “psicotécnica”, por exemplo; num segundo momento, outros elementos surgiram e passaram a receber mais atenção como “ações físicas”; “linha da vida”; “psicofísica”. Existem, aliás, indicações de que o trabalho stanislavskiano pudesse ser dividido em dois momentos: antes e depois das ações físicas. De qualquer forma, é notável o fato de que ele continuou a utilizar várias referências mais antigas, reelaborando-as e incorporando-as a sua teoria.

Cabe destacar que o pensamento de Stanislavski acerca da improvisação talvez se tenha mantido constante durante toda a sua pesquisa, permitindo, assim, nosso trânsito por toda a sua obra. No entanto, procuramos atentar em suas fases, caracterizando-as, ao focalizar o estudo sobre a improvisação em Stanislavski.

Em relação às fases que evidenciam seu trabalho – memória emotiva num primeiro momento e ações físicas num segundo –, acreditamos que o diretor caminhava no sentido de unificá-las, ou seja, as ações físicas passariam a coordenar o trabalho do ator, incorporando a maior parte dos elementos pesquisados na primeira fase. É pertinente a observação, em nota de rodapé, feita pelos compiladores de sua obra:

a ideia anterior de Stanislavski, de criar separadamente o estado de ânimo interior e exterior para a cena, a fim de os reunir posteriormente em *um sentimento cênico comum*, cede lugar nos últimos anos a uma nova ideia sobre a participação simultânea de todos os elementos espirituais e físicos do sentimento do ator na criação *da sensação real da vida do personagem*³⁵ (KRISTI; PROKÓFIEV, 1977, p. 337, nota).

Há, no sistema stanislavskiano, elementos que terão pertinência ao longo de todo seu desenvolvimento. Um deles é a imaginação, chamada de “elemento” pelo próprio diretor russo, como se pode observar nesta passagem:

O ‘se’, as ‘circunstâncias dadas’ e as ações internas e externas são fatores muito importantes de nosso trabalho; mas não os únicos. Necessitamos, além disso, de toda uma série de atitudes, qualidades, dons especiais, artísticos, criadores (imaginação, atenção, senso de verdade, objetivos, antecedentes cênicos, etc.). Por razões de brevidade convenhamos por ora em chamá-los com uma só palavra: *elementos*³⁶ (STANISLAVSKI, 1980, p. 96).

Antes de tratarmos da imaginação é oportuno entender o que significa, para Stanislavski, o “mágico se” e as “circunstâncias dadas”, tão utilizados em sua teoria e, como veremos, estreitamente relacionados ao elemento imaginação. Acerca do “mágico se”, o diretor salienta:

O segredo da força com que influi o ‘se’ reside também em não falar do fato real, do que é, mas apenas do que pode ser... ‘Se ocorresse...’. Essa expressão

³⁵ *la idea anterior de Stanislavski, de crear separadamente el estado de ánimo interior y exterior para la escena a fin de reunirlos posteriormente en un sentimiento escénico común, cede su lugar en los últimos años a una nueva idea sobre la participación simultánea de todos los elementos espirituales y físicos del sentimiento del actor en la creación de la sensación real de la vida del personaje.*

³⁶ *O “se”, las “circunstancias dadas” y las acciones internas y externas son factores muy importantes de nuestro trabajo. Pero no son los únicos. Necesitamos además toda una serie de aptitudes, cualidades, dones especiales, artísticos, creadores (imaginación, atención, sentido de la verdad, objetivos, antecedentes escénicos, etc.) Por razones de brevedad convendremos por ahora en llamarlos con una sola palabra: elementos.*

nada afirma. Só presume, introduz um problema para a solução, e o ator trata de dar sua resposta. Por isso, o estímulo e a determinação surgem sem esforço³⁷ (STANISLAVSKI, 1980, p. 90).

Quanto às “circunstâncias dadas”, o diretor russo as explica vinculando seu conceito ao do “mágico se”. Ele afirma:

As ‘circunstâncias dadas’, como o ‘se’, são uma suposição, um ‘invento da imaginação’. Têm a mesma origem. Em um caso se trata de suposição (o ‘se’); em outro, de seu complemento (as ‘circunstâncias dadas’). O ‘se’ sempre dá início à criação; as ‘circunstâncias dadas’ a desenvolvem. Sem elas o ‘se’ não pode existir nem adquirir sua força de estímulo. Mas suas funções são distintas: o ‘se’ dá um impulso à imaginação adormecida, enquanto as ‘circunstâncias dadas’ dão fundamento ao ‘se’. Em conjunto ajudam a criar o estímulo interior³⁸ (STANISLAVSKI, 1980, p. 92).

Assim, se a imaginação necessita ser estimulada, é o “mágico se” que lhe dá impulso, enquanto as “circunstâncias dadas” lhe dão fundamento. Segundo Stanislavski, a imaginação é algo que está no campo da invenção. Da mesma forma que o dramaturgo inventa a obra, o ator também se deve distanciar do real e adentrar o plano da imaginação para transformar o texto dramático no acontecimento artístico da cena. É com fundamento na invenção/imaginação que a arte pode ocorrer, garante o diretor russo.

Um pintor que nunca saiu de seu país pode pintar paisagens que nunca viu. Stanislavski explica que isso é possível principalmente devido à imaginação, pois basta acionar alguns recursos – relatos, publicações científicas, fotografias – para que o artista invente a obra. Se, porém, o pintor produz um quadro com tema desconhecido como, por exemplo, retratar extraterrestres, mais do que imaginação, foi necessário fantasiar. Stanislavski (1980, p. 99) distingue imaginação e fantasia, observando que a primeira cria o que é, o que ocorre, o que se conhece, estando no plano do possível, enquanto a fantasia trata do que não conhecemos, o que não ocorreu nem teve precedentes na realidade.

³⁷ *El secreto de la fuerza con que influye el “si” estriba además en que no habla del hecho real, de lo que es, sino sólo de lo que puede ser... “Si ocurriera...”. Esta palabra nada afirma. Sólo presume, plantea un problema para su solución, y el actor trata de dar su respuesta. Por eso el estímulo y la determinación surgen sin esfuerzo.*

³⁸ *Las “circunstancias dadas”, como el “si”, son una suposición, un “invento de la imaginación”. Su origen es el mismo. En un caso se trata de una presunción (el “si”); en el otro, de su complemento (las “circunstancias dadas”). El “si” siempre da comienzo a la creación; las “circunstancias dadas” la desarrollan. Sin ellas el “si” no puede existir ni adquirir su fuerza de estímulo. Pero sus funciones son algo distintas: el “si” da un impulso a la imaginación adormecida, mientras que las “circunstancias dadas” dan fundamento al “si”. Entre ellos ayudan a crear el estímulo interior.*

Para que a imaginação pudesse desempenhar sua função num território em que as ações imaginadas se caracterizassem como verossímeis, o “mágico se” seria seu motor, pois, como vimos, Stanislavski destaca que o “se” aciona a imaginação não de forma a copiar ou a retratar as ações presentes na realidade, mas de instigar o desenvolvimento de ações que poderiam, supostamente, ser reais.

A imaginação, bem como o “mágico se” e as circunstâncias dadas, tem papel importante no sentido de que “não só nos diz o que calaram o autor, o diretor e os demais, mas vivifica o trabalho de quantos intervêm no espetáculo e cuja criação chega ao público, antes de tudo, através do êxito dos atores”³⁹ (STANISLAVSKI, 1980, p. 100). Destaca também a participação do ator na construção do personagem, advertindo que o texto dramático não abrange toda a vida dos papéis e da cena, do mesmo modo que o diretor e os outros profissionais não conseguem dar conta de toda a complexidade dos personagens, devendo o ator completar tais lacunas, o que ocorre, segundo Stanislavski, pela imaginação. E mais, é o ator, por meio da imaginação, quem vai viver o texto e as sugestões do diretor. A criação das cenas depende diretamente do resultado do trabalho do ator e de sua imaginação, como parte desse processo.

Se o ator está com dificuldades de construir seu personagem ou de compreender a obra dramática, Stanislavski recomenda um recurso que pode ser positivo para o andamento do seu trabalho e que consiste em buscar no personagem ou na obra algo que o entusiasme. O entusiasmo estimula a imaginação e deve ocorrer mesmo que seja numa situação deliberada, pois, ao mostrar-se interessado pela peça, pelo papel e por seus colegas de cena, o ator acaba criando ambiente favorável ao desenvolvimento da imaginação. Stanislavski (1980, p. 101) vai preferir forçar o entusiasmo, que consequentemente instiga a imaginação, ou o ator “cairá em mãos de diretores que resolverão essa deficiência com sua própria imaginação [...]”⁴⁰.

E chama a atenção dos atores que se deparam com a carência de imaginação ou que estejam com dificuldades de desenvolvê-la, no sentido de que não forcem a imaginação, mas apenas a estimulem, evitando executar ações pelo simples fato de fazer algo (uma ação por ela mesma) ou de imaginar situações que beírem a fantasia. Stanislavski sugere que, para exercitar a imaginação, com o propósito de corrigir os equívocos mencionados – não forçar as ações nem transformá-las em fantasia –, seria

³⁹ *no sólo dice lo que callaron el autor, el director y los demás, sino que además vivifica el trabajo de cuantos intervienen en el espectáculo, y cuya creación llega al público, ante todo, a través del éxito de los actores.*

⁴⁰ *caerá en manos de directores que suplirán esa deficiencia con su propia imaginación [...].*

oportuno o ator buscar suas referências cênicas em situações conhecidas de sua vida cotidiana e em seu entorno.

Para ilustrar um exercício em que é utilizado algum fato do cotidiano, o diretor russo descreve uma casa comum e anuncia as pessoas que estão dentro dela. Em seguida, introduz o elemento imaginado que seria a chegada de um louco, nessa residência. Stanislavski (1980, p. 103) afirma: “Com a ajuda do ‘se’ me transporto para o plano da vida suposta, inexistente [...]”.⁴¹ Observa-se que, na realidade e em conformidade com sua lógica, eram verossímeis o cenário, os atores e o que estavam fazendo. O aparecimento de um louco altera a estabilidade do ambiente; os atores, no entanto, deveriam dar continuidade a suas imaginações e ações como se estivessem na vida real, sem perder sintonia com as circunstâncias dadas no exercício (a casa, os atores, suas relações etc.).

É possível imaginar situações tanto próximas quanto distantes do ator, se ele estiver em fase mais avançada no trabalho com a imaginação. Um exemplo de situação distante é imaginar o quarto de dormir, estando o ator na sala de aula. Ele percorreria o mundo dos objetos imaginários e até teria facilidade em atuar nele, já que se trata de seu quarto. E se tivesse de imaginar outro local não tão íntimo ou até desconhecido? Segundo Stanislavski, há que utilizar nova forma de trabalho da imaginação. O diretor sugere o exemplo de uma viagem pelo mundo, encontrando países e povos diferentes e costumes estranhos. E seu conselho é:

recorrer a livros, quadros, fotografias e outras fontes que proporcionam os conhecimentos ou reproduzem as impressões de outras pessoas. [...] Nelas terá informações sobre as condições de vida e os costumes de diversos países, cidades, etc. [...] Todos esses dados importantes fazem que o trabalho seja mais lógico, que não falte fundamento [...]. Não se esqueça, porém, de que está permanentemente presente a lógica. Isso o ajudará a aproximar o sonho vago e confuso da sólida e imóvel realidade⁴² (STANISLAVSKI, 1980, p. 108).

De qualquer forma, imaginando lugares e situações conhecidas ou não, Stanislavski destaca: “No processo criador, a imaginação é a vanguarda que guia o

⁴¹ *Con la ayuda del “si” me traslado al plano de la vida supuesta, inexistente [...].*

⁴² *recorrir a libros, cuadros, fotografías y otras fuentes que proporcionan los conocimientos o reproducen las impresiones de otras personas. [...] Ahí tendrá noticias de las condiciones de vida y costumbres de diversos países, ciudades, etc. [...] Todos estos datos importantes hacen que el trabajo sea más lógico, que no este falto de fundamento [...]. Pero no olvide que en todo momento esté presente la lógica. Esto le ayudará a acercar el sueño vago y borroso a la sólida e inmovible realidad.*

artista”⁴³ (STANISLAVSKI, 1980, p. 100). Esclarece ainda que a imaginação só vigora se estiver respaldada pela lógica e a coerência que regem a natureza. Imaginar, segundo o diretor russo, é ver com visão interior. Se, primeiramente, o ator prepara uma série de “circunstâncias dadas”, Stanislavski chama a atenção para um segundo momento, no qual se deve dispor de uma linha ininterrupta de visões internas em relação a essas circunstâncias, de maneira que elas fiquem ilustradas por nós. O ator, em cena, deve manter-se atento tanto às circunstâncias externas (materiais) quanto às circunstâncias internas (da imaginação e da visão interna), pois, a partir desses dois territórios

deverá formar uma linha continuada de imagens, uma espécie de filme. E enquanto atuamos de maneira criativa, esse filme deverá projetar-se dentro de nós, na tela de nossa visão interna, fazendo viver as circunstâncias em meio às quais nos movemos. Além disso, as imagens internas, ao criar uma disposição de ânimo correlativa, despertam emoções que nos mantêm dentro dos limites da obra⁴⁴ (STANISLAVSKI, 1980, p.110).

De acordo com Stanislavski (1980, p. 111), se os objetos imaginados e as imagens nos desenham fora de nós, antes, porém, surgem previamente em nosso interior, em nossa imaginação e em nossa memória. Se nos perguntarem, por exemplo, se faz frio lá fora, primeiramente pensaremos na rua e na aparência das pessoas. O imaginar teatral e o imaginar da vida real são iguais.

Há, segundo Stanislavski, diversos tipos de imaginação, que deverão ser mais ou menos incitados pelo “se”. Há aquela imaginação que tem iniciativa própria e não carece tanto de impulso; há outra que não tem iniciativa, mas, estimulada, pode responder às sugestões do “se”; e, uma terceira, que não responde a nenhum tipo de incitação – essa é a mais complicada, pois, na falta de total imaginação, “não pode haver arte”⁴⁵ (STANISLAVSKI, 1980, p. 101). Cabe reiterar que, ao se lidar com a imaginação do ator, não se deva forçá-la, mas, sim, estimulá-la naturalmente. Esse é um trabalho que se desenvolve de maneira consciente e intelectual, sendo possível a existência de um método. Ao dar exemplo de como estimular uma imaginação inativa, Stanislavski revela sua estratégia:

⁴³ *En el proceso creador, la imaginación es la vanguardia que guía al artista.*

⁴⁴ *deberá formar una línea continuada de imágenes, una especie de filme. Y mientras actuemos de manera creativa, ese filme deberá proyectarse dentro de nosotros mismos, en la pantalla de nuestra visión interna, haciendo vivas las circunstancias en medio de las cuales nos movemos. Además, las imágenes internas, al crear una disposición de ánimo correlativa, despiertan emociones que nos mantienen dentro de los límites de la obra.*

⁴⁵ *no puede haber arte.*

Em meu método de trabalhar a imaginação de um aluno [...] há certos pontos que devem fazer-se notar. Se a imaginação permanece inativa, formulo uma pergunta simples. O aluno tem que respondê-la. Se ele responde, sem pensar no que diz, não aceito sua resposta. Então, a fim de dar uma resposta mais satisfatória, deve, ou bem ativar sua imaginação, ou bem aproximar o sujeito da sua mente por meio de um raciocínio lógico. O trabalho imaginativo é frequentemente preparado e dirigido de maneira consciente, intelectual. O aluno então, vê algo, em sua memória ou em sua imaginação: certas imagens visuais definidas se apresentam. Por um instante vive como em um sonho. Depois, outra pergunta, e o processo se repete. Assim uma terceira e quarta vez, mantendo e prolongando até fazer algo aproximado ao quadro geral. O maior valor disso é que a ilusão tem sido escolhida das próprias imagens internas do aluno. Uma vez isso alcançado, ele mesmo pode repetir duas ou mais vezes. Quanto mais repetir, mais profundamente gravará em sua memória as coisas, e com igual profundidade as viverá⁴⁶ (STANISLAVSKI, 1980, p. 114).

Quando a imaginação está em seu estado ativo, é suficiente conhecer as “circunstâncias dadas” para iniciar o trabalho. Como, entretanto, saber se está imaginando acertadamente? Que elementos poderiam guiar o ator de maneira a não se desviar das propostas da obra ou de um exercício cênico? Para resolver essa questão, Stanislavski sugere que se crie a “vida do espírito humano” do papel, mas que antes se inicie pela “vida de seu corpo humano”. Revendo seus posicionamentos, o diretor entendera que os sentimentos eram poucos estáveis e que se fixavam debilmente. Houve então a necessidade de recorrer a material mais resistente, que ele acabou encontrando nos objetivos físicos, os quais, ao se realizar no corpo, poderiam garantir muito mais estabilidade do que os alcançados por meio dos sentimentos.

Na resposta à questão acerca de que elementos poderiam guiar a imaginação do ator, Stanislavski aponta as “ações físicas”, caminho apropriado e seguro para seu desenvolvimento, como se estivesse sobre “trilhos”. Era-lhe frequente o uso de metáforas para explicitar suas ideias. Para facilitar o entendimento das ações físicas, apresentou a do trem.

Numa viagem de trem, muitas mudanças acontecem envolvendo o passageiro, o exterior do trem e o próprio veículo. Dependendo dos lugares por onde ele passa, sofre

⁴⁶ *En mi método de poner a trabajar la imaginación de un alumno [...] hay ciertos puntos que deben hacerse notar. Si la imaginación permanece inactiva, formule una pregunta sencilla. El alumno tiene que contestarla. Si responde sin pensar en lo que dice, no acepto su respuesta. Entonces, a fin de dar una contestación más satisfactoria, debe, o bien activar su imaginación, o bien aproximar el sujeto a su mente por medio de un razonamiento lógico. El trabajo imaginativo es a menudo preparado y dirigido de manera consciente, intelectual. El alumno entonces, ve algo, sea en su memoria, sea en su imaginación: ciertas imágenes visuales definidas se le presentan. Por un instante vive como en su sueño. Después, otra pregunta, y el proceso se repite. Así una tercera y una cuarta vez, manteniendo y prolongando ese instante hasta hacerlo algo aproximado al cuadro general. Lo que más valor tiene de ello es que la ilusión ha sido entresacada de las propias imágenes internas del alumno. Una vez logrado esto, él mismo puede repetirlo dos o más veces. Mientras más a menudo lo haga, más profundamente grabará en su memoria las cosas, y con igual hondura las vivirá.*

diretamente a influência do aspecto climático como, por exemplo, de ter seu teto coberto pela neve ou ser tomado pela chuva. Aos passageiros, mudanças ocorrem – além das influências climáticas – no próprio ambiente do vagão, quando podem ouvir outros dialetos e perceber diferentes vestuários. Do lado de fora a paisagem se altera em pouco tempo. Apenas a via férrea é que não muda e ela só é importante porque serve para a condução do trem. O passageiro mesmo está interessado em novidades que surgem dentro do vagão, nas paisagens ou no próprio trem. O constante observar altera suas emoções e impressões alteradas, e, pelo que vê, ouve e sente durante todo o trajeto, seu ânimo muda constantemente.

O processo de criação cênica pode ajustar-se à metáfora do trem. Quando a via férrea está pronta e o trem dá início à viagem, analogamente, o ator principia o trabalho de dar vida à obra e segue sempre para frente. As ações físicas, asseguradas por objetivos claros e determinados, são essenciais aos atores da mesma forma que a via férrea é necessária ao viajante. Nesse mover-se pelos trilhos, o intérprete progride pelas ações físicas através da obra, de acordo com as “circunstâncias dadas”, o “se” e os outros elementos da imaginação. O ator, assim como o passageiro do trem, constantemente terá seu ânimo alterado de acordo com o ambiente interno e as paisagens externas com as quais se defronta. Dessa forma,

como ao viajante não interessam os trilhos sobre os quais segue sua viagem, mas sim os países e lugares que atravessa, assim, também, em nossa criação ao artista não interessam as ações físicas em si, mas as condições interiores e as circunstâncias que justificam a vida exterior do personagem. Nos são necessárias as belas ficções da imaginação que animam a vida do personagem imaginado, ou seja, as vivências que se vão criando na alma do ator. Precisamos de objetivos atraentes, que vão surgindo diante de nós enquanto conhecemos a obra⁴⁷ (STANISLAVSKI, 1977, p. 327).

A metáfora do trem sinaliza o quanto Stanislavski passou a valorizar as ações físicas. Na verdade, elas se tornaram a base e o ponto de partida para o trabalho do ator, sendo referência para a imaginação e o motor para o surgimento das emoções e dos sentimentos. Percebe-se, todavia, que as ações físicas são dependentes de um trabalho concomitante voltado para as “condições interiores” e para as circunstâncias que direcionam a “vida exterior” do personagem, o que equivale afirmar que o “mágico se”,

⁴⁷ *como al viajero no le interesan los rieles sobre los que sigue su viaje, sino los países y lugares que atraviesa, así también en nuestra creación al artista le interesan, no las acciones físicas en sí, sino las condiciones interiores y las circunstancias que justifican la vida exterior del personaje. Nos son necesarias las bellas ficciones de la imaginación que animan la vida del personaje imaginado, o sea, las vivencias que se van creando en el alma del actor. Necesitamos objetivos atrayentes, que vayan surgiendo ante nosotros mientras conocemos la obra.*

as “circunstâncias dadas” e a “imaginação”, por exemplo, não deixaram de integrar o método stanislavskiano em nenhum momento.

O diretor russo afirma que as ações físicas são importantes enquanto ações corporais que guiam o ator “através da obra, de acordo com as circunstâncias dadas, o “se” e outros elementos da imaginação. Durante essa viagem, [...] nos encontramos de repente nas mais diversas condições, que criam em nós os mais variados estados de alma”⁴⁸ (STANISLAVSKI, 1977, p. 327). É por isso que, na metáfora do trem, podemos perceber que qualquer um de seus componentes poderia interferir na ação e no ânimo dos passageiros: as paisagens (externas); o comportamento dos demais passageiros (interno); o próprio trem (externo ou interno).

Para que o ator/viajante pudesse fixar seus sentimentos e emoções, vividos na viagem do trem cênico, Stanislavski (1977, p. 327) afirma que a solução é aplicar a “linha precisa *das ações físicas*, necessária não só por si, mas como rota firme sobre a qual se pode avançar definitivamente seguindo a ação como se sobre trilhos se estivesse”.⁴⁹

Segundo Stanislavski, as ações físicas, além de servir de base para conduzir e fixar os sentimentos, têm a tarefa de organizá-los e de preparar o campo para a criação, o que insinua esta conjectura:

E se alguém seguisse através do papel a linha de sua vida física e percebesse, graças a ela, a de seu espírito humano, todas aquelas sensações dispersas se situariam em seu lugar e adquiririam um sentido novo e real. Esse estado constitui firme base para o criador⁵⁰ (STANISLAVSKI, 1977, p. 337).

A questão a ser colocada aqui é: como se daria um ensaio com as ações físicas, nos moldes de Stanislavski? É esclarecedor o trecho que ele escreve sobre o “esquema das ações físicas”. Começa lembrando a possibilidade de o ator se encontrar, em dado momento, desacreditado das ações físicas. Assim, sugere que o ator busque acreditar em uma parte dela e dá um exemplo a partir do texto de *Otelo*, na cena “A fonte”. Se o ator não está encontrando a verdade na situação de recém-casado, não deve forçar os sentimentos, mas concentrar na ação física ou, pelo menos, em parte dela. Na cena da

⁴⁸ *a través de la obra, de acuerdo con las circunstancias dadas, el “sí” y otros elementos de la imaginación. Durante este viaje, [...] nos encontramos de pronto en las más diversas condiciones, las que van creando en nosotros los más variados estados anímicos.*

⁴⁹ *línea precisa de las acciones físicas. Ella nos es necesaria no por sí sola, sino como una ruta firme sobre la que se puede avanzar definitivamente siguiendo la acción como si se fuera sobre rieles.*

⁵⁰ *Y si uno siguiera a través de todo el papel la línea de su vida física y percibiera, gracias a ella, la de su espíritu humano, todas aquellas sensaciones dispersas se ubicarían en su sitio y adquirirían un sentido nuevo y real. Ese estado constituye una firme base para el creador.*

fonte, Stanislavski indaga se o ator desacreditado não poderia beijar com ardor a intérprete de Desdêmona, o que não parece ser tarefa difícil, uma vez que seria necessário apenas recordar e se perguntar como beijaria um recém-casado. Feito isso, o diretor aconselha dar sequência à cena e nada mais. Em seguida, Yago aparece e é necessário que Otelo dê um susto nele, improvisando algo. Stanislavski diz que não é necessário ser nada engenhoso, mas que se acredite na ação realizada e seguir em frente. Abre-se a porta e Yago mostra Casio, que se distancia, e assim por diante.

Esse ensaio da cena da fonte, concentrado nas ações físicas do papel de Otelo, realiza-se em poucos minutos: a entrada, o beijo, o susto em Yago, o avistar Casio ao longe. Mesmo sendo breve, tal ensaio é imprescindível para consolidar a verdade e a fé nas ações desenvolvidas. Stanislavski não está preocupado se a interpretação é muito boa ou regular, “o que importa é cumprir com a máxima: ‘Podes interpretar bem ou mal, isso não tem importância; o que importa é que o que interpretas seja verdadeiro’⁵¹”⁵² (STANISLAVSKI, 1977, p. 290).

Assim, no caso em que o ator estivesse desacreditado de suas ações físicas, Stanislavski sugeriu que desenvolvesse um trabalho cênico que tivesse início com a seleção de ações corporais centrais de fragmentos da cena. Em seguida, elas seriam interpretadas, devendo o ator concebê-las como verdadeiras, pois, só dessa maneira, poderiam instigar o surgimento dos outros elementos (os sentimentos, as emoções, a imaginação).

Para que o trabalho do ator com as ações físicas possa resultar frutífero é necessário que nele estejam presentes a lógica e a continuidade. A existência de ambas garante a ordem, a harmonia e o sentido das ações físicas, propiciando ação autêntica e objetiva. Stanislavski observa que na vida real não precisamos pensar nisso tudo, ou seja, em agir preocupados com a lógica e a continuidade de nossos atos, pela questão do hábito. Não pensamos em como devemos pegar os talheres, como levar o garfo à boca, em como mastigar, pois se fixaram no subconsciente, mecanicamente até. Desse modo, a lógica e as ações mecânicas estão sob os cuidados do subconsciente; é ele que tem o controle instintivo de cada um.

A lógica e a continuidade das ações físicas quase não variam, pois “as pessoas se vestem quase da mesma maneira: colocam de forma exatamente igual as calças; ajeitam

⁵¹ Frase de Mikhail Semyonovich Shchepkin (1788-1863), considerado um dos mais famosos atores da Rússia do século XIX.

⁵² *lo que importa es cumplir con la máxima: ‘Puedes interpretar bien o mal, eso no tiene importancia; lo que importa es que lo que interpretas sea veraz’.*

a gravata e se abotoam”⁵³ (STANISLAVSKI, 1980, p. 200). Diversificados são as “circunstâncias dadas” e o “mágico se”, entre outros elementos. É pertinente então fazer com que as ações físicas se desenvolvam respeitando as circunstâncias dadas, de maneira lógica e coerente, pois, do contrário, a interpretação cênica resultará convencional, falsa, segundo o diretor russo. Ao trabalhar esse método, o ator deve se habituar a “sentir constantemente na cena a lógica e a continuidade das ações físicas, para que passe a ser uma necessidade natural, um estado normal na cena [...]”⁵⁴ (STANISLAVSKI, 1980, p. 200).

As ações físicas e o psicológico, acredita Stanislavski, encontram-se diretamente vinculados, isto é, na ação física sempre é possível detectar algo de psicológico e vice-versa. O diretor ressalta ainda que até num momento cênico de inação⁵⁵ deve-se recorrer à ação física. Ele afirma:

Antes de tomar uma decisão, o homem atua até o último grau em seu interior, em sua imaginação; vê com a visão interior o que pode ocorrer e de que modo, realiza mentalmente as tarefas delineadas. Mais ainda, o artista sente fisicamente o que pensa [...]. As representações mentais da ação ajudam a evocar o essencial da atividade interior, os impulsos para a ação exterior [...]”⁵⁶ (STANISLAVSKI, 1980, p. 207).

Um estado de inação cênico, portanto, é resolvido pelo trabalho envolvendo a lógica e a continuidade do sentimento, o método utilizado para as ações físicas. Por ser fluidos, no entanto, os sentimentos não podem servir de orientação para a atuação, o que exige do ator um trabalho também na esfera das ações físicas, relacionadas àqueles sentimentos. O objetivo é alcançar uma atuação verdadeira tanto na esfera psicológica (dos sentimentos) quanto corporal (física). A verdade desperta a fé, e o ator percebe que “tudo em seu conjunto deu origem ao ‘eu sou’, isto é, eu existo, vivo, sinto e penso em uníssono com meu papel”⁵⁷ (STANISLAVSKI, 1980, p. 212).

⁵³ *las personas se viesten casi de la misma manera: se ponen de forma exactamente igual los pantalones; se anudan la corbata y se abotonan.*

⁵⁴ *sentir siempre en la escena la lógica y la continuidad de las acciones físicas, para que pase a ser en ellos una necesidad natural, un estado normal en la escena [...]*

⁵⁵ Para explicar o que seria um momento de inação, Stanislavski dá exemplo de uma atriz que interpretava uma mulher que acabara de receber a notícia da morte de seu marido. Sua reação foi de imobilidade, pois pensava em o que fazer agora como viúva. Esses instantes de paralisia trágica configuram a “inação trágica” (STANISLAVSKI, 1980, p. 206).

⁵⁶ *Antes de tomar una decisión, el hombre actúa hasta el último grado en su interior, en su imaginación; ve con la visión interior qué puede ocurrir y de qué modo, realiza mentalmente las tareas trazadas. Más aun, el artista siente físicamente lo que piensa [...]. Las representaciones mentales de la acción ayudan a evocar lo esencial de la actividad interior, los impulsos hacia la acción exterior [...]*

⁵⁷ *todo en su conjunto dio origen al “yo soy”, es decir, yo existo, vivo, siento y pienso al unísono con mi papel.*

Uma vez em estado ativo, a imaginação também poderia ajudar o ator a recuperar e/ou aperfeiçoar ações que vinha realizando ou que já estivessem prontas. Esse propósito de retomar cenas presentes na imaginação do ator deve caracterizar-se como exercício contínuo e deve ainda ser desenvolvido por meio das ações físicas, estimuladas por perguntas, tais como: quem? quando? onde? por quê? para quê? como? Ao responder, na prática, a essas questões, o ator estimula sua imaginação, e ela, por sua vez, contribui para “criar uma imagem cada vez mais definida da vida que só existe na ilusão”⁵⁸ (STANISLAVSKI, 1980, p. 118). O ator não deve confiar numa imagem que irá surgir espontaneamente no momento do espetáculo ou, de outro modo, que possa resgatar de forma consciente e racional, pois, segundo Stanislavski, “Nossa arte demanda do ator que toda a sua natureza intervenha ativamente, que se entregue de corpo e alma a seu papel”⁵⁹ (STANISLAVSKI, 1980, p. 118). Assim, a imaginação deve ser constantemente trabalhada e, ao ser estimulada pelas ações físicas, focalizando objetivos determinados (como, por exemplo, responder às questões sugeridas quem? quando? onde? etc.), pode despertar os sentimentos. Todo esse processo deve envolver o corpo e a alma do ator.

A importância de imaginação viva e participativa foi destacada por Stanislavski quando desenvolvia a “psicotécnica”, que, ao ator, sugeriu: “Todos e cada um dos movimentos que realizar em cena e cada palavra que disser devem ser resultado direto da vida normal da imaginação”⁶⁰ (STANISLAVSKI, 1980, p. 118; no original esse trecho é todo grifado pelo autor). Num trabalho em que a imaginação não estivesse presente haveria espaço para a mecanização; por isso o ator deveria preocupar-se com cada movimento na cena, mesmo os mais simples:

O trabalho criador no papel e na transformação do texto verbal do dramaturgo na vida da cena transcorre integralmente, desde o princípio até o fim, com a ajuda da imaginação. Logo, preste a maior atenção ao desenvolvimento da imaginação. Procure desenvolvê-la por todos os meios, com os exercícios que já tenha familiarizado, isto é, ocupando-os da

⁵⁸ *crear una imagen cada vez más definida de la vida que sólo existe en la ilusión.*

⁵⁹ *Nuestro arte demanda del actor que toda su naturaleza intervenga activamente, que se entregue em cuerpo y alma a su parte.*

⁶⁰ *Todos y cada uno de los movimientos que realizais en la escena, y cada palabra que decís, debe ser resultado directo de la vida normal de la imaginación.*

imaginação como tal, e também indiretamente, tomando por regra nada fazer em cena de modo mecânico, formal⁶¹ (STANISLAVSKI, 1980, p. 119).

Cabe observar que, se a imaginação se desenvolve sobre fatos verossímeis, se a verdade na cena deve ser autêntica e se a interpretação deve ser natural, isso não significa que o teatro seja um retrato fiel da realidade. Segundo Stanislavski, deve ser uma realidade embelezada, “depurada dos pormenores supérfluos da vida cotidiana. Tem que ser realmente verdadeira, mas com a carga poética da imaginação criadora; que seja realista, mas que esteja dentro da arte e que nos eleve”⁶² (STANISLAVSKI, 1980, p. 217).

Stanislavski postula que as ações físicas, por mais simples, naturais e imutáveis que possam ser, são tão essenciais quanto à imaginação, por exemplo. Cada elemento necessita do outro e juntos constroem e proporcionam ao ator uma interpretação viva, participativa e natural. A imaginação e as ações físicas aparecem, portanto, como essenciais no processo de formação do ator e de construção do papel, em seus últimos trabalhos.

Stanislavski (1977, p. 328) passaria a acreditar que, se o ator não soubesse qual o caminho correto a seguir em seu trabalho com o personagem, deveria concentrar-se no esquema elaborado com as ações físicas. Se estivesse montando uma cena caracterizada pela tragédia, o ator não se deveria orientar pelo trágico e pelo sentimental, mas pelas mais simples ações físicas, embasadas nas circunstâncias dadas. E aqui acrescentamos que, para desenvolver as circunstâncias dadas seria necessário ter ativado anteriormente o “mágico se” que, por sua vez, haveria de estimular a imaginação. Nota-se que as circunstâncias dadas, o “mágico se” e também a imaginação fazem parte e são fundamentais no trabalho com as ações físicas. Em sua pesquisa incipiente sobre as ações físicas, Stanislavski (1977, p. 331-332) já teria afirmado:

Assim, o novo segredo e a nova peculiaridade de nosso método residem no fato de que a mais simples ação física, durante sua real encenação, obriga o ator a criar, obedecendo a seus próprios impulsos, às mais diversas situações imaginadas, circunstâncias dadas e aos “se”. Se para a mais simples ação

⁶¹ *El trabajo creador en el papel y en la transformación del texto verbal del dramaturgo en la vida de la escena transcurre íntegramente, desde el principio hasta el fin, con la ayuda e la imaginación. Luego, prestad la mayor atención al desarrollo de la imaginación. Procurad desarrollarla por todos los medios, con los ejercicios con los que ya os habéis familiarizado, es decir, ocupándoos de la imaginación como tal, y también indirectamente, tomando por regla no hacer nada en la escena de un modo mecánico, formal.*

⁶² *depurada de los pormenores superfluos de la vida corriente. Tiene que ser realmente veraz, pero con la carga poética de la imaginación creadora; que sea realista, pero que esté dentro del arte y que nos eleve.*

física é necessária a participação tão importante da imaginação, a criação de toda uma linha do papel demandará ampla e ininterrupta série de fábulas e circunstâncias dadas.⁶³

É oportuno observar que, em qualquer momento do estudo cênico de Stanislavski, a imaginação, as circunstâncias dadas e o “mágico se” integraram seu trabalho, ocupando funções essenciais no método. Outras denominações recorrentes em sua teoria são os termos “interior” e “exterior”. Apresentá-los atingiria dois objetivos: conhecer o que significam e esclarecer o processo evolutivo pelo qual transitou o método stanislavskiano.

Quando Stanislavski atentou para os estados espirituais do ser humano, reconheceu que eram formados naturalmente. Quando observou o ator, percebeu que a formação desses estados espirituais para o personagem quase sempre resultava falsa. As exceções, constituídas pelos atores que seguiram a forma natural, “próximo ao normal no ser humano”⁶⁴ (STANISLAVSKI, 1980, p. 313), foram as que mais lhe interessaram e, assim, advertia os atores da necessidade de se dar total atenção também à vida do espírito humano do personagem.

O ator deveria, de seu ponto de vista, ativar as forças de seu espírito artístico para desenvolver a ação criadora. O intelecto, a vontade e o sentimento mobilizariam todas as forças criadoras internas, que despertariam e dariam os tons, cores e tendências para os mais variados tipos de elementos: objetivos, desejos, recordações emotivas, momentos de verdade e de fé, entre outros. Stanislavski afirma que esses elementos deveriam estar em constante harmonia, uma vez que se um deles não estivesse de acordo com os outros, o todo ficaria prejudicado, como numa orquestra, por exemplo, se algum instrumento desarmonizasse dos demais.

Stanislavski (1977) lembra que os objetivos físicos e psicológicos básicos inerentes ao ser humano deveriam ser básicos também para a vida do personagem. O ator não se deve limitar a dominar os objetivos do papel, ser dono deles, mas sim absorvê-los, como se fossem seus. De outro modo, o intérprete não alcança a verdade do espírito (interior) e do corpo (exterior) do personagem. A orientação dada é a de que o ator se coloque no lugar do personagem, “a fim de conhecer através da experiência

⁶³ *De este modo, el nuevo secreto y la nueva peculiaridad de nuestro método reside en que la más simple acción física, durante su real encarnación en la escena, obliga al actor a crear, obedeciendo a sus propios impulsos, las más diversas situaciones imaginadas, circunstancias dadas y los “si”.*
Si para lá más simple acción física es necesaria la participación tan importante de la imaginación, para la creación de toda una línea del papel se necesitará una larga e ininterrumpida serie de fábulas y circunstancias dadas.

⁶⁴ *próximo al normal en el ser humano.*

peçoal a vida dele, se não na realidade, pelo menos na imaginação artística, que costuma ser mais vigorosa e interessante do que a da própria realidade”⁶⁵ (STANISLAVSKI, 1977, p. 115).

A verdadeira criação da arte ocorreria no interior do ator. Desse modo, quando estivesse atuando, ensaiando ou praticando exercícios teria que estimular os elementos de seu interior. Nesse sentido, é possível entender o significado do termo “interior” na perspectiva Stanislavskiana como sendo constituído pela formação de todos os elementos do espírito do ator, de sua vida psíquica, enquanto o “exterior” compõe-se do corpo, do físico. O trecho a seguir corrobora as noções de espírito e corpo, quando Stanislavski explica o que é ação cênica, afirmando que ela

não reside na circunstância de o intérprete ter de caminhar, mover-se ou gesticular no palco. A ação não consiste no movimento dos braços, das pernas e do resto do corpo, mas na ação interior da alma, em seus anseios. Portanto, convenhamos agora, de uma vez e para sempre, que sob o termo “ação” se denota não a representação “atoral”, não o *exterior*, mas o *interior*; não a ação física, mas a da *alma*”⁶⁶ (STANISLAVSKI, 1977, p. 105).

Devemos observar que Stanislavski reformularia tal pensamento acerca da exclusividade atribuída ao interior do ator e afirmaria que os estímulos para a criação podem surgir do exterior, das ações físicas, e, em seus últimos escritos, ressalta que os sentimentos interiores estavam diretamente ligados aos procedimentos externos, físicos e que seria impossível a criação sem a participação tanto do estado de ânimo interior quanto do físico.

Desse modo, se num primeiro momento, Stanislavski adverte que a ação cênica nasce no interior (na alma) e se move para o exterior (o corpo), em apontamento posterior afirma que “a vida do corpo humano contribui para a criação da vida de seu espírito humano”⁶⁷ (STANISLAVSKI, 1977, p. 220, no original o trecho é todo grifado pelo autor). Percebe-se uma mudança do elemento instigador da criação da ação cênica com destaque para as ações físicas, mais sólidas do que os sentimentos, no entender do

⁶⁵ *a fin de conocer a través de la experiencia personal la vida de éste, si no en la realidad, por lo menos en la imaginación artística, que suele ser más vigorosa e interesante que la realidad misma.*

⁶⁶ *no reside en la circunstancia de que el intérprete tenga que caminar, moverse o gesticular en el escenario. La acción no consiste en el movimiento de los brazos, las piernas y el resto del cuerpo, sino en la acción interior del alma, en sus anhelos. Por lo tanto convengamos ahora, de una vez y para siempre, en que bajo el término “acción” se denota no la representación actoral, no lo exterior, sino lo interior; no la acción física, sino la del alma.*

⁶⁷ *la vida del cuerpo humano, contribuye a la creación de la vida de su espíritu humano.*

diretor, o que justificaria tal alteração, ainda que as noções de “interior” e “exterior” permanecessem inalteradas.

Desenvolver o esquema da vida do corpo humano, segundo Stanislavski, seria apenas o início de um trabalho que teria como propósito alcançar o âmago das atividades do espírito do ator, no qual a criação irrompe. Evidencia-se sua preocupação em vincular, de forma incondicional, o exterior com o interior, pois, enquanto o exterior garante trabalho mais sólido, visando captar e fixar os sentimentos, o interior, ao ser estimulado em seu cerne, se manifesta atendendo aos propósitos instigadores. Ele acrescenta:

O conhecimento do corpo físico é terreno muito fecundo. Tudo o que nele procede encontra fundamentação concreta no mundo da matéria. Ela e, sobretudo, a ação justificada fixam o personagem da melhor maneira, posto que nessa esfera seja mais fácil, do que em qualquer outra, encontrar uma pequena ou grande verdade que provoque a fé no que se está realizando em cena. Não é necessário voltar a assinalar a importância que tem a sensação de verdade e fé no processo da criação. Já se sabe que é a mais forte atração para o sentimento⁶⁸ (STANISLAVSKI, 1977, p. 220).

Stanislavski reconhece que no procedimento para o trabalho de preparação do personagem deve-se iniciar pelo conhecimento e exploração do corpo físico e também pelas “ações justificadas”, entendendo que elas se processam pela aplicação do “mágico se” e das circunstâncias dadas. Cabe destacar que o método stanislavskiano é complexo no sentido de conter vários elementos envolvidos num mesmo momento cênico e que devem ser particularmente observados e trabalhados pelo ator. Em nossa discussão acerca do interior/exterior, elementos como a imaginação, “mágico se”, circunstâncias dadas, verdade e fé, entre outros, são imprescindíveis para o trabalho do ator.

Já abordamos verdade e fé no item sobre o ‘realismo’, porém, lembramos que elas são essenciais em qualquer instante do processo cênico. Segundo Stanislavski (1980, p. 183),

A verdade na cena é o que sinceramente cremos no que ocorre dentro de nós mesmos como também na alma de nossos parceiros. A verdade é inseparável da fé, como a fé é da verdade. Uma não pode existir sem a outra, e sem ambas não pode haver vivência nem criação. Tudo na cena deve ser

⁶⁸ *El conocimiento del cuerpo físico es un terreno muy fecundo. Todo lo que cae en él encuentra una fundamentación concreta en el mundo de la materia. Ella y, sobre todo, la acción justificada fijan el personaje de la mejor manera, puesto que en esta esfera es más fácil que en ninguna otra encontrar una pequeña o gran verdad que provoque la fe en lo que se está realizando en escena. No es necesario volver a señalar la importancia que tiene la sensación de verdad y fe en el proceso de la creación. Ya sabéis que es la más fuerte atracción para el sentimiento.*

convicente, tanto para o próprio ator como para seus colegas e os espectadores.⁶⁹

As ações do ator, em sua opinião, deveriam ser executadas com veracidade, e ele deveria crer nas ações de seus companheiros de palco, uma vez que também estariam agindo com veracidade. Isso ocorrendo, certamente o público seria convencido das ações que lhe eram apresentadas.

Com a verdade e a fé encerramos a análise de alguns dos elementos presentes na teoria stanislavskiana. Acreditamos ter selecionado aqueles que pertenceriam ao bloco dos principais: a imaginação, o “mágico se”, as circunstâncias dadas, as ações físicas, o interior/exterior, a verdade e a fé. Desenvolver cada um deles foi nosso propósito para preparar o estudo acerca da noção de improvisação em Stanislavski, a seguir.

1.2.2 A noção de improviso em Stanislavski

Ainda que seja possível identificar no método desenvolvido pelo diretor longa relação de elementos voltados para a questão da formação do ator e da construção dos papéis, isso corresponde a apenas parte do processo, pois outra etapa deve ser a prática, uma vez que “a criação do artista não consiste somente no trabalho interno da imaginação, mas também na encarnação externa de seus sonhos. Converte, pois, o sonho em realidade [...]”⁷⁰ (STANISLAVSKI, 1980, p. 104). Ele aponta para o fato de que a imaginação tem que ser posta em prática para ter validade, para que o trabalho do ator possa ter continuidade. Exemplo desse pensamento pode ser situado na obra de Stanislavski quando o diretor ficcional Tórtsov faz a seguinte observação para seus alunos, que acabam de realizar um exercício com bastante êxito: “Nesse exercício, o mundo da imaginação irrompeu na realidade [...]”⁷¹ (STANISLAVSKI, 1980, p. 105).

Diante de um exercício cênico, podem-se identificar dois aspectos: o “teórico” e o “prático”. O primeiro envolve o estudo das “circunstâncias dadas”, o “mágico se”, a imaginação, o objetivo central, entre outros; o segundo se volta para a atuação, que se

⁶⁹ *La verdad en la scena es lo que creemos sinceramente en cuanto a lo que ocurre dentro de nosotros mismos como también en el alma de nuestros partenaires. La verdad es inseparable de la fe, como la fe lo es de la verdad. Ninguna de ellas puede existir sin la otra, y sin ambas no puede haber vivencia ni creación. Todo en la scena debe ser convincente, tanto para el propio artista como para sus colegas y los espectadores.*

⁷⁰ *la creación del artista no consiste sólo en el trabajo interno de la imaginación, sino también en la encarnación externa de sus sueños. Convertid, pues, el sueño en realidad [...]*

⁷¹ *En este ejercicio, el mundo de la imaginación irrumpió en la realidad [...]*

desenvolve com o auxílio das improvisações, quando se trata da fase de preparação do ator ou construção do papel.

O ator, quando em cena, recomenda Stanislavski, deve apartar-se da ideia de que é um ator, sendo preferível reconhecer-se simplesmente como um homem que, ao interpretar, executa ações de um “modo simples, natural, organicamente correto, livre, como o exigem não as condições do teatro, mas as leis da vida, da natureza orgânica”⁷² (STANISLAVSKI, 1980, p. 95).

Em seu método podemos identificar a utilização da razão, da experiência de vida, da prática, da sensibilidade artística, do subconsciente. Ele também se serve das leis da natureza (ações naturais) e promove análise interior e exterior do – e pelo – ator, considerando as circunstâncias da vida do personagem. Com a devida elaboração desses elementos e seguindo as leis da natureza, o diretor russo acredita que o ator poderia participar ativamente no processo de montagem teatral e, conseqüentemente, viver o papel em vez de o representar.

A imaginação e a improvisação, de acordo com Stanislavski, seriam elementos capazes de produzir interpretação diferenciada da usual, ao instigar a vivacidade e a naturalidade. Se a primeira – a imaginação – é fonte inesgotável de elaboração de ações no intelecto, a segunda – a improvisação – seria a área de experimentação daquelas elaborações. A partir disso é possível conjecturar que a imaginação e a improvisação são diretamente dependentes uma da outra. Quando Stanislavski (1977, p. 334), na figura do diretor Tórtsov, comenta como se sentia interpretando o papel de Jlestákov, em *O inspetor geral*, de Gogol, destaca que, ao buscar os estímulos para as ações do personagem, realizava um trabalho consigo, sem influência de ninguém, sem nenhuma pressão e, mais, alcançara tal grau de liberdade a ponto de renovar sua interpretação e de extrapolar as indicações do autor. No processo, seguia a própria natureza criadora, influenciado pelo subconsciente, a intuição e a experiência. Estes últimos elementos são resgatados e estruturados pela imaginação. Cabe à improvisação colocá-los em prática.

Se o trabalho com a imaginação, com os sentimentos, com as circunstâncias dadas e outros elementos é essencial para a preparação do ator, também o são a experimentação e a prática. Stanislavski esclarece que este último procedimento pode servir de estímulo para a elaboração interior do ator, se colocada em primeiro plano:

⁷² *modo simple, natural, orgánicamente correcto, libre, como lo exigen, no las condiciones del teatro, sino las leyes de la vida, de la naturaleza orgánica.*

Para que estar sentado à mesa, durante meses e meses, tratando de exprimir, do interior de si mesmo, o sentimento adormecido? Para que obrigá-lo a começar a viver à margem da ação? Mais vale subir ao palco e começar a atuar, isto é, a executar aquilo que no momento resulta mais acessível. Em decorrência da ação, por si mesmo e de um modo natural, em virtude do laço ou vínculo existente com o corpo, surgirá no interior aquilo que num momento dado é acessível ao sentimento⁷³ (STANISLAVSKI, 1977, p. 340).

O ator, ao interpretar, deve trabalhar com duas grandes linhas, a exterior e a interior, entendidas por Stanislavski como a física e a espiritual, respectivamente. É a física, de natureza material, que pode ser disciplinada, exercitada e dominada, e deve ser a linha guia, diferentemente da outra, que se caracteriza pela inconstância e fluidez. Há, porém, outras razões mais substanciais como, por exemplo, a de que uma linha reflete na outra, proporcionando a interpretação autêntica e efetiva. O diretor observa:

A nova base para abordar o personagem mediante a criação da vida de seu corpo reside no fato de que pode significar para o sentido criador algo assim como um gerador. As emoções interiores da vivência se assemelham à eletricidade; se as lançar ao espaço, se dispersam e desaparecem, mas se preenchermos a vida física com sentimentos, do mesmo modo que o gerador com energia elétrica, então as emoções se vão fixando na ação física que é bem recebida⁷⁴ (STANISLAVSKI, 1977, p. 214).

As ações físicas, concentrando em si os sentimentos, consolidam as vivências instáveis e variáveis juntamente com as emoções criadoras do ator, que eram fluidas. Ocorre então que as linhas física e espiritual se fundem. A ação exterior (física), sob a influência da vivência interior (espiritual), obtém o sentido espiritual e, inversamente, esta última adquire seu sentido em termos físicos, exteriorizados.

Outra consequência que é possível identificar quando da fusão das linhas física e espiritual diz respeito à sensibilidade que, afirma Stanislavski (1977, p. 214), pode ser resgatada se o ator perceber, em cena, “uma *mínima parte de verdade física na ação ou no estado geral*, [...] e isto ocorre devido à crença na autenticidade de sua ação física”.⁷⁵

⁷³ *Para qué estar sentado, durante meses y meses, frente a la mesa, tratando de exprimir desde el interior de uno mismo el sentimiento adormecido? Para qué obligarlo a comenzar a vivir al margen de la acción? Más vale subir al escenario y comenzar a actuar, es decir, a ejecutar aquello que en un momento dado resulta más accesible. Detrás de la acción, por sí mismo y de un modo natural, en virtud del lazo o vínculo existente con el cuerpo, surgirá en lo interior aquello que en un momento dado es accesible al sentimiento.*

⁷⁴ *La nueva base para abordar el personaje mediante la creación de la vida de su cuerpo reside en el hecho de que ésta puede significar para el sentido creador algo así como un acumulador. Las emociones interiores de la vivencia se asemejan a la electricidad; si se las arroja al espacio, se dispersan y desaparecen, pero si saturamos la vida física con sentimientos, del mismo modo que el acumulador con energía eléctrica, entonces, las emociones se van fijando en la acción física, que es bien percibida.*

⁷⁵ *una mínima parte de verdad física en la acción o en estado general, [...] y esto ocurre debido a la fe en la autenticidad de su acción física.*

Entende-se por sensibilidade os objetivos interiores e sensitivos do personagem. Nesse caso, pela ação física se conseguiria reavivar os sentimentos e toda a composição cênica da linha espiritual. O caminho inverso – utilizar-se da linha espiritual para reavivar a atuação – não é aconselhável, posto que o ator, ele observa, “esforçando-se em sentir, nunca acreditará, e sem fé não pode haver emoção”⁷⁶ (p. 215).

A análise da improvisação em Stanislavski requer o exame da prática teatral. Os exercícios cênicos desenvolvidos pelo diretor Tórtsov marcam a importância das interpretações improvisadas em situações simples – cotidianas –, tais como ficar sentado em cena, procurar algum objeto perdido, fechar uma porta, acender o fogo. Num momento inicial da preparação do ator, tais improvisações seriam oportunas para mostrar aos alunos algumas “regras” importantes da arte teatral. Stanislavski (1980, p. 80, 81, 84 e 88) destaca os seguintes pontos: a) em cena sempre há que fazer algo; b) em cena há que atuar, interna e externamente; c) as paixões e os tipos não devem ser reproduzidos, mas vividos; d) toda ação no teatro deve ter justificativa interna – na imaginação, na mente, sob as “circunstâncias dadas” – e ser lógica, coerente e possível na realidade.

Exemplos de improvisação em situações habituais são encontrados na obra *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivências*, em que Stanislavski (1980, p. 78) relata a primeira aula do diretor Tórtsov. Ele pediu que a aluna Malolétkova fosse para o centro do palco, sentasse na cadeira que lá se encontrava e aguardasse o pano subir e abaixar, após alguns instantes. O exercício consistia somente nisso, mas a aluna começou a mudar de posição e fazer poses absurdas, o que demonstrava que até mesmo a mais simples ação cênica necessitava de cuidados e de conhecimento sobre as quatro “regras” já mencionadas.

O início do curso teatral, conduzido por improvisações, talvez fosse propício para que os alunos criassem o hábito de atuar de modo natural – como agiriam, aliás, na vida cotidiana –, a partir de seus sentimentos e de suas imaginações, uma vez que, no método stanislavskiano, era necessário viver o personagem em cena, acreditando em suas ações. Para atingir esses propósitos, o uso do improviso era adequado, pois estimulava o ator a participar e a criar em cena. O diretor Tórtsov, no final das improvisações, discutia, analisava e sugeria mudanças aos alunos. A cena, então, era retomada e novamente improvisada.

⁷⁶ *esforzándose en sentir, nunca tendrá fe, y sin fe no puede haver emoción.*

Um exercício que será retomado várias vezes pelo diretor Tórtsov é o do “acender o fogo”, protagonizado pelo estudante Nazvánov. Num dia em que se encontrava inspirado, o aluno pediu ao diretor que lhe permitisse improvisá-la. Tórtsov, sem contrariar o aluno, dá a seguinte instrução:

Malolétkova celebrava nesse dia a inauguração de sua nova casa e tinha convidado seus companheiros de escola e conhecidos. Um deles, com boas relações com Moskvín, Kachálov e Leonídov [amigos de Stanislavski], havia prometido levá-los à festa. Ela queria comemorar com os alunos de nossa escola. Mas a casa estava quase congelada, e a calefação não estava funcionando ainda, apesar de que lá fora já se sentia muito frio, de modo que não se podiam receber tão respeitáveis hóspedes. Que fazer? Poderia encontrar um pouco de lenha para acender o fogo?

Consegui de um vizinho uns troncos. Acendemos um pequeno fogo; mas soltava muita fumaça e tivemos que apagá-lo. Entretanto, a tarde chegara. Voltamos a acender o fogo, mas a lenha estava verde e apenas faiscava. E os convidados estavam por chegar...

– Agora – continuou –, diga-me o que você faria se meus fatos fossem reais⁷⁷ (STANISLAVSKI, 1980, p. 87).

Percebe-se, na citação acima, que toda a história se desenvolve dentro das possibilidades da vida real e que até as pessoas lá mencionadas são conhecidas e respeitadas pelos alunos. Com essa estrutura, até para um aluno iniciante seria possível experimentar e atuar improvisadamente. E mesmo que houvesse lapsos e enganos cênicos, a princípio, por parte dos estudantes, esse tipo de exercício servia para que Tórtsov pudesse aplicar, analisar e atingir seus propósitos, entre os quais se pode mencionar a utilização do “mágico se” e a observação sobre as “circunstâncias dadas”.

É pertinente observar que se faz necessária a entrega e a disponibilidade do ator para desenvolver o processo de improvisação, pois, como recomenda Stanislavski, o ator

deve viver partindo do seu próprio ser e não do papel. Dele tomará apenas as circunstâncias que se ofertarem. Assim, o problema se reduz ao seguinte: que o ator atenda à consciência de como fará, isto é, como vai agir fisicamente, como vai atuar (de nenhuma maneira nessa etapa se fala de vivência nem de sentimento) nas circunstâncias dadas pelo autor, pelo

⁷⁷ *Malolétkova celebrava ese día el estreno de su nuevo domicilio y que había invitado a sus compañeros de la escuela y conocidos. Uno de ellos, en muy buenas relaciones con Moskvín, Kachálov y Leonídov, había prometido traer a éstos a la fiesta. Quería dar una alegría a los alumnos de nuestra escuela. Pero la casa estaba casi helada y la calefacción no había sido encendida aún, a pesar de que afuera ya se sentía mucho frío, de modo que no se podía recibir a tan respetables huéspedes. Qué hacer? Podría encontrarse un poco de leña para encender el fuego?*

Consegui de un vecino unos troncos. Encendimos un pequeño fuego; pero echaba mucho humo y hubo que apagarlo. Entretanto se había hecho tarde. Volvimos a encender el fuego, pero la leña era verde y apenas prendía. Y los invitados estaban por llegar...

– Ahora – continuó –, dígame usted qué haría si mis hechos fueran reales.

*diretor, pelo cenógrafo, pelo próprio ator em sua imaginação [...]*⁷⁸
(STANISLAVSKI, 1977, p. 261-262).

Após o ator ter realizado esse trabalho preliminar e estando as ações físicas delineadas, deve executá-las fisicamente, pois, em consequência, a vivência e os sentimentos surgiriam por si.

Stanislavski defende a ideia de que um simples estímulo seja o bastante para o início da improvisação. E tal estímulo virá da tentativa do ator de responder à seguinte questão: o que faria na vida real se estivesse em circunstâncias análogas às do personagem? Para ajudar, Stanislavski (1977, p. 325) recomenda que o ator deva buscar na natureza – em seus elementos como a experiência, o hábito, a intuição etc. – o impulso para a ação física, uma vez que ela, por si, conhece a lógica e a ordem sequencial do sentimento. Basta, então, obedecer-lhe. Podemos observar que o diretor se refere aos estímulos interiores que instigariam as ações físicas. Se o ator se entrega à lógica da natureza, pode construir uma linha lógica das ações físicas, de maneira instintiva e natural.

O que destacamos dessa recomendação aos atores é a preocupação em esclarecer que todo o trabalho deve espelhar-se na própria natureza, na realidade, na vida do ser humano. Na preparação do ator, bem como do personagem, o intérprete se deve colocar e agir sempre na situação de um indivíduo que, na vida real, estivesse em condições semelhantes às do personagem. Partindo desse princípio, poderíamos sugerir que a improvisação teria também essas características, ou seja, improvisar corresponderia a agir como se estivesse na vida real.

O uso da improvisação extrapolava o ambiente dos ensaios e era realizado particularmente ou em grupo, nas casas dos alunos, conforme é indicado nas obras de Stanislavski. Nazvánov, aluno que redige o diário do curso de Tórtsov, narra, por inúmeras vezes, suas ideias e práticas do improviso. Em uma das narrativas, afirma: “[...] hoje nos reunimos novamente em minha casa para terminar de imaginar e improvisar as circunstâncias dadas e determinar quais são os objetivos que delas se desprendem durante toda a cena [...]”⁷⁹ (STANISLAVSKI, 1977, p. 277). Desse modo, a

⁷⁸ debe vivir partiendo de su propio ser y no del papel. De éste tomará solamente las circunstancias que le ofrezca. *De ese modo, el problema se reduce a lo siguiente:* que el actor conteste a conciencia cómo hará, es decir, cómo va a obrar físicamente, cómo va a actuar (de ninguna manera en esta etapa se habla de la vivencia ni del sentimiento), en las circunstancias dadas por el autor, por el régisseur, por el escenógrafo, por el actor mismo en su imaginación [...]

⁷⁹ *hoje nos reunimos nuevamente en mi casa para terminar de imaginar e improvisar las circunstancias dadas y determinar cuáles son los objetivos que de ellas se desprenden durante toda la escena [...]*

improvisação poderia ser experimentada pelo próprio aluno longe dos olhos do diretor, porém, sem deixar de observar seus conselhos, entre os quais, o de que é mais importante crer na improvisação do que realizá-la engenhosamente. Mais uma vez se afirma a questão do ator voltar-se para si mesmo e confiar na ação que desenvolve.

Para Stanislavski (1980, p. 141), o improviso também tem participação direta no processo de criação cênica. Enfatiza, porém, que a criação não é atividade simples, pois “exige uma perfeita concentração de todo o organismo”.⁸⁰ Mais especificamente, quando Stanislavski (1977, p. 373) diz que o ator que se apoia em sua própria natureza orgânica tem mais sucesso do que o ator que não segue esse princípio, destaca a necessidade de não se violar a natureza e, sim, de seguir as recomendações que ela indica. E, dentre essas, três elementos se destacam, formando um conjunto que pode possibilitar o êxito da criação. São eles: a razão, a vontade e o sentimento. Stanislavski (p. 323) chama a atenção para a pertinência de exercícios propostos, pois o ator que seguisse suas orientações seria capaz, em dado momento, de interpretar qualquer papel. Seria ainda capaz de desenvolver técnica que nele fomentaria força interior criadora, que ativaria o trabalho do subconsciente, da intuição, da experiência de vida e que dependeria diretamente dos mencionados razão, vontade e sentimento.

Criação, nesse sentido, em sua opinião não é necessariamente inventar uma nova imagem do papel, mas, sim, resolver uma questão de maneira sincera, humana e racional. O caminho seria traçar o modo lógico e coerente da vida do corpo humano do papel e, na sequência, obter-se-ia a vida de seu espírito humano. A improvisação, nessa proposta, desempenharia função essencial ao instigar o constante exercício do ator, utilizando os vários elementos da criação, e impor o hábito de fazer com que o intérprete alcançasse com mais facilidade seu interior. Ressalta-se ainda que a improvisação funciona como treinamento visando encontrar melhores respostas para os exercícios cênicos, colaborando diretamente no processo de criação do ator, uma vez que, para Stanislavski, o conceito “criação” significa resposta satisfatória a um problema teatral.

Em sua obra é possível reconhecer alguns modos diferentes do uso do improviso. Podemos identificar, pelo menos, quatro maneiras, divergentes em seus propósitos, de aplicação do improviso: a) como plataforma de experimentos; b) como criação na atuação; c) como resposta aos imprevistos durante o espetáculo; d) como criação de texto.

⁸⁰ *exige una perfecta concentración de todo el organismo.*

O primeiro caso é o mais utilizado por Stanislavski. É recorrente sua afirmação de que não há arte nem criação sem imaginação. Também foi destacado que o ato imaginativo só se concretiza se for vivenciado, e uma das formas de fazê-lo é via improvisação, que se desenvolve, então, como ocasião em que podem ser praticados esboços cênicos para a criação.

É conveniente lembrar que Stanislavski alerta que o trabalho da vivência e da construção do personagem deveria ser realizado paulatinamente, em várias fases e situações, até para aquele ator que já tivesse atuado em diversas montagens e que tivesse grande experiência cênica, pois isso não garantia interpretação positiva de um novo papel. Descreve ainda, num primeiro momento de seus estudos cênicos, quais seriam os principais passos do trabalho com a preparação do personagem para qualquer ator (os mais experientes também):

No princípio, como temos visto, o papel se vive mentalmente; a encarnação se realiza na imaginação, nas noites de insônia; logo, de modo mais consciente, no silêncio do escritório; mais tarde na intimidade dos ensaios, adiante, na presença de alguns espectadores; posteriormente, em toda uma série de ensaios gerais e, por fim, em cada apresentação do espetáculo, e todas as vezes o trabalho se faz novamente⁸¹ (STANISLAVSKI, 1977, p. 159).

Nesse procedimento, desenvolvido na etapa em que Stanislavski recorria à memória e à imaginação para dar início à construção do papel, destaca-se a questão do trabalho contínuo e ininterrupto do ator. Foi possível verificar, posteriormente, que os passos seguintes e realizados na prática teatral, seriam experimentados e avaliados com o auxílio das improvisações, caracterizadas como caminho para o aperfeiçoamento gradual da interpretação e da formação do papel.

Num exemplo, Stanislavski descreve atores que se acreditavam prontos para assimilar o texto da peça, mas, ao realizar essa atividade, não conseguiram recuperar o trabalho desenvolvido na memória e na imaginação. Dessa forma, “o diretor teria razão ao interromper a leitura. [...] A malfadada leitura cessou e nos recomendou preparar alguns esboços sobre temas livres”⁸² (STANISLAVSKI, 1977, p. 161).

⁸¹ *Al principio, como ya hemos visto, el papel se vive mentalmente; la encarnación se realiza en la imaginación, en las noches de insomnio; luego, de modo más consciente, en el silencio del gabinete; más tarde, en la intimidad de los ensayos, más adelante, en presencia de algunos contados espectadores; posteriormente, en toda una serie de ensayos generales, y por fin en toda la serie del espectáculo, y todas las veces el trabajo se hanuevamente.*

⁸² *El director tenía razón al interrumpir la lectura. [...] La malograda lectura cesó y se nos recomendó preparar algunos esbozos sobre temas libres.*

Ele chama de esboços, que deveriam servir como uma plataforma de experimentações, de forma que o ator pudesse solidificar seus estudos sobre o personagem e, então, passar para a fase da assimilação das palavras do autor. Stanislavski (1977, p. 161) explica mais exatamente que os esboços livres, nesse caso, eram exercícios visando praticar sentimentos, ideias e ações análogos aos que haviam sido atribuídos ao personagem e que “deviam ser muito variados e sistemáticos; com sua ajuda introduzimos novas circunstâncias; vamos captando a natureza de cada sentimento, isto é, suas partes integrantes, sua lógica e a ordem de sua sequência”.⁸³

A improvisação (ou esboço) poderia ter início com uma ação livre que brotasse na alma do ator. Não seria necessário que ela se desenvolvesse dentro do contexto da peça a ser encenada, mas, sim, da autêntica realidade em que o ator fica envolvido durante os ensaios, ou seja, do momento do exercício ali no palco. No decorrer da improvisação construir-se-iam a lógica e os objetivos necessários às ações. No entanto, o ator não se desvencilha de seus estudos realizados mentalmente sobre seu personagem e o contexto da peça. Essa situação, assim, se configura num ambiente em que o ator começa a existir de fato no palco, somado às influências do passado, presente e futuro do papel e aos impulsos interiores do ator que convergem para a conjuntura do personagem a ser interpretado.

Caberia, agora, ao ator estabelecer essa relação entre a improvisação aleatória e a vida de seu personagem. Seria necessário que o ator se situasse nas circunstâncias interiores do personagem com suas características e perspectivas e desse prosseguimento à improvisação, acionando a imaginação. Há ainda outros passos até o ator estar pronto para voltar ao texto do autor e incorporá-lo. E, para isso, também há outros exercícios de improvisação.

Já na última fase dos estudos de Stanislavski (1977, p. 217-218), quando opta por iniciar o trabalho de criação do papel por meio das ações físicas, ressaltava o uso do que chamou de “análise” da obra dramática. Essa atividade também é denominada “reconhecimento da obra e do papel” e consiste num estudo vertical do personagem, para compreensão de sua natureza interior (vida do espírito do personagem). Logo em seguida, estudam-se as condições exteriores e os acontecimentos na obra, pois, esses, por sua vez, influenciam a vida interior do personagem. Um último objetivo da “análise” é indagar na alma do ator os sentimentos, as vivências e sensações que melhor

⁸³ *deben ser muy variados y sistemáticos; con su ayuda introducimos nuevas circunstancias; vamos captando la naturaleza de cada sentimiento, es decir, sus partes integrantes, su lógica y su consecuencia.*

contemplam a dupla ator-personagem. A “análise” pode caracterizar-se pelo aspecto racional em sua aplicação, mas não se limita a isso, uma vez que nela estão presentes também os sentimentos. Segundo Stanislavski, a “análise” serve para conhecer o personagem e a obra.

Com o surgimento da “análise” e de outras mudanças em seu pensamento, fica evidente sua opção pelas ações físicas, pois observa que a vida espiritual se reflete na vida do corpo, assim como o inverso também é verdadeiro. Em seguida declara: “É muito mais simples dispor do corpo do que do sentimento, porque este não se submete a pressões nem ordens. Por isso, nos casos em que a vida do espírito humano não nasça por si, deve-se empenhar por criar a vida exterior”⁸⁴ (STANISLAVSKI, 1977, p. 221).

Tomaremos o exemplo que ele desenvolve com a peça de Gogol *O inspetor*, para compreender como passou a estruturar o trabalho do ator sobre o papel. Stanislavski (1977, p. 343-346) denominou “Plano de trabalho sobre o papel”⁸⁵ o que consistia dos seguintes pontos: 1- relato geral da trama da obra; 2- representar a trama exterior segundo as ações físicas; 3- observar possíveis esboços sobre o passado e o futuro do personagem; 4- relato mais detalhado das ações físicas, da trama da obra, das circunstâncias dadas e do “se”; 5- determinação provisória do superobjetivo; 6- surge uma ação central em que o ator se perguntaria: o que eu faria “se”...?; 7- é necessário dividir a obra em grandes trechos físicos; 8- representar as ações físicas a partir do ator: o que eu faria “se”...?; 9- se um trecho físico for complexo, é conveniente fracioná-lo; 10- criar a linha das ações físicas, orgânicas, lógicas e sequenciais; 11- a lógica, a sequência, a verdade e a fé, limitadas pelo estado do “aqui, hoje, agora”, se afirmam e se fundamentam mais ainda; 12- tudo isso em conjunto cria o estado do “eu existo”; 13- com o “eu existo” há a natureza orgânica e o subconsciente; 14- até agora se representava com as palavras próprias. Realiza-se a primeira leitura do texto e, depois, outras; 15- o texto é aprendido e fixado; 16- continuidade do trabalho com o texto, observando como estão sendo pronunciadas as palavras do autor; 17- afirmar ainda mais a correta linha interior que se vem construindo desde o processo de justificação das ações físicas; 18- com o aprofundamento da linha interior, lê-se o texto destacando seus detalhes e as ações; 19- nova leitura destacando passagens isoladas; 20- no palco, com algumas passagens colocadas em cena; 21- a elaboração e o estabelecimento da

⁸⁴ *Es mucho más sencillo disponer del cuerpo que del sentimiento, porque éste no se somete a presiones ni órdenes. Por ello, en los casos en que la vida del espíritu humano no nazca por sí sola, deberéis empezar por crear la vida exterior.*

⁸⁵ *Plan de trabajo sobre el papel.*

planificação do palco; 22- a elaboração e o esboço da cena; 23- a revisão da linha do planejamento da cena com a deliberada exclusão de uma das paredes do palco, para treinamento; 24- conversa sobre problemas literários, políticos, artísticos etc.; 25- a caracterização. A caracterização exterior deve surgir por si.

Note-se que o método stanislavskiano continua sendo minucioso e realizado paulatinamente. Resumimos os 25 passos para demonstrar o cuidado de Stanislavski com a construção do papel. Observamos que, no primeiro ponto, os atores deveriam relatar sinteticamente a peça, o que resultaria em reproduzir verbalmente seus fatos principais para, no segundo ponto, representá-los por meio de suas ações físicas. O trabalho tem início já com as improvisações, diferentemente da proposta anterior, que se dava com o trabalho de mesa e aprofundamento no estudo do texto e dos personagens.

Percebemos que até o passo 13 os atores devem improvisar com suas próprias palavras, pois o propósito seria desenvolver as ações físicas, o superobjetivo, a ação central, a linha das ações físicas, a lógica. Só na sequência é que se começa a desenvolver o trabalho de assimilação das palavras do texto. Depois lapidam-se as cenas e organiza-se, define-se e experimenta-se o palco. A improvisação estaria presente durante todo o processo, tendo como principal função servir como plataforma de experimentos de cada propósito estipulado em cada passo do plano de trabalho sobre o papel. Chamamos de “plataforma” para significar um terreno (ou estrado ou camada mais inferior) que serve de base para receber os vários elementos necessários ao trabalho do ator (circunstâncias dadas, “mágico se”, verdade e fé etc.) e, assim, testá-los.

A função de testar os elementos cênicos, de colocá-los em prática, é um dos pontos-chave no trabalho do ator, e não foram raras as vezes em que Stanislavski ressaltou que seus alunos tinham tudo definido na mente (as ações físicas, por exemplo) e, no momento da execução, perdiam-se. Uma coisa é realizar a “análise” da obra, e outra é levá-la à cena. Fazemos menção ao trecho em que os alunos de Stanislavski tinham desenvolvido parte da “análise” de *Otelo* e, ao chegarem no passo 14, o de introduzir as palavras do texto, houve dificuldades. A explicação dos alunos foi a de que “não havíamos pensado na mais simples verdade, isto é, que a palavra (do texto) pronunciada também requer uma justificação nas circunstâncias dadas e sobretudo no mágico ‘se’”⁸⁶ (STANISLAVSKI, 1977, p. 269).

⁸⁶ *no habíamos pensado en la más simple verdad, es decir, que la palabra pronunciada también requiere una justificación en las circunstancias dadas y sobre todo en el mágico “sí”.*

Sobre esses alunos convém observar que já vinham realizando improvisações, porém utilizando suas próprias palavras para cumprir outros objetivos. Ao tentar encaixar as palavras do autor na cena, novas dificuldades surgiram, novos trabalhos precisaram ser realizados e novas improvisações desenvolvidas. Era necessário “estimular a imaginação para que ela possa criar a longa linha das circunstâncias dadas que justificam e animam cada pensamento, cada frase e todo o texto verbal do autor”⁸⁷ (STANISLAVSKI, 1977, p. 269).

No método stanislavskiano, seja em sua primeira fase, em que o trabalho partia das emoções do ator, ou na segunda, em que se acionava inicialmente as ações físicas, a improvisação foi um requisito constante e fundamental, sobretudo, como vimos, para experimentar cada item de sua proposta.

A segunda vertente da improvisação, caracterizada como criação na atuação, diz respeito àquela que cria “pequenas” ideias na mente do ator e que, rapidamente, se materializam em atitudes físicas. Exemplos da improvisação em questão podem ser encontrados nos estudos de Stanislavski (1977, p. 212-213) quando ele descreve o esquema da vida do corpo humano do primeiro quadro de *Otelo*. Após expor seu esquema, chama a atenção para a fixação dos objetivos e das ações físicas, e, quanto aos pequenos objetivos auxiliares, o diretor ameniza sua pertinência, pois cada vez que for necessário utilizá-los, poderão ser resolvidos de forma improvisada. Nesse caso, havia uma lacuna deixada pelos estudos sobre o papel, que a improvisação poderia, e deveria, dar conta de preencher.

Outra situação em que se pode identificar os frutos da improvisação é a percebida no exercício do “dinheiro queimado”, desenvolvido pelos alunos Nazvánov e Viúntsov, dirigidos pelo diretor Tórtsov. Num certo momento desse exercício, Nazvánov deveria contar o dinheiro (invisível) que se encontrava distribuído em vários pacotes:

Com todas as ações lógicas que me havia sugerido Tórtsov se elaborou pouco a pouco em mim uma atitude muito distinta a respeito do trabalho com o ar [objetos invisíveis]. [...] com maior exatidão, desenvolveu em mim uma atitude correta para com o tal dinheiro, pois uma coisa é mover os dedos sem sentido e outra, muito distinta, contar as notas sujas e velhas que teria mentalmente à vista.

Apenas me convenci da verdade das ações físicas e me senti cômodo no palco.

⁸⁷ *estimular la imaginación para que ésta pueda crear la larga línea de las circunstancias dadas que justifican y animan cada pensamiento, cada frase y todo el texto verbal del autor.*

Por demais, à margem da vontade surgiram algumas improvisações: enrolei cuidadosamente a corda e a deixei do lado da pilha de dinheiro, sobre a mesa. Esse simples ato me alentou com seu realismo. Mais ainda, originou uma série de novas ideias. Assim, por exemplo, antes de contar os pacotes, sacudi-os suavemente sobre a mesa várias vezes, a fim de ordená-los⁸⁸ (STANISLAVSKI, 1980, p. 189-190).

O trabalho intenso com as ações físicas proporcionou ao aluno Nazvánov cena tão verossímil, que ele começou a agir como se na vida real estivesse. Assim, o ato de contar dinheiro, mesmo que imaginário, fez com que o aluno lembrasse gestos habituais e os colocassem em prática, como foi o de “sacudir o pacote de dinheiro sobre a mesa antes de contá-lo”. Tal evento foi proporcionado pelo estado de ânimo e de verossimilhança que o diretor Tórtsov sugeriu a Nazvánov. Assim, a nova ideia (e ação), executada no exato momento da interpretação do aluno, fora inédita e consequência de um trabalho voltado para o realismo. Para obter êxito, a improvisação contou com o apoio e participação das ações físicas, dos sentimentos, da vontade, da imaginação, da verdade e da fé.

O improviso, aqui, dá sua contribuição à criação cênica ao acrescentar pequenas ações que não estavam programadas nem sequer foram previamente imaginadas, mas que são resultantes de todo um processo de vivência cênica.

A improvisação como resposta aos imprevistos durante o espetáculo é a terceira vertente que pode ser encontrada na obra de Stanislavski, para quem tais improvisos, em situações imprevistas, podem ser benéficos para a encenação ou simplesmente indiferentes. No primeiro caso, o diretor Tórtsov relata:

Ocorreu uma vez algo inesperado quando um ator interpretava de um modo mecânico, convencional: caiu uma cadeira, ou uma atriz deixou cair um lenço, e foi preciso pegá-lo [...] Assim como um sopro de ar puro refresca uma habitação até esse momento fechada, assim também a casualidade que entra da vida real na atmosfera convencional da cena anima uma interpretação até então apagada e trivial. O artista se vê obrigado a levantar o lenço ou a cadeira por iniciativa própria, já que a eventualidade não se dá no papel, e realiza a ação, não como ator, mas como ser humano; cria, pois, uma verdade autêntica, real, na qual não se pode deixar de crer. Essa verdade se diferencia claramente da verdade convencional e teatral do ator. Tudo isso

⁸⁸ *Con todas las acciones lógicas que me había sugerido Tórtsov se elaboro poco a poco en mí una actitud muy distinta respecto del trabajo con el aire. [...] con mayor exactitud, desarrolló en mí una actitud correcta para con el tal dinero, pues una cosa es mover los dedos sin sentido y outra, muy distinta, contar los billetes sucios y ajados que tenía mentalmente a la vista.*

Apenas me hube convencido de la verdad de las acciones físicas, me sentí cómodo en el escenario. Por lo demás, al margen de la voluntad surgieron algunas improvisaciones: enrollé cuidadosamente la cuerda y la dejé al lado de los fajos de billetes, sobre la mesa. Este sencillo acto me alentó con su realismo. Más aun, originó un serie de nuevas ideas. Así, por ejemplo, antes de contar los paquetes, los sacudí suavemente sobre la mesa varias veces, a fin de ordenarlos.

desperta no palco uma ação viva, arrancada da mais autêntica realidade, da que o ator se havia apartado. Frequentemente é suficiente um momento como esse para orientar-se corretamente ou provocar um novo impulso criador. Surge, a rigor, um sopro vivificante por toda a cena representada, e talvez por todo o ato ou pela peça inteira⁸⁹ (STANISLAVSKI, 1980, p. 191).

Percebe-se que a improvisação, nesse caso, é uma resposta a situações inesperadas e que, se for executada naturalmente, pode transformar uma prática que se desenvolvia de modo mecânico numa prática viva e ativa. Stanislavski (1980, p. 191) sugere que se o ator tiver a sensação de uma mínima verdade que seja, acompanhada de crença na ação que realiza, se sentirá vivo no papel e acreditará na verdade da obra. Essa verdade, por sua vez, evocará o modo correto de todo o papel. Porém, só dependerá do ator incluir em seu personagem o momento imprevisto de maneira humana e natural.

Por outro lado, se o intérprete renunciar à atuação realista e tratar separadamente a interpretação do personagem e a situação casual, a improvisação se caracterizará como algo indiferente para o ator que abandonará momentaneamente a interpretação do personagem, resolverá o imprevisto da cena (pegando o lenço ou a cadeira do chão) e voltará a atuar mecanicamente.

Na perspectiva de Stanislavski, conforme indicado, existem duas possibilidades para o ator de técnica mecânica resolver os imprevistos durante a exibição de um espetáculo. Um deles seria improvisar e tudo retornaria ao que era antes, sem novidades para o ator. No outro caso ocorrerão mudanças, pois, ao improvisar, a interpretação mecânica se transformará em atuação stanislavskiana, cujas ações são fundamentadas na verdade e fé cênicas, entre outras características. No entanto, o que ocorreria nesse tipo de improvisação para seus alunos?

Considerando que as propostas de Stanislavski foram desenvolvidas de modo a exercitar o intérprete a atuar de forma integralmente realista, conseqüentemente, a improvisação seguiria essa mesma indicação. A improvisação do ator stanislavkiano –

⁸⁹ *Ocurrió una vez algo inesperado cuando un actor actuaba de un modo mecánico, convencional: se cayó una silla, o una actriz dejó caer un pañuelo, y fue preciso levantarlo... Así como un sopro de aire puro refresca una habitación hasta ese momento clausurada, así también el azar que entra desde la vida real en la atmosfera convencional de la escena anima una interpretación hasta entonces apagada y trivial. El artista se ve obligado a levantar el pañuelo o la silla por propia iniciativa, ya que la contingencia no se da en el papel, y realiza la acción, no como actor, sino como ser humano; crea, pues, una verdad auténtica, real, en la que no se puede dejar de creer. Esa verdad se diferencia claramente de la verdad convencional y teatral del actor. Todo esto despierta en el escenario una acción viva, arrancada e la más auténtica realidad, de la que el actor se había apartado. A menudo es suficiente un momento como éste para orientarse correctamente o provocar un nuevo impulso creador. De ahí surge en rigor un sopro vivificante por toda la escena representada, y tal vez por todo el acto o la peiza íntegra.*

caracterizada pela verdade e fé cênicas – certamente resultará em ações vivas e realistas. Stanislavski (1980, p. 191) registra que, se uma pequena verdade e um momento de fé podem possibilitar ao intérprete um estado criador, o trabalho com grandes verdades e constantes momentos de fé manteria por mais tempo o ânimo e o frescor da peça. Percebe-se que um improviso inesperado durante a cena, desenvolvido por meio de uma ação viva, não causaria nenhuma estranheza para o ator stanislavskiano, mas, pelo contrário, viria a corroborar sua atuação que já estaria pautada numa atmosfera de “verdade autêntica, real”.

A vertente da improvisação como criação de texto é mais evidente no campo da teoria do que naquele da prática. Stanislavski acreditava que, em algum momento, seria possível desenvolver um trabalho de construção do texto dramático por meio da parceria entre autor e atores. Em nota de rodapé, os compiladores da obra relatam:

Essa via de criar a peça pelo método de improvisação com participação dos atores sempre interessou a Stanislavski como meio de despertar neles mais iniciativa na representação da imagem cênica. Reconhecendo constantemente a significação essencial da dramaturgia como base da arte teatral, Stanislavski procurava atrair para esse trabalho um experimentado dramaturgo, a fim de realizar sob sua direção todo o processo de criar a peça. A ideia de Stanislavski [...] foi calorosamente apoiada naquele momento por Gorki. Durante seu encontro em Capri, em 1911, ficou resolvido que Gorki daria a Stanislavski, para o trabalho no laboratório, algumas cenas em que se apresentaria o esquema dos argumentos da futura obra e a característica dos personagens. Gorki devia escrever o texto definitivo, contando com aquilo que os atores descobririam nos ensaios. Prontamente enviou a Stanislavski algumas cenas para serem ensaiadas com os jovens do laboratório⁹⁰ (KRISTI; PROKÓFIEV, 1977, p. 305, nota).

Apesar de todo o empenho de Gorki, Stanislavski parece ter desenvolvido apenas atividades iniciais, em relação a suas propostas. Patrícia Borba (s/d, p. 59) identificou o ocorrido e lembra que numa carta de Gorki, endereçada a Stanislavski, datada de 1912, tratava-se do “teatro de improvisação”, no qual Gorki anunciava que os atores também seriam criadores da obra dramática e dava outros direcionamentos.

⁹⁰ *Esta vía de crear la pieza por el método de improvisación con participación de los actores mismos siempre interesó a Stanislavski como medio de despertar en ellos una mayor iniciativa en la encarnación de la imagen escénica. Reconociendo constantemente la significación esencial de la dramaturgia como base del arte teatral, Stanislavski procuraba atraer a esta labor a un experimentado dramaturgo, para realizar bajo su dirección todo el proceso de crear la pieza.*

La idea de Stanislavski [...] fue calorosamente apoyada en su momento por Gorki. Durante su encuentro en Capri, en 1911, quedó resuelto que Gorki daría a Stanislavski para el trabajo en el estudio algunas escenas en las que se presentaría el esquema argumental de la futura obra y la característica de los personajes. Gorki debía escribir el texto definitivo contando con lo que hallarían los actores en el trabajo de los ensayos. Pronto envió a Stanislavski algunas escenas para que las ensayara con los jóvenes del estudio.

Stanislavski se teria interessado pelo projeto, conforme se comprova na última citação, porém, o projeto não logrou êxitos. Stanislavski continuaria utilizando a improvisação para a criação de esboços. Ainda que constituindo mera alternativa, cuja realização não se deu com Stanislavski, fazemos constar aqui o improviso como criação de texto no rol que ora apresentamos.

Dos quatro tipos de improvisação pensados pelo diretor russo, o último só existiu incipientemente, enquanto o segundo e o terceiro tipos ocorriam em situações pontuais. Já o primeiro deles, o que funciona como plataforma de experimentos, é o mais comum no trabalho cênico stanislavskiano e que serve de base para a prática dos elementos que formam a vida física e espiritual do papel. Esse tipo é responsável, por exemplo, por trabalhar a substituição das palavras do ator pelas do autor. Stanislavski preferia iniciar os ensaios a partir do entendimento do texto pelo intérprete, que permanecia por certo período utilizando suas palavras. Ele afirmava:

No futuro, e ainda por muito tempo, não permitirei que aprendam de memória as palavras estranhas do papel, enquanto elas não se converterem em suas próprias. Que se afirme primeiro na ação produtiva e racional. Com o tempo, tanto a palavra como o texto serão muito necessários nesse trabalho e vocês os farão cumprir sua verdadeira missão, a de atuar, e não simplesmente a de ‘soar’⁹¹ (STANISLAVSKI, 1977, p. 207).

Quando o trabalho do ator estivesse mais avançado, ele não encontraria melhores palavras para usar na cena do que aquelas elaboradas pelo dramaturgo – como Shakespeare, por exemplo. E, nesse momento, as palavras do autor se identificariam com as do ator.

Quando o intérprete consegue ajustar as palavras do autor às suas é porque o trabalho realizado seguiu um caminho normal e realista, sem nenhum tipo de pressão exterior. Nesse caso, a palavra não perde seu frescor nem sua propriedade fundamental, que é o dinamismo. E o intérprete que passou pela transposição da palavra pode experimentar outra situação: a de atingir certos objetivos do papel a partir do texto do autor, agora incorporado.

Enquanto isso não ocorre e o ator tem que usar suas próprias palavras, ele deve dar conta do subtexto da obra, para que a fala não perca seu frescor, juntamente com as

⁹¹ *En el futuro, y todavía por mucho tiempo, no permitiré que os aprendáis de memoria las palabras extrañas del papel, mientras éstas no se conviertan en propias. Que se afirme primero en la línea básica del papel el subtexto, lo mismo que la necesidad de una acción productiva y racional. Con el tiempo, tanto la palabra como el texto serán muy necesarios en este trabajo y haréis que ellos cumplan su verdadera misión, la de actuar, y no simplemente la de “sonar”.*

ações. Convém ressaltar que improvisar o subtexto de uma obra, por meio das palavras do próprio ator, não é tarefa tão simples, uma vez que não se improvisa sem preparo. Tórtsov dialoga com o aluno ‘autor do diário ficcional’, Nazvánov, acerca de um exercício improvisado, ressaltando a importância de se conhecer os momentos passado e futuro do personagem em cena:

Agora, depois de haver realizado ações sem objeto durante quase um ano, deve sentir vergonha pelos erros cometidos.
 – Ocorreram porque eu ignorava de onde havia chegado – disse como desculpa, sentindo-me desconcertado.
 – Pois, veja! Como é possível, encontrando-se na cena, desconhecer de onde se vem e para onde se vai. É necessário conhecer tudo isso a fundo. As entradas em cena a partir de algum “lugar desconhecido” nunca dão resultado no teatro⁹² (STANISLAVSKI, 1977, p. 310).

Dessa forma, um ponto que não pode ser desconsiderado pelo ator é que, antes mesmo de entrar em cena, deve saber de que lugar vem o personagem. E, mais ainda, saber quem ele é, o que lhe sucedeu até aquele momento, em que condições vive, como passa o dia, entre outros aspectos. Assim, para entrar em cena, segundo Stanislavski (1977, p. 312), seria necessário ter um mínimo de conhecimento da obra e também do personagem. No início do trabalho com as ações físicas, em primeiro lugar, deve-se narrar aos atores o conflito do primeiro episódio da peça e instigá-los a improvisar, a partir de simples objetivos físicos. Paralelamente a esse procedimento, outros são necessários para a improvisação, como se constata na fala de Tórtsov:

Façamos das ações físicas o objeto e o material dos quais surgem as emoções, os desejos, a lógica, a sequência, o sentido da verdade, a fé e outros “elementos anímicos” do “eu existo”. Todos eles se desenvolvem sobre as ações físicas, que vão criando a linha da vida física do corpo humano.
 ...Vocês terão visto que nem eu nem Nazvánov podemos sair humana e naturalmente, para o palco, sem justificar previamente essa simples ação física com uma série de tramas imaginadas, circunstâncias dadas, os “se”, etc.⁹³ (STANISLAVSKI, 1977, p. 331).

⁹² *Ahora, después de haber realizado acciones sin objeto durante casi un año, debe de sentir vergüenza por los errores cometidos.*

– Ocurrieron porque yo ignoraba de dónde había llegado – dije a modo de disculpa, sintiéndome desconcertado. – Pues mirad un poco! Cómo es posible, encontrándose en la escena, desconocer de dónde se viene y a dónde se va. Es necesario conocer todo eso a fondo. Las entradas en escena desde algún “lugar desconocido” nunca dan resultado en el teatro.

⁹³ *Hacemos de las acciones físicas el objeto y el material del que surgen las emociones, los deseos, la lógica, la consecuencia, el sentido de la verdad, la fe y otros “elementos anímicos” del “yo existo”. Todas ellas se desarrollan sobre las acciones físicas, de las que se va creando la línea de la vida física del cuerpo humano.*

...Habéis visto que ni yo ni Nazvánov hemos podido salir en forma humana y natural, al escenario, sin haber justificado previamente esa simple acción física con una serie de fábulas imaginadas, circunstancias dadas, los “sí”, etc.

A improvisação como plataforma de experimentos, a principal em Stanislavski, deve ser alimentada por várias informações e por vários elementos já mencionados. Poderíamos até sugerir que houve certa relevância para o uso da improvisação na segunda fase do diretor, uma vez que, iniciando o trabalho com as ações físicas, a improvisação foi acionada de imediato.

Embora a improvisação seja fundamental no método stanislavskiano, como vimos, pode-se observar que o autor não apresenta preocupação em dissertar especificamente sobre esse tema, diferentemente do que ocorre em relação a outros elementos, como “circunstâncias dadas”, “mágico se”, “verdade e fé”, “ação central”, “análise” e “interior e exterior”. Ao contrário dos conceitos que ele cita e desenvolve, o termo improvisação se encontra de modo bastante fluido em sua obra. Dentre alguns trechos que se podem verificar e reconhecer como indicativos dos princípios para improvisar, destaca-se aquele em que o diretor Tórtsov diz:

– Vão subindo ao palco e dispostos a criar dentro de vocês mesmos um estado de ânimo da cena, para estabelecer logo o processo da comunicação mútua.

Façam de acordo com as leis de *sua natureza orgânica*, sem omitir nenhum momento lógico nem a ordem de sua sequência⁹⁴ (STANISLAVSKI, 1977, p. 349, grifos nossos).

Esse modo de tratar a improvisação como equivalente a uma interpretação realista talvez possa justificar a ausência de uma definição para o improviso. Se interpretar é como viver, para Stanislavski, não haveria, a princípio, nenhum segredo e qualquer pessoa poderia fazê-lo. Ele evidencia a “simplicidade” que é atuar, como se pode notar em vários de seus exercícios, quando, por exemplo, solicitava aos alunos que apenas se sentassem ou entrassem em cena. Sendo assim, para interpretar e improvisar bastaria instruir e ensinar aos alunos quais os aportes necessários para que a atuação e a improvisação fossem vivas, estimulantes, criativas e, principalmente nesse caso, práticas. A improvisação em si não precisaria ser conceituada.

A ausência de definição da noção de improviso nas obras de Stanislavski nos submeteu à tarefa de investigar o pensamento desse autor sobre o tema e tentar compreendê-lo. Já apontamos, no decorrer desta seção, os quatro tipos de improvisações

⁹⁴ – *Id subiendo al escenario y dispónéos a crear dentro de vosotros mismos un estado de ánimo de la escena, para establecer luego el proceso de la comunicación mutua.*

Hacedlo de acuerdo con las leyes de vuestra naturaleza orgánica, sin omitir ningún momento lógico ni consecuente.

e destacamos a principal delas, que é a que funciona como plataforma de experimentos. Para melhor caracterizar esta última improvisação, retomemos a metáfora do trem.

Foi dito que os trilhos representavam as ações físicas, que serviam de base para o deslocamento do trem e permitiam um direcionamento seguro para o destino proposto. Os ambientes interno e externo correspondiam às “circunstâncias dadas”, estimuladas pelo “mágico se”: os variados dialetos e trajes dos passageiros (ambiente interno); o clima e as paisagens (externo), por exemplo. O passageiro estaria caracterizado pela imaginação. E a improvisação, poder-se-ia conjecturar, estaria simbolizada pelo próprio veículo de transporte – o trem. Stanislavski não diz isso, uma vez que na metáfora em questão seu objetivo é destacar as ações físicas e os sentimentos, quando estes últimos sofriam alterações de acordo com as circunstâncias dadas e a imaginação.

Entendemos que, na metáfora do trem, não importava para Stanislavski se o veículo era de ferro ou de outro metal, se teria cinco ou 20 vagões, se fora fabricado na Europa ou na Rússia, se era vermelho ou cinza. Importava, sim, que ele estivesse em movimento e pudesse conduzir o passageiro a seu destino. Importavam, ainda, os ruídos que o trem poderia produzir. O atrito com os trilhos (ações físicas) ou com a chuva ou a neve (“mágico se” e circunstâncias dadas) poderiam provocar um som irritante ou de sonolência. Importavam, então, os elementos internos e externos nessa viagem.

Se considerarmos que a função do trem é acolher os passageiros, de forma análoga, poderíamos entender que a função da improvisação (o trem) é acolher a imaginação (os passageiros). É pelo movimento do trem sobre os trilhos que a viagem procede, que a paisagem surge e se altera, que o clima esfria ou esquentando e que os passageiros se inter-relacionam. Por sua vez, a improvisação, acionada pela mente do ator e colocada em prática pelas ações físicas, dá início ao exercício cênico, comportando a imaginação, que sofrerá as intervenções do “mágico se”, das circunstâncias dadas, da verdade e da fé etc. Se os trilhos representam as ações físicas que são a base sólida para o trabalho do ator, o trem representaria a improvisação, estrutura concreta para a realização dos experimentos cênicos.

A improvisação depende diretamente dos elementos cênicos, da mesma forma que o trem depende do maquinista, dos trilhos perfeitos e conservados, das intempéries climáticas e do comportamento dos passageiros quanto à manutenção ou à dilapidação de sua estrutura metálica. Por outro lado, a improvisação é componente essencial para a viagem stanislavskiana, sem a qual não poderia haver trabalho cênico. O trem (improvisação) e os trilhos (ações físicas) são fixos e imutáveis (elementos de condução

de algo), enquanto os passageiros (imaginação), as paisagens, o clima e o que ocorre entre os passageiros (“mágico se” e “circunstâncias dadas”) são variáveis e mutantes. Por essa razão acreditamos que a noção de improvisação, para Stanislavski, pode ser definida como a de se constituir num campo de experimentações: descobrimentos de ações e sentimentos; resolução de problemas do personagem e da cena; conhecimento do texto e do subtexto dramático; construção da linha das ações físicas etc.

CAPÍTULO 2

IMPROVISOS NAS ARTES DA CENA ITALIANAS: a *commedia dell'arte* e o teatro antropológico de Eugenio Barba

Nosso objetivo neste capítulo é compreender o uso da improvisação na *commedia dell'arte* e, conseqüentemente, procurar sintetizar a noção de improviso nessa vertente teatral. Para isso, desenvolveremos nosso estudo a partir do tema central A *commedia dell'arte* e a cena do improviso por excelência: leituras românticas e revisões de estudos nos anos 70 e 80. Na seqüência, a metodologia será desenvolvida dando enfoque ao assunto O teatro antropológico de Eugenio Barba e sua noção de improviso no teatro contemporâneo. Por fim, na última seção, A noção de improviso na vertente italiana, discorreremos sobre o elo existente entre essas duas teorias teatrais em relação à maneira de conceber a improvisação, a partir do ponto de vista de Barba, resultando numa noção de improviso característica da vertente italiana.

2.1 A *COMMEDIA DELL'ARTE* E A CENA DO IMPROVISO POR EXCELÊNCIA: LEITURAS ROMÂNTICAS E REVISÕES DE ESTUDOS NOS ANOS 70 E 80

Nesta primeira seção trataremos de vários aspectos da *commedia dell'arte* objetivando demonstrar o grau de complexidade e de obscuridade de suas ações, principalmente, a da improvisação. A análise teve como referência estes temas: A improvisação na *commedia dell'arte*: lacunas e controvérsias; O caráter complexo da *commedia dell'arte*: período precursor; a presença da mulher e o improviso erudito; composição orgânica e mecânica; As noções de improvisação romântica e a revisada historiográfica; A busca de uma noção de improviso na *commedia dell'arte*.

2.1.1 A improvisação na *commedia dell'arte*: lacunas e controvérsias

Apesar de ter existido no período que vai do século XVI ao XVIII, primeiramente na Itália e depois em outros países da Europa, a *commedia dell'arte* ainda é citada e comentada com frequência pelas pessoas envolvidas com o teatro nos

dias atuais, constituindo-se em referência fundamental no tocante ao uso das máscaras, da improvisação, do gestual, entre outras características que lhe são próprias. E se há vasta bibliografia acerca do assunto, nem tudo está satisfatoriamente explicado, inexistindo consenso quanto às teorias existentes. Como exemplo de divergência, podemos indicar os estudos sobre a improvisação, que persistiram durante todo o período mencionado, e sobre a qual encontramos tratamentos divergentes por parte de pesquisadores e/ou comentadores das mais diversas épocas.

Nosso intuito aqui é tentar compreender como os cômicos da *commedia dell'arte* entendiam e utilizavam a improvisação. As palavras de Andrea Perrucci (apud TESSARI, 1981, p. 75), datadas de 1699, apontam que a improvisação, realizada pelos intérpretes de sua época, caracterizava-se como atividade tanto “belíssima quanto difícil e perigosa...”.⁹⁵ De início, essa afirmação nos chama a atenção para o cuidado que devemos ter durante a pesquisa acerca da improvisação, principalmente no que tange a seus atributos: bela; difícil; perigosa. O que terá Perrucci querido dizer com isso?

Roberta Barni (2003, p.46), afirma que é “muito difícil compreender, por exemplo, de que modo o espetáculo realmente se desdobrava diante do público” ou, então, que “o texto oral e flutuante das representações improvisadas dos cômicos do século XVI ao século XVIII está inexoravelmente perdido” (p. 47). Barni, aliás, refere-se a duas atividades que se encontram mergulhadas no campo do efêmero: a encenação teatral e a oralidade. Nesse sentido, mesmo que houvesse algum material escrito sobre, por exemplo, o momento da apresentação dos espetáculos da *commedia dell'arte*, ele se caracterizaria ainda como visão parcial, pois cada exibição teatral é exclusiva, além de efêmera.

Se não há registros que descrevam as encenações, o que encontramos produzido sobre a *commedia dell'arte* trata, na maioria dos casos, das companhias, dos papéis fixos, do *canovaccio* (roteiro cênico), das máscaras e da improvisação. Não é comum depararmos com pesquisas que abordem a prática cênica, tanto sobre a apresentação dos espetáculos – que dissertasse sobre o modo de como o ator se comportava diante do público, como interagia, como improvisava –, quanto sobre suas preparações e seus ensaios. Nesse sentido, há que compreender qual seria “o segredo da *commedia dell'arte*”, parafraseando o título da obra de Taviani e Schino (1986).

A falta de informações sobre a prática do ator cômico pode não ser gratuita, pois, segundo De Marinis (1997, p. 128), se trata “de silêncio deliberado, francamente

⁹⁵ *Bellissima, quanto difficile e pericolosa...*

[...] de autêntica *estratégia do segredo* levada a cabo pelos atores italianos”.⁹⁶ De acordo com De Marinis (1997, p. 128-9), os cômicos apenas revelavam o que já era do conhecimento de todos, principalmente quanto às funções de orador e literato, guardando para si o que tinham de específico e diferente em suas práticas cênicas. É possível encontrar, nos roteiros da *commedia dell’arte*, apontamentos sobre ritmo, coreografia ou gestual, sem que, no entanto, registrem indicações descritivas sobre modo, estilo ou forma como eram executados.

Além do fato de os cômicos manterem suas práticas em segredo, os textos referentes aos testemunhos dos espectadores são, conforme aponta De Marinis (1997, p.129), “em geral, lacônicos e muito pobres do ponto de vista técnico [...]”.⁹⁷ As anotações deixadas por alguns espectadores também não fornecem, de maneira direta, dados sobre a técnica desenvolvida pelos cômicos.

A improvisação foi forte componente para a estruturação da *commedia dell’arte* e se tornou uma de suas identidades, bem como integrou uma das variantes de seu nome: *commedia all’improvviso*. A relevância do improviso dentro do gênero em questão pode ser confirmada ainda pela observação de textos de comentadores – contemporâneos dos cômicos da *commedia dell’arte* –, que realizaram atividade panfletária ao qualificar a improvisação como natural e espontânea. Observamos esse aspecto em alguns comentadores italianos que, na época, diferenciavam cômicos seus conterrâneos e franceses.⁹⁸

Essa maneira de conceber a improvisação como algo espontâneo e natural remete à aceção comum do termo: criação a partir do nada, ação repentina e “sem prévio ensaio”.⁹⁹ Da mesma forma, o público, de modo geral e das mais diversas épocas, parece acreditar que na *commedia dell’arte* tudo era improvisação (de acordo com o senso comum de que tudo era feito no momento da encenação). Diante disso, é oportuno remeter a De Marinis (1997, p. 125) que alerta: a “historiografia teatral tem superado, há tempos, o mito da *commedia dell’arte* como teatro popular da espontaneidade e da livre fantasia criativa (mito alimentado sobretudo – como se sabe –

⁹⁶ *de un silencio deliberado, francamente [...] de una auténtica estrategia del secreto llevada a cabo por los actores italianos.*

⁹⁷ *en general lacónicos y muy pobres desde el punto de vista técnico [...]*

⁹⁸ Um desses comentadores italianos foi “Luigi Riccoboni (1676-1753), que condena o estilo interpretativo francês contemporâneo (incluindo tanto o gesto como a fala) como estudado e artificial. Antes de considerar as questões de projeção e estilo, diz ele, os atores devem procurar captar os ‘tons da alma’ [como procediam os atores italianos], por demais variados e complexos para serem aprendidos mecanicamente” (CARLSON, 1997, p. 153).

⁹⁹ Cf. Houaiss, 2009.

pelo ambíguo e impreciso conceito de improvisação)".¹⁰⁰ Para ir mais além, no que concerne à improvisação, esse autor (p. 126) afirma que a "considera (somente) como arte da adaptação e da combinação, como variação pessoal e *ad hoc* de um amplo repertório literário e, por conseguinte, como capacidade de fazer parecer improvisado o que na realidade estava previsto".¹⁰¹

Apesar de intensificar o risco e a dificuldade da pesquisa, convém ressaltar que também há problemas nos registros relativos ao assunto, tais como o de constituírem reinterpretção de situações cênicas, colocando em risco a confiabilidade da imagem produzida. É possível identificar contrastes entre os próprios registros e perceber que,

na maioria dos casos tentavam captar um suposto "espírito" da *commedia improvisa*, isso de Callot a Watteau. Há casos clamorosos de equívocos. A coletânea de gravuras de Callot intitulada *Balli di Sfessania* foi considerada durante anos como registro fidedigno de *Commedia dell'Arte*. Todos os livros sobre *Commedia dell'Arte* a propunham desse modo aos leitores; ainda hoje esta imagem está colada a um certo imaginário da *Commedia dell'Arte*, apesar de já ter sido comprovado que a coletânea não passava de uma reinterpretção absolutamente pessoal de Callot (BARNI, 2003, p. 33).

Nesse ponto podemos comparar as gravuras de Callot, que objetivava captar o "espírito" da *commedia dell'arte*, com as ideias e escritos de Perrucci, por exemplo, que também se propunha a captar o "espírito" da improvisação. Com apenas esses dois nomes expressivos (Callot e Perrucci), temos uma fortíssima construção de certo espírito da *commedia dell'arte* que chega até nossos dias e que, às vezes, pode provocar equívocos, pois há análises afirmando que o material produzido pelos mencionados artistas não representam fiel testemunho do fazer teatral daquele momento.

O identificar arbitrariedades em algumas fontes iconográficas não determina seu total abandono. O cuidado na análise da iconografia e certa recorrência a determinado tema em diferentes iconografias poderiam garantir mais aproximação de vários aspectos da realidade dos cômicos da *commedia dell'arte*. Tessari, conhecendo os riscos que a iconografia poderia provocar, utilizou-a como fonte e pôde verificar, por exemplo, que não havia uma regra geral no tocante à composição cenográfica realizada pelas companhias cômicas. Com base na iconografia foi

¹⁰⁰ *La historiografía teatral há superado desde hace tiempo el mito de la Comedia del arte como teatro popular de la espontaneidad y de la libre fantasia creativa (mito alimentado sobre todo – como se sabe – por el ambiguo e impreciso concepto de improvisación).*

¹⁰¹ *considera (sólo) como arte de la adaptación y de la combinación, como variación personal y ad hoc de un amplio repertorio literário, y por consiguiente como capacidad de hacer parecer improvisado lo que em realidad estaba previsto.*

possível concluir que os “aparatos” escolhidos dos cômicos para suas fábulas variam em relação ao conteúdo das tramas e ao espaço em que se deve realizar o espetáculo, mas são, no entanto, bastante semelhantes àqueles usados contemporaneamente para o teatro regular. Talvez, a mais sutil originalidade dell’Arte, neste campo, está exatamente em uma *adaptabilidade* inédita às exigências do lugar em que ocorre a recitação¹⁰² (TESSARI, 1981, p. 97, nota).

Os aparatos cênicos das companhias de *commedia dell’arte* não eram diferentes dos utilizados nos teatros tradicionais, e o destaque dado por Tessari diz respeito à fácil adaptação daquelas companhias ao desenvolver seus espetáculos, preparados para qualquer tipo de espaço e de público. A vida itinerante dos cômicos era, certamente, um dos principais pontos que os levavam, em suas andanças, a pensar em flexibilidade que desse conta das novidades e diversidades de todo tipo de espaço cênico, bem como de público e de linguagem.

Tecidas essas considerações sobre a questão iconográfica, passamos a observar o apontamento de Taviani a respeito do caráter efêmero da improvisação, o que, na realidade, não se configura no principal obstáculo para o entendimento do improviso na *commedia dell’arte*. O que dificulta a assimilação do improviso é antes o fato de atrair outros problemas sem vínculo direto com ele, mas que, entretanto, ganham proporções maiores. É o caso, por exemplo, da composição cênica, elemento independente da improvisação, “mas, é tão evidente quanto o fato que, às vezes, os princípios da improvisação não são senão princípios de composição [...]”¹⁰³ (TAVIANI, SCHINO, 1986, p. 318). Em sua perspectiva, muitas pessoas acreditaram que a improvisação teria deixado de ser natural e verdadeira para tornar-se técnica agregadora de fragmentos pré-constituídos que comporiam o espetáculo, caracterizando um momento de refluxo da improvisação na *commedia dell’arte*.

Outra controvérsia envolvida na análise da improvisação diz respeito a sua relação com a escrita. Taviani se refere ao ponto de vista do cardeal Gabriele Paleotti para destacar que a ausência de um texto literário na *commedia dell’arte* não significava a inexistência de outro tipo de texto que o substituísse. Desse modo, Paleotti reconhece a falta de texto que revelasse o espetáculo antes mesmo de ele ser encenado, porém, crê

¹⁰² *possibile concludere che gli “apparati” scelti dai comici per le loro favole variano in rapporto al contenuto delle trame e allo spazio in cui deve realizzarsi lo spettacolo, ma sono, comunque, affatto simili a quelli usati contemporaneamente per il teatro regolare. Semmai, la piú sottile originalità dell’Arte, in questo campo, sta proprio in una adattabilità inédita alle esigenze del luogo in cui avviene la recita.*

¹⁰³ *ma altrettanto evidente è che a volte i principi dell’improvvisazione altro non sono che principi di composizione [...]*

que exista algum ‘texto’ anterior que só se manifesta no momento da apresentação, posição partilhada por Taviani, em cuja opinião a improvisação

não se opõe à premeditação, como a palavra pareceria indicar; se opõe, nesse caso, à escritura.

A coisa de que fala Paleotti nos leva, assim, a descobrir outro significado possível para a definição de “improvisado” dada ao teatro dos profissionais, o significado mais concreto e restrito do “teatro não escrito”.

Quando voltamos a ouvir, ainda hoje, aquele verdadeiro refrão segundo o qual a *Commedia dell’Arte* se basearia nos restos do texto literário, não podemos não nos maravilhar com o quão forte seja a ilusão de perspectiva que faz confundir texto literário com texto escrito¹⁰⁴ (TAVIANI, SCHINO, 1986, p. 322).

Tudo isso é apenas uma pequena amostra da diversidade de abordagens sobre a *commedia dell’arte* e, mais especificamente, sobre a improvisação. Ao mesmo tempo em que encontramos abundante material sobre o assunto, constatamos, conforme já indicado, a existência de algumas dificuldades, mal-entendidos e simplificações sobre seus mais variados aspectos. Nosso intuito aqui se concentra na tentativa de compreender o mecanismo da improvisação na estrutura cênica da *commedia dell’arte*.

2.1.2 O caráter complexo da *commedia dell’arte*: período precursor; a presença da mulher e o improviso erudito; composição orgânica e mecânica

A tarefa de abordar a improvisação na *commedia dell’arte* não é fácil, tendo em vista apenas os primeiros aspectos aqui mencionados. Como se não bastasse, podemos ainda destacar outro ponto, que diz respeito à própria história e às transformações pelas quais passou a *commedia dell’arte*. Em decorrência de toda a complexidade que a envolve, não dispomos de definição única e consensual que possa contemplar esse teatro como um todo sólido ao longo dos três séculos em que perdurou. Do mesmo modo, é compreensível defrontarmos com enunciados divergentes acerca do que seja o improviso dos cômicos. E, nesse sentido, talvez seja um equívoco esperarmos encontrar

¹⁰⁴ *non si oppone alla premeditazione, come la parola sembrerebbe indicare; si oppone, in questo caso, alla scrittura.*

La cosa di cui parla il Paleotti, ci porta così a scoprire un altro significato possibile della qualifica di “improvvisato” data al teatro dei professionisti, il significato più concreto e ristretto di “teatro non scritto”.

*Quando torniamo a sentire ancora oggi quel vero e proprio ritornello secondo cui la *Commedia dell’Arte* si baserebbe sul rifiuto del testo letterario, non possiamo non meravigliarci di quanto forte sia l’illusione ottica che fa confondere testo letterario con testo scritto.*

conceito único para ‘improvisação’, razão pela qual trabalhamos com o intuito de reunir as diversas explicações emitidas sobre o assunto para, na sequência, esboçar um quadro contributivo às reflexões sobre o assunto.

A) Período precursor à *commedia dell’arte*

Antes do surgimento das primeiras companhias *dell’arte* já era possível deparar-se com o debate acerca de quem era e quem não era ator. Entre estes últimos encontravam-se os charlatães. Tessari (1981) afirma que o literato A. F. Grazzini, já antes de 1552, elogiava a companhia de Benedetto Cantinella, classificando-a como de cômicos “ilustres”, em oposição aos cômicos “profanos”. O autor faz também distinção (partidária) entre o mundo do comércio trapaceiro dos ‘cerretanos’ e o dos atores de teatro (*zanni*). Os primeiros eram de Cerreto, local de onde as pessoas saíam por toda a Europa, mendigando e enganando o povo, e, por essa sua fama, ‘cerretanos’ tornou-se sinônimo de todo aquele tipo de gente. Os verdadeiros cerretanos, entretanto, ao contrário do que alegava Grazzini, têm algo a mais:

não são vagabundos e mendigos passivamente arrastados de uma condição social sem possibilidade de luta, mas vagabundos “autênticos” e mendigos por opção: *atores*, em certo sentido, que distorcem em representação artificial aquela exibição da miséria que é o último recurso dos abandonados; e reduzem a concorrência com estes últimos, para subtrair deles um mercado de caridade (e de credibilidade) sustentado sobretudo pelos camponeses e pelos trabalhadores urbanos¹⁰⁵ (TESSARI, 1981, p. 38).

Dessa forma, a comparação entre esses dois casos, como afirma Tessari, é possível, uma vez que os cerretanos eram também *zanni*. Suas táticas de mendicância foram descritas por Ottonelli (apud TESSARI, 1981, p. 34) que, narrando-lhes a chegada numa praça, informa que traziam também mulheres, pois sem elas correriam o risco de não ter sucesso em sua empreitada. Chamavam a atenção da população alertando que estavam ali para atendê-la, gratuitamente, oferecendo remédios

¹⁰⁵ *non sono vagabondi e mendichi passivamente trascinati da una condizione sociale ineluttabile, bensí vagabondi “autentici” e mendichi per elezione: attori, in un certo senso, che stravolgono in rappresentazione artefatta quell’esibizione della miseria che è ultima risorsa ai derelitti; e scendono in concorrenza con questi ultimi, per sottrarre loro un mercato della carità (e della credulità) sostenuto soprattutto dai contadini e dai lavoratori urbani.*

milagrosos e representando belas comédias. Primeiramente, os cerretanos (ou charlatães)

escolhem um local em praça pública, onde, armado um palco, nele sobe primeiro o charlatão e depois o comediante. Cada dia, em horário conveniente, comparece naquela cena bancária um *zanni*, ou outro de tipo semelhante; e começa, ou tocando ou cantando, a chamar o povo para o círculo e audiência. Pouco depois se vê outro e depois outro, e também frequentemente uma mulher [...]. Vem então o principal, que é o vendedor do segredo e o arquicharlatão; e, com boas maneiras, inicia o elogio brilhante e incomparável de seu maravilhoso medicamento. Do qual, feita boa venda e juntado o dinheiro, termina aquela venda principal; depois disso outro charlatão começa a sua, se antes não a fez; e depois também a senhora vende seus arganazes ou qualquer outra coisa. Ao final se anuncia à população assim: venham, a comédia começa, a comédia! E fechadas as caixas e retirados os baús, o banco se transforma em palco, cada charlatão em comediante; e se dá início a um recitar dramático, que, ao estilo cômico, entretém, pelo espaço de cerca de duas horas, o povo com festa, com riso e com diversão.¹⁰⁶

Essa passagem de Ottonelli leva-nos a pensar na possibilidade de conjugação entre sobrevivência, comércio, técnicas de vendas e arte, formando um conjunto de atividades que resulta em divertimento e prazer para o povo em troca de algumas moedas. Nesse relato, no entanto, chamam-nos a atenção o cuidado e o empenho dos cerretanos com o texto a ser recitado, provavelmente porque à qualidade da palavra corresponderia o volume das vendas e da plateia para o espetáculo. Tanto é assim, que Ottonelli os chama de *galantuomini*, “homens de palavra”. Desse modo, seja no momento das canções, do reunir o público, do discurso sobre o milagroso medicamento ou da apresentação da comédia, tudo fora programado pelos cerretanos, tanto as sequências do evento como o texto falado. Talvez eles não distinguissem uma etapa da outra, e todas tivessem igual importância no que concerne ao aspecto de convencer e comover o espectador. O que queremos conjecturar é que poderia haver também um *canovaccio* para as etapas anteriores à apresentação da comédia, visando atrair o público para o círculo cênico e as vendas.

¹⁰⁶ *eleggono luogo sulla pubblica piazza, ove, composto un palco, vi salgono a fare prima il ciarlatano e poi il commediante. Ogni giorno a ora comoda comparisce in quella scena bancaria un Zanni, o altro di simil fatta; e comincia, o sonando, o cantando ad allettar il popolo al circolo et all'udienza: poco dopo si fa vedere un altro e poi un altro, et anche spesso una Donna (quando ecco viene il principale, che è lo spacciatore del secreto e l'archiciarlatano: e con buone maniere s'introduce alla lode grande et incomparabile del suo meraviglioso medicamento. Di cui, fattosi buono spaccio e radunati i soldi, si termina quella vendita principale; dopo cui un altro ciarlatano comincia la sua, se prima non l'ha fatta; e poi anche la signora spaccia i suoi moscardini o qualche altra gentilezza. Alla fine si avvisa il popolo così: orsú la comedia si comincia, la comedia; e serrate la scatole e levati i bauli, il banco si cangia in scena, ogni ciarlatano in comediante; e si dà principio ad un drammatico recitamento che all'uso cômico trattiene per lo spazio di circa due ore il popolo con festa, con riso, e con sollazzo.*

Nossa investigação acerca da existência do improviso no momento em que os cerretanos comercializavam seus medicamentos, ou quando cantavam para atrair o público, é motivada por algumas questões: o improviso, que era utilizado durante a comédia, poderia ter servido como técnica para as demais etapas indicadas? Ou ocorreria o inverso? O diálogo direto com o público, no caso das vendas de remédios, por exemplo, não seria exigência para “treinamento” mais vigoroso da improvisação?

O contato com o espectador reivindicaria dos saltimbancos postura, procedimentos, objetivos, concepções e estética diferentes dos assumidos por artistas que só atuavam em salas fechadas. É o que constatamos nos comentários dos literatos do Seiscentos, mencionados por Tessari:

por um lado, a representação na “sala” e no “salão”, a companhia “agradável”, a comédia “gloriosa” (mais válida do que a literária), os “atos nobres”, a voz que faz o público “feliz e abençoado”; por outro, a representação “com algazarra” (na rua ou na praça), a “reunião infame”, a “comediona remendada”, os “atos vulgares e sujos”, as palavras obscenas que corrompem os costumes dos jovens¹⁰⁷ (TESSARI, 1981, p. 35).

Como se percebe, a palavra (o texto, de modo geral) dita nos salões deveria ser refinada, enquanto a pronunciada nas praças era obscena. Aqui adentramos o campo do valor literário, coordenado e avaliado pelos literatos. No entanto, para as companhias que se apresentavam nas praças, a medida de valor da palavra tinha outras prerrogativas, razão pela qual optavam pela linguagem acessível, comunicativa e inteligível, que facilitasse o diálogo com o espectador. E aqui cabe indagar: qual poderia ser a função de um dramaturgo ou poeta culto nas apresentações artístico-comerciais realizadas nos espaços públicos, se a linguagem a ser utilizada era a popular? Ou seria possível que os cerretanos empregassem os textos de interesse do poeta culto?

Sabe-se que os eclesiásticos também contestavam os temas e os espetáculos que as companhias cômicas apresentavam, considerando suas encenações um mal para o povo. O padre Francesco Maria del Monaco (apud TESSARI, 1981, p. 18-19) dá exemplo desse posicionamento da Igreja, em 1621, ao chamar a atenção para as consequências ocasionadas pela passagem dos cômicos nas cidades:

¹⁰⁷ *da una parte, la rappresentazione nella “stanza” e nel “salone”, la compagnia “dolce”, la commedia “gloriosa” (più valida di quella letteraria), gli “atti gentili”, la voce che rende il pubblico “lieto e beato”; dall'altra, la rappresentazione “in chiasso” (sulla strada o sulla piazza), la “brigata infame”, la “commediaccia rattoppata”, gli atti “plebei e sporchi”, le parole oscene che corrompono i costumi dei giovani.*

Observa as vozes dos espectadores, *olha os rostos deles, os olhos deles, examina as palavras deles, interpreta os suspiros, os gestos*, e deverá reconhecer comigo quantas más ações cometem. Eles permanecem em cada cidade dois ou três meses e, no meio tempo, nessas cidades, quanta desordem não se verifica? Quantas brigas, por motivo daquelas reuniões, não ocorrem? Quantos ferimentos, assassinatos ou no mínimo perigos decorrentes disso? Os interesses familiares são de todo negligenciados, se você observa aquilo que fazem os pais. A mesquinhez dos espetáculos reina também entre os artesãos e os camponeses, que correm para vê-los, abandonando o trabalho cotidiano; *vêm em massa os servos, as mulheres deixam as casas, trazem consigo as filhas e meninas adolescentes*, para que aprendam coisas que nunca ouviram, para que a chama da libido as tome mais rapidamente¹⁰⁸ (grifos nossos).

A crítica que o eclesiástico apresenta mostra, por outro lado, o interesse que o povo (artesãos, camponeses etc.) tinha pelas apresentações dos cômicos e que os espectadores assimilavam e correspondiam às ações dos artistas, como o próprio clérigo pôde notar em seus rostos, seus olhos, suas palavras. E isso ocorre com homens e mulheres, acompanhados de adolescentes e crianças. Desse modo, o que é considerado linguagem vulgar pela Igreja é, para os cômicos da *dell'arte*, seu canal de comunicação, aproximação, sedução e encantamento. Do ponto de vista de seus críticos, se a linguagem dos cômicos era “obscena” e “maléfica”, a improvisação também se enquadraria nessas características.

Digno de nota é o fato de a improvisação não só ter estado presente em todos os momentos da *commedia dell'arte*, como já mencionado, mas ter sido também elemento integrante nas atividades artísticas ou comerciais dos charlatães, bufões, vagabundos e cerretanos que antecedem os cômicos profissionais. Tessari afirma:

*A improvisação, precisamente, a recitação e a gestualidade cômica, a mimese caricatural resultam em estereótipos e em verdadeiras “máscaras”, constituem a bagagem técnica daquele bando de vagabundos que levam a vida arrancando do povo um óbolo, em troca da oferta de formas elementares de divertimento*¹⁰⁹ (TESSARI, 1981, p. 41, grifos nossos).

¹⁰⁸ *Osserva le voci degli spettatori, guarda le loro facce, i loro occhi, esamina le loro parole, interpreta i sospiri, i cenni, e dovrai riconoscere con me quante male azioni commettono. Costoro rimangono in ogni città due o tre mesi e nel frattempo in queste città quanto scompiglio non si verifica? Quante risse, per lo più causate da quelle riunioni, non avvengono? Quanti ferimenti, uccisioni o almeno pericoli di tutto questo? Gli interessi familiari sono del tutto trascurati, se osservi quel che fanno i padri. L'avidità degli spettacoli regna anche tra gli artigiani e i contadini che accorrono, abbandonando il lavoro quotidiano; vengono in massa i servi, le matrone lasciano le case, portano con sé le figlie e fanciulle adolescenti, perché imparino cose che non hanno mai sentito, perché la fiamma della libidine le investa più rapidamente.*

¹⁰⁹ *L'improvvisazione, appunto, la recitazione e la gestualità comica, la mimesi caricaturale risolta in stereotipi e in vere e proprie “maschere” costituiscono il bagaglio tecnico di quella genia di vagabondi che campano la vita strappando al popolo un óbolo, in cambio dell'offerta di forme elementari di divertimento.*

Essas informações acerca principalmente dos cerretanos levam-nos a conjecturar que o preparo e a programação de suas ações e de suas palavras – com fins de iludir os espectadores e vender seus produtos – eram propositalmente realizadas de forma oculta. Teríamos aqui via comparativa que nos permitisse estabelecer relação entre a arte dos cerretanos e a arte “secreta” dos cômicos da *dell’arte*? É, portanto, o que nos cumpre verificar.

Esse rápido apontamento sobre o período precursor ao surgimento da *commedia dell’arte* mostrou-nos que a improvisação já era utilizada – não só nos espetáculos teatrais, mas também nas vendas de produtos – como recurso integrante de uma estrutura complexa e previamente preparada.

B) A presença da mulher: suas influências na composição da *commedia dell’arte* e o improviso erudito

As atividades dos cerretanos contaram com a participação de mulheres em cena, conforme destaca Tessari (1981, p. 34): “[...] conduzem consigo as damas em ordem e da mesma profissão, porque sem mulheres estimam dar em nada e ser julgados dignos de pouco aplauso [...]”.¹¹⁰ Com a *commedia dell’arte*, não foi diferente. A incorporação de atrizes serviu como atrativo diferenciado para o público, uma vez que no teatro tradicional os papéis femininos eram executados por homens, que deveriam ter exclusividade na encenação teatral, segundo essas determinações dos eclesiásticos e da aristocracia.

No entanto, “sabe-se, de alguma forma, que mulheres sempre estiveram presentes nos gêneros ‘menores’, nos gêneros não sérios” (RABETTI, 1989, p. 63). Podemos apontar a existência de mulheres mímicas em Roma, na época de Cesar e a participação das mulheres nos jograis medievais, por exemplo. No entanto, se a presença cênica feminina é lembrada apenas a partir do teatro moderno, segundo Rabetti, é porque

talvez estejamos apenas trabalhando com uma visão oficial, dominante e (por que não?) masculina, para o estudo da mulher no teatro. Deixamos de lado certos testemunhos, não pela dificuldade ou impossibilidade de encontrá-lo,

¹¹⁰ *conducono seco donne bene all’ordine e della loro professione, perché senza donne stimano di dar in un nulla, et esser giudicati degni dipoco plauso [...].*

mas guiados por uma visão determinada que, em última instância, já trabalha com um recorte a respeito de uma definição de teatro e com certos conceitos, nem sempre os mais eficazes, para o entendimento da presença feminina em cena (RABETTI, 1989, p. 64).

Com a participação da mulher nos espetáculos da *commedia dell'arte* havia a possibilidade de explorar outros elementos, tais como a sensualidade, a nudez, a libido. O cotidiano dessas atrizes, no geral, se caracterizava por uma vida sem pudores e com certa liberdade, também visíveis em cena, conforme descreveu P. H. de Mendoza (apud TESSARI, 1981, p. 20-21), ao afirmar que as mulheres

são sempre ou quase sempre despudoradas. A coabitação é livre, sem que as mulheres tenham quartos separados; por isso os homens as veem frequentemente vestir-se, despir-se, pentear-se; ora na cama, ora meio nuas; e sempre a falar entre si de coisas lascivas. Os maridos são desprezíveis, que as esposas não respeitam e os amantes não temem. As mulheres muito frequentemente são meretrizes que fazem o ofício por pagamento: e na cena frequentemente se encontram, e o homem despe a mulher e a veste, para que ela, sem perder tempo, possa assumir, na comédia, papéis diferentes [...]. Para as mulheres, acrescenta-se outro perigo não mais leve: frequentemente elas são extraordinariamente belas, elegantes no comportamento e nas vestes, de palavras fáceis, hábeis na dança e no canto, especialistas na arte da recitação. E tudo isso arrasta os espectadores à libidinagem.¹¹¹

Nota-se, portanto, que, em cena, o corpo da atriz tinha função predeterminada, como a de conquistar e prender a atenção do espectador, despertando-lhe quase sempre pulsão sexual. Tal situação da mulher na cena e mesmo no teatro “dominante moderno não eliminou o atributo, sustentado muitas vezes pela prática efetiva, de prostituição que sempre esteve associada à presença da mulher no palco [...]” (RABETTI, 1989, p. 67). Fora de cena, seu corpo também serviu para praticar outras relações, que puderam garantir algumas apresentações para a companhia teatral.

A participação da mulher em espetáculos da *commedia dell'arte* esteve, como mencionado, profundamente relacionado ao corpo e à sensualidade; porém, ela também influenciou a encenação ao fazer uso de sua erudição. Pode-se falar, desse modo, em

¹¹¹ *sono sempre o quasi sempre spudorate. La coabitazione è libera, senza che le donne stiano per conto loro in camere da letto separate; perciò gli uomini le vedono di frequente vestirsi, spogliarsi, pettinarsi; ora a letto, ora mezze nude; e sempre a parlare tra di loro di cose lascive. I mariti sono dei vili che le mogli non rispettano e gli amanti non temono. Le donne assai spesso sono meretrici che fanno il mestiere a pagamento: e sulla scena spesso si incontrano e l'uomo spoglia la donna e la veste, perché ella, senza perdere tempo, possa assumere nella commedia ruoli diversi [...]. Per le donne si aggiungere un altro pericolo per niente più lieve: spesso esse sono straordinariamente belle, eleganti nel portamento e nelle vesti, di facile parola, abili nella danza e nel canto, esperte nell'arte della recitazione. E tutto ciò trascina gli spettatori alla libidine.*

sobreposição de uma arte a outra: ao profissionalismo dos atores, junta-se a arte de um *ramo acadêmico, tendente ao clássico*, lírico, que, em campo feminino, tinha sofrido um processo de profissionalização e de comercialização análogo ao que havia acontecido, em campo masculino, com a arte do bufanesco e do farsesco (BARNI, 2003, p. 35, grifos nossos).

Uma das atrizes da *commedia dell'arte* que se destaca por seu academicismo e tendência ao clássico é Isabella Andreini (1562-1604) que, aliás, tal como seu marido, Francesco Andreini, é figura histórica, tendo ambos se preocupado com a criação da profissão de ator. Os Andreini foram responsáveis pela companhia denominada I Gelosi. Isabella emprestou seu nome para o personagem “primeira namorada” que, devido à grandiosa fama da atriz, sobreviveu como ‘Isabella’ em vários textos e encenações cômicas. “Extraordinariamente culta, tinha preparo para compor e improvisar versos” (BARNI, 2003, p. 36), e pertenceu à academia literária Gli Accessi.

Isabella também foi elogiada pelo literato Tommaso Garzoni (apud TESSARI, 1981, p. 29) que, na época, julgava os cômicos pela qualidade artística da representação e define a atriz como:

decoro das cenas, ornamento dos teatros, espetáculo soberbo não apenas pela virtude, mas pela beleza [...] ela ainda enobreceu esta profissão de modo que, enquanto o mundo durar, enquanto se estenderem os séculos, enquanto a ordem e o tempo tiverem vida, cada voz, cada língua, cada grito ressoará o célebre nome de Isabella.¹¹²

Verifica-se que não foram poucas as mulheres atrizes que possuíam certa cultura; muitas delas, aliás, eram poetisas que contribuíram para o espetáculo atribuindo-lhe característica mais culta do que ‘bufonesca’. Por conta disso, acredita-se que até novos espectadores foram atraídos para a encenação, por exemplo, intelectuais, escritores e libertinos de todo tipo de classe.

De Marinis afirma que o aparecimento da *commedia dell'arte* se deve à conexão de dois eixos principais, o sério e o cômico, que significou,

em primeiro lugar, o encontro de duas correntes culturais e artísticas muito distintas: por uma parte, a corrente ‘bufonesca’ dos atores saltimbancos de praça e de rua, especialistas em práticas verbais e gestuais burlescas, em danças carnavalescas e no discurso baixo [...]; e por outra, a corrente acadêmico-petrarquesca das poetisas cultas, poetisas da improvisação (como Vicenza Armani, Vittoria Piissimi e a “divina” Isabella Andreini), herdeiras

¹¹² *decoro delle scene, ornamento de' teatri, spettacolo superbo non meno di virtù che di bellezza [...] ha illustrato ancora lei questa professione in modo che, mentre il mondo durerà, mentre staranno i secoli, mentre avranno vita gli ordini e i tempi, ogni voce, ogni lingua, ogni grido risuonerà il celebre nome di Isabella.*

da elevada cultura das *meretrices honestae*, especialistas em dança e no canto áulico e ornadas à maneira dos aristocratas [...] ¹¹³ (DE MARINIS, 1997, p. 135).

As duas correntes, a ‘bufonesca’ e a culta, passaram a ser motivo de controvérsia na busca de definir qual teria sido mais significativa para o aparecimento da *commedia dell’arte*. O que mais importa aqui, entretanto, é registrar a participação de mulheres atrizes, dotadas de cultura diversa da que se costumava encontrar nos cômicos bufões, e o fato de que as habilidades e saberes de uns e outras formaram e construíram os espetáculos cômicos. Assim, não se trata de contradição, mas, antes, de justaposição. E, nesse sentido, caberia deixar uma questão em aberto: em que medida tal cultura das mulheres teria influenciado (ou não) a improvisação na *commedia dell’arte*?

Tentativa de resposta para essa questão poderia ser o argumento de que os bufões improvisariam numa linha “popular”, obscena e cômica, e as mulheres cultas, num nível mais refinado, erudito e “nobre”. Isso poderia ser comprovado pelos próprios personagens que representavam na comédia, os bufões correspondendo ao Velho, ao Doutor, ao Capitão, aos Zanni (papéis masculinos e “populares”), enquanto os cômicos cultos representariam os enamorados (aqui teríamos a presença da mulher). Isso, porém, não é o bastante, pois estamos no plano dos resultados, e o que gostaríamos de conhecer sobre improvisação poderia ser identificado no plano do processo de montagem, dos ensaios e das técnicas de encenação, etapa sobre a qual, no entanto, pouco se sabe.

Ainda sobre a distinção entre interpretações “popular” e “nobre”, vale lembrar afirmações de que a harmonia existente entre essas duas correntes estilísticas, num certo momento, se modifica:

os testemunhos literários e iconográficos mostram, em concordância, que a atuação realista-elegante [“nobre”] prevalece sobre a enérgica [“popular”, ‘bufonesca’]: portanto, o que tinha sido o estilo cênico só dos Enamorados se converte em norma de atuação para todos os papéis, para a companhia inteira. [...] Por sua vez, o código realista-elegante, depois de haver suplantado o da atuação por contrastes, se transforma, entre os séculos XVII e XVIII, terminando nesse estilo mórbido e afetado do qual são testemunhas os Arlequins rococó da última *Commedia dell’Arte*, em cujos movimentos

¹¹³ *en primer lugar el encuentro de dos corrientes culturales y actorales muy distantes entre sí: por una parte, a corriente bufonesca de los actores-saltimbanquis de Plaza y de la calle, expertos en las prácticas verbales y gestuales burlescas, en las danzas carnavalescas y en el discurso bajo [...]; y por otra, la corriente académico-petrarquesa de las poetisas cultas, poetisas de la improvisación (como Vicenza Armani, Vittoria Piissimi y la “divina” Isabella Andreini) herederas de la elevada cultura de las meretrices honestae, expertas en la danza y en el canto áulico y ataviadas a la manera de las aristócratas [...]*

estereotipados e de balé já não há rastros do estilo enérgico e contrastado de seus grandes predecessores¹¹⁴ (DE MARINIS, 1997, p. 143).

Segundo De Marinis, nos séculos XVII e XVIII, as companhias se teriam aprofundado no estilo erudito, considerado elegante, a ponto de prejudicar a outra linha cênica, perdendo sua originalidade e dando lugar às ações estereotipadas. Essa reestruturação certamente interferiu no aspecto da improvisação na *commedia dell'arte*, como verificaremos no decorrer deste trabalho.

C) O orgânico e o mecânico na estrutura dos papéis dos cômicos e suas consequências na improvisação

Ao contrário do que se possa pensar, a *commedia dell'arte* não se traduziu num teatro de livre criação cênica, no exato momento de sua realização, nem num teatro banhado pela espontaneidade. Caracterizou-se, sim, pela existência de código que estabelecia certas regras para os diversos componentes de seu espetáculo, cujas proporções, aliás, passaram a crescer a cada dia, como ressalta De Marinis (1997, p. 126):

a retórica verbal e gestual, todo o comportamento relativo aos diversos personagens cênicos, ou “papéis” (Enamorados, Velhos, Zannis, Capitães, Doutores, etc.) se convertem em objetos de uma codificação que se faz progressivamente mais rígida com o passar do tempo. Definitivamente, o único nível do espetáculo dessa arte que não estava completamente fixado era o relativo ao plano verbal, sobre o qual os comediantes exerciam por completo seu domínio: contudo, tampouco esse tecido verbal, se bem composto (isto é, reunido) de maneira improvisada, era realmente improvisado, no sentido de ser inventado no próprio momento da

¹¹⁴ *los testimonios literarios e iconograficos muestran concordantemente que la actuación realista-elegante prevalece por sobre la enérgica: por lo tanto, lo que había sido el estilo escénico sólo de los Enamorados se convierte en la norma de actuación para todos los papeles, para la campaña entera [...]. A su vez, el código realista-elegante, después de haber suplantado a la actuación por contrastes, se transforma entre los siglos XVII y XVIII, terminando en esse estilo mórbido y afectado del cual son testimonio los Arlequines rococó de la última Comedia del arte, en cuyos movimientos estereotipados y de ballet ya no hay rastros del estilo enérgico y contrastado de sus grandes predecesores.*

execução, já que fazia referência a vasta literatura sobre os distintos papéis, em geral, manuscrita e recolhida nos *generici* ou *zibaldoni*.¹¹⁵

Como se percebe, até mesmo a improvisação que pudesse ocorrer durante o espetáculo da *dell'arte* não era totalmente arbitrária, devendo também seguir algumas regras e determinações impostas pelos papéis previamente estabelecidos. Desse modo, De Marinis (1997) afirma que o teatro desenvolvido pela *commedia dell'arte*, ainda que seja sinônimo de improvisação, era até mais codificado do que o teatro premeditado.

A fim de termos uma breve noção da maneira como os papéis eram definidos e quais eram suas características principais, utilizaremos as descrições de Perrucci dos personagens essenciais da comédia: os Enamorados, os Velhos, os Capitães e os Zanni ou Servos.

- Os Enamorados

representam nobremente e em língua toscana ou em perfeito italiano [...] devem-se escolher jovens e não velhos, sendo comum entre cômicos o ditado “Zanni velhos e enamorados jovens”, porque a velhice não combina com o amor, e quem é apaixonado na velhice é digno de riso e de gozação¹¹⁶ (PERRUCCI apud TESSARI, 1981, p. 80).

- Os Velhos

as partes dos velhos devem ser as mais ridículas, pelo fato de eles estarem enamorados [...], como também de serem avaros, teimosos, desconfiados e depravados, por isto é que nas diversas linguagens lhes são atribuídos os papéis dos pais, como ao veneziano, a parte de Pantalone, figurando um comerciante avaro [...]. Aos bolonheses é dada a parte do doutor chamado Graziano, que será douto, mas fofoqueiro [...]. Costumam ainda os napolitanos fazer os pais em suas diferentes linguagens, como são o gago

¹¹⁵ *la retórica verbal y gestual, todo el comportamiento relativo a los diversos roles escénicos, o “papeles” (Enamorados, Viejos, Zannis, Capitanes, Doctores, etc.), se convierten en objetos de una codificación que se hace progresivamente más rígida con el paso del tiempo.*

En definitiva, el único nivel del espectáculo de este arte que no estaba completamente fijado era el relativo a la superficie verbal, sobre la cual los comediantes ejercían por completo su dominio: sin embargo, tampoco este tejido verbal, si bien compuesto (es decir, reunido) de manera improvisada, era realmente improvisado, en el sentido de ser inventado en el momento mismo de la ejecución, ya que hacía referencia a una enorme literatura sobre los distintos papeles, por lo general manuscrita y recogida en los genericis o zibaldoni.

¹¹⁶ *rappresentano grave ed in lingua toscana o perfetta italiana [...] devono sciegliersi giovani e non vecchi, essendo trito presso i comici il detto “Zanni vecchi ed innamorati giovani”, poichè la vecchiaia disdice ad Amore, e chi è innamorato in vecchiaia è degno di riso e di scherno.*

com nome de “Tartaglia” ou ainda de “Cola” ou de “Pasquariello”¹¹⁷ (PERRUCCI apud TESSARI, 1981, p. 80).

- Os Capitães

“Esta parte é de palavras e gestos pomposos, gaba-se de beleza, graça e riqueza, quando de fato é um monstro da natureza, tolo, covarde, um pobre homem e encarcerado na loucura”¹¹⁸ (PERRUCCI apud TESSARI, 1981, p. 81).

- Os Zanni ou Servos

Os personagens [ridículos], bem como os pais, naquilo que compete a certas ações ridículas dos velhos, são os dois servos chamados primeiro e segundo Zanni. O primeiro deve ser astuto, esperto, faceiro, engenhoso, e conseguir intrigar, iludir, zombar e enganar o mundo [...]. O segundo servo, que os antigos também consideraram parasita [...], deve ser bobo, tolo, insensato, de maneira que não saiba distinguir a direita da esquerda¹¹⁹ (PERRUCCI apud TESSARI, 1981, p. 81).

Quanto aos papéis fixos e insubstituíveis da *commedia dell'arte*, portanto, os cômicos deveriam seguir suas indicações e, como costumavam permanecer por muito tempo representando um personagem específico, era natural que se especializassem no papel, observando, é claro, seus contornos preestabelecidos. Se a opção fosse o Velho, por exemplo, ele deveria ser ridículo, por estar enamorado e ainda ser avaro, teimoso, desconfiado e depravado. Com os outros personagens ocorria o mesmo: cada um se desdobrava de acordo com as características previamente estabelecidas.

A partir de cada um desses papéis criava-se um fio condutor, e o conjunto deles formava uma rede em conexão direta ou indireta. Disso resultariam enredos com confusões, espertezas, ciúmes, amores correspondidos ou não, desobediências etc. É também nessa rede de conexões que

¹¹⁷ *le parti de' vecchi sogliono essere per lo più ridicole; per essere innamorati [...], come anche per esser avari, tenaci, sospetti e viziosi, quindi è ch'a' diversi linguaggi si sono attribuite le parti di padri, come al veneziano la parte di Pantalone, figurando un mercadante avaro [...]. Al bolognese se gli dà la parte del dottore detto Graziano, che sarà dotto, ma cicalone [...]. Sogliono ancora i napolitani far i padri in loro linguaggio diversi, come sono il balbuziente col nome di “Tartaglia” o pure di “Cola” o di “Pasquariello”.*

¹¹⁸ *É questa una parte ampollosa di parole e di gesti, che si vanta di bellezza, di grazia e di ricchezza, quando per altro è un monstro di natura, un balordo, un codardo, un poveruomo e matto da catena.*

¹¹⁹ *I personaggi [ridicoli], oltre dei padri, in quel che spetta a certe azioni derisibili de' vecchi, sono i due servi chiamati primo e secondo Zanni. Il primo ha da essere astuto, pronto, faceto, arguto, che vaglia ad intricare, deludere, beffare ed ingannare il mondo [...]. La parte del secondo servo che dagli antichi fu anche data al parasito [...] deve essere sciocco, balordo, insensato, di maniera che non sappia qual sia la destra o la sinistra.*

se resolvem as relações entre os papéis, que cada companhia dell'Arte [...] pode em cada momento se dispor a preparar um episódio cênico “improvisado”, isto é, uma trama de largas malhas (não por acaso denominada, no jargão dos cômicos, *canovvacio*) em que os intérpretes possam colocar a própria presença cênica, em dimensão igualmente distante das indicações rígidas de um texto ou do vazio paralisante que abriria a absoluta essência do texto¹²⁰ (TESSARI, 1981, p. 82-83).

A escolha de um papel, a possibilidade de conviver com ele por longo tempo e o pleno conhecimento de suas características constituíam acontecimento rotineiro e marcante na *commedia dell'arte*. Ressalta-se ainda que os atores assumiam para si os personagens escolhidos, cultivando os mínimos detalhes de suas qualidades. É por isso que ocorria de atores ficarem conhecidos pelos nomes dos personagens que representavam ou, como foi o caso de Isabella Andreini, de emprestar seu nome ao papel.

Cabe observar que os papéis da *commedia dell'arte* já estavam determinados, bem como as relações entre eles. O ator não poderia alterar as características do personagem, pois as mudanças poderiam chocar-se com as perspectivas de seus parceiros de palco e, assim, romper o fio condutor do *canovvacio*. Para cada um dos papéis, a forma corporal, o repertório gestual, a fala e as características comportamentais já haviam sido estabelecidas previamente, na estrutura da *commedia dell'arte*.

À constatação de que deveria existir harmonia entre os papéis diversificados dos cômicos, convém lembrar também a informação de Tessari (1981, p. 83) de que “cada ator faz do seu papel um seguro ponto de referência para cada outro papel e, ao mesmo tempo, vê constituírem-se todos os outros papéis como pontos de referência necessários ao dinamismo cênico imanente às próprias funções”.¹²¹ Percebe-se então a existência de dois planos gerais de observação do cômico da *dell'arte*: o trabalho individual de incorporação do papel e o trabalho coletivo entre o jogo dos personagens. Neste último caso, tratava-se da trama de “largas malhas” que deveria ser confeccionada pelo conjunto de atores num clima de combinação, concórdia e equilíbrio.

¹²⁰ *si risolvono i rapporti tra le parti, che ogni compagnia dell'Arte [...] può in ogni momento disporsi ad allestire una vicenda scenica “improvvisata”: cioè una trama a larghe maglie (non a caso denominata, nel gergo dei comici, canovvacio), entro le quali gli interpreti possono collocare a propria presenza scenica, in una dimensione egualmente lontana sia dalle indicazioni rigide di un Testo sia dal vuoto paralizzante che aprirebbe l'assoluta essenza del Testo.*

¹²¹ *ogni attore fa del suo ruolo un sicuro punto di riferimento per ogni altro ruolo, e, contemporaneamente, vede costituirsi tutti gli altri ruoli come punti di riferimento necessari al dinamismo scenico immanente alla propria funzione.*

Essa organicidade da *commedia dell'arte* pode, no entanto, ser entendida de outra forma. No âmbito da literatura culta, o escritor Piccolomini, segundo Tessari,

experimenta a negação da Comédia entendida como organismo unitário e irrepitível, quebrando a coerência estrutural em pluralidade de subestruturas, cuja característica fundamental é aquela da mais ampla disponibilidade a combinações recíprocas. O autor de *Amor costante*, aqui, recusa o organismo e lhe substitui o mecanismo, exclui a criação a fim de perseguir a dissecação das partes e sua aproximação segundo um projeto matemático, remove a singularidade e autonomia do escrever dramaturgico para inventar uma escritura de fragmentos heteronímicos e intercambiáveis: não tende mais a formar um quadro, mas a retalhar os tecidos coloridos de um caleidoscópio; não almeja Texto e Poesia, mas sonha com a engrenagem verbal do espetáculo¹²² (TESSARI, 1981, p. 77-78).

Nessa estrutura projetada por Piccolomini, ocorre a substituição dos personagens pelas funções; assim como no lugar das paixões aparecem os estereótipos emotivos, a palavra é substituída por mexericos, e as histórias que antes eram criadas perdem espaço para as histórias já prontas. Piccolomini substitui assim a composição orgânica da *commedia dell'arte* – vista como organismo estrutural unitário e sempre novo – pela mecânica. Nesta última, a proposta seria realizar a manipulação de fragmentos catalogados que se pudessem encaixar e ser levados à cena, ou seja, primeiramente se produziria uma listagem dos possíveis papéis representáveis na *commedia dell'arte* e, num segundo momento, identificar-se-iam os mais variados tipos de diversidades do cotidiano do ser humano, tais como, os laços de sangue (pai, filhos, netos), de idade (velhos, jovens, crianças), de fortuna (pobres, ricos, servos, patrões), de profissão (médicos, soldados, comerciantes), de personalidade (avaros, justos, prudentes), de afeto (enamorados, medrosos, confidentes) etc. Piccolomini (apud TESSARI, 1981, p. 77) explica sua proposta:

tinha proposto fazer, em qualquer desses pares, diversas cenas, observando o decoro, dentro do verossímil das pessoas representadas; acomodar as cenas em vários conceitos e em diversas invenções, de modo que se pudessem

¹²² *esperimenta la negazione della Commedia intesa quale organismo unitario e irripetibile, frantumandone la coerenza strutturale in una pluralità di sottostrutture, la cui caratteristica fondamentale sai quella della più ampia disponibilità a combinazioni reciproche. L'autore dell'Amor costante, qui, rifiuta l'organismo e gli sostituisce il meccanismo, esclude la creazione onde perseguire la dissezione delle parti e il loro riaccostamento secondo un progetto matematico, cancella univocità e autonomia dello scrivere drammaturgico per inventare una scrittura di frammenti eteronomi e intercambiabili: non tende più a formare un quadro, bensí a ritagliare le tessere colorate di un caleidoscopio; non persegue Testo e Poesia, ma sogna l'ingranaggio verbale dello spettacolo.*

aplicar a diferentes fábulas, com a retirada ou adição de pequenos detalhes a propósito daquela que se tivesse em mãos.¹²³

Assim, bastaria criar cenas cotidianas, utilizando as diversidades recém-apontadas como, por exemplo, o enamorado com a enamorada, o servo com o patrão, o servo com o servo; e tudo de acordo com os comportamentos usuais e as respectivas qualidades.

Outro ponto curioso da teoria de Piccolomini diz respeito à afirmação de que a criação é excluída do processo de montagem do espetáculo cômico e que em seu lugar se desenvolve um “projeto matemático”, em oposição à estrutura orgânica. Podemos perceber inicialmente que ambos os casos, coincidentemente, se alicerçam nos papéis fixos e predeterminados, nas situações cotidianas, nos vícios e nos costumes não nobres e no uso da linguagem mediana, que desembocam no entrelaçamento desses papéis e circunstâncias. É, no entanto, na maneira como cada modelo previa a execução de seus componentes, isto é, suas metodologias para o trabalho do ator, que surgem as divergências mais significativas entre os modelos orgânico e mecânico.

No primeiro, o ator era também criador, pois, como já apontado, ele deveria preencher com ações, gestos ou palavras as lacunas existentes nos roteiros cênicos. Geralmente recorria à literatura, ao cotidiano, às características fixas do personagem e a sua experiência para dar conta de criar seu repertório textual e de composição do papel. Nesse momento de criação, era comum os atores cômicos aspirarem a espetáculos ágeis em que pudessem demonstrar seu virtuosismo. O ator buscava, então, encontrar soluções cênicas, realizar adaptações ou incluir novidades em seus papéis, evidenciando sua participação subjetiva (criativa) na montagem cênica, sem, naturalmente, perder o foco do conjunto da obra.

É no modelo orgânico, o qual possibilita a criação do ator, que podemos encontrar também a improvisação, segundo Tessari. Ao comparar o projeto de Piccolomini com o dos cômicos, o autor diz que aquilo “que para o escritor é ‘acomodar as cenas [...] a diversas invenções’ se apresenta então como marca particular daquilo

¹²³ *avevo proposto di fare in ciascun di questi accoppiamenti diverse scene; avendo insieme l'occhio al decoro, tra 'l verisimile de le persone che si rappresentano; et ad accomodar le scene a varii concetti e diverse invenzioni, accioché si potessero applicare a diverse favole, con levar solo o aggiugnere qualche cosetta, che potesse fare a proposito di quella favola che si avesse per le mani.*

que, na linguagem do ator, vem definido como *improvvisazione* [...]”¹²⁴ (TESSARI, 1981, p. 79).

Em relação ao modelo mecânico, identificado com o projeto matemático, podemos observar que, ao planejar a reelaboração de situações cotidianas, somadas aos papéis-tipo da *commedia dell’arte*, o ator reproduziria um quebra-cabeça literário, no qual as peças seriam separadas, analisadas e novamente reorganizadas. O trabalho consistiria, assim, em combinar, unir e somar fragmentos já existentes, deixando de lado a possibilidade de uma escrita que apontasse para nova dramaturgia, que resultava da pesquisa e do treinamento desenvolvido pelo próprio ator.

Ao confrontar o trabalho cênico orgânico com o mecânico, verificamos que, no primeiro caso, não havia necessidade de dramaturgo que apresentasse texto acabado ou completo, enquanto, no segundo, o dramaturgo se faz presente. Desse modo, o ator do modelo orgânico, desacompanhado de um autor, deveria “fazer no improviso aquilo que premeditado faz o poeta”¹²⁵ (PERRUCCI apud TESSARI, 1981, p. 79). É nesse ponto que estamos avistando a criação. Ao proceder como ator/autor, “ele deve assumir no espaço cênico a dimensão não de indeterminado *intérprete* de uma página literária, mas de *motor* no ponto de iniciar espetacular dinamismo semelhante àquele potencialmente contido na página ausente”¹²⁶ (TESSARI, 1981, p. 79). Assim, é oportuno ressaltar a relação feita por Tessari: no modelo orgânico tem-se o ator como *motor* – ativo e criador – e no modelo mecânico tem-se o *intérprete* de um texto literário.

Outro aspecto que teria interferido na prática da improvisação, e que se deu simultaneamente às teorias de Piccolomini, foi o aparecimento do “genérico” – explicado por Tessari (1969, p. 225) como um recurso de composição cênica que tem como fonte os fragmentos literários e que se caracteriza como “uma etapa na qual os cômicos, com comodismo cada vez maior, renunciam a trabalho mais pessoal de reelaboração, para servir-se daquele mais cômodo e prestigioso dos eruditos

¹²⁴ *che per lo scrittore è “accomodar le scene [...] a diverse invenzioni” si presenta allora come l'impronta in cavo di ciò che, nel linguaggio dell' attore viene definito come improvvisazione [...].*

¹²⁵ *“far all'improviso ciò che premeditado fa il poeta”.*

¹²⁶ *egli deve assumere nello spazio scenico la dimensione non di indeterminato interprete d'una pagina letteraria, bensí di motore in grado di avviare un dinamismo spettacolare símile a quello potenzialmente contenuto nella pagina assente.*

diletantes”.¹²⁷ O fato de agrupar fragmentos – literários ou não – para dar conta de situações que se poderiam prever no desempenho do papel

é a tarefa elementar que a teoria *dell'Arte* impõe a cada ator, para evitar ficar “confuso” e “perturbado”, ou cair na destruidora tentação de pronunciar “*quidquid in buccam venit*”.¹²⁸ Nesse trabalho inicial, enquanto se exercita sobre temas, relações, paixões e colorações linguísticas impostas pelo papel pré-escolhido, o ator se deveria astutamente valer de assídua experiência de leitura sobre textos, de qualquer modo, assimiláveis ao seu repertório¹²⁹ (TESSARI, 1981, p. 87).

O “genérico” parecia, assim, resolver a questão do repertório textual para o ator, o qual deveria ter por hábito a leitura de textos pertinentes ao assunto. Da mesma forma que a teoria de Piccolomini alterava o modo de preparação do ator para a *commedia all'improvviso*, o “genérico” corroborava mais para a questão da importância dada ao texto escrito e a suas possíveis relações do que para incentivar as buscas, descobertas e assimilações individuais do próprio ator.

Segundo Tessari (1969, p. 226), houve casos de companhias cômicas que passaram a pagar escritores para compor seus “genéricos”, bem como de outras que chegaram a incorporar tais profissionais a seus elencos (TESSARI, 1981, p. 88). Neste último caso, observa-se que a figura do dramaturgo está diretamente presente no cotidiano dos atores, diferentemente de quando as companhias *dell'arte* orientavam-se pelo modelo orgânico e que o dramaturgo era representado pelo *canovaccio*. Essa nova situação certamente entrou em choque com a proposta segundo a qual o ator deveria assumir cumulativamente a posição de autor, pois, o cômico

não se pode deixar comparar com um personagem proposto do exterior: deve ele mesmo especializar-se como fantasma de uma figura cênica *in nuce*, suficientemente delineada para sugerir uma hipótese de comédia, suficientemente disponível para precisar e modificar os próprios contornos em relação aos outros espectros que, com ele, poderão dar vida a milhares de

¹²⁷ *uno stadio in cui i comici sempre più volentieri rinunciano a un personale lavoro di rielaborazione, per servirsi di quello più comodo e prestigioso dei colti diletanti.*

¹²⁸ Expressão latina que significa ‘tudo o que vem à boca’.

¹²⁹ *è il compito elementare che la teoria dell'Arte impone ad ogni attore, onde evitargli di restare “confuso” e “turbato”, o di cadere nella rovinosa tentazione di pronunciare “quidquid in buccam venit”. In questo lavoro propedeutico, mentre si esercita su temi, rapporti, passioni e coloriture linguistiche imposte dal ruolo prescelto, l'attore dovrebbe valersi accortamente d'una assidua esperienza di lettura su testi in qualche modo assimilabili al suo repertorio.*

variantes fabulosas em que pode reverberar a fragmentação do Texto ausente¹³⁰ (TESSARI, 1981, p. 79).

O fantasma de um papel, a que Tessari se refere, corresponderia ao repertório de possibilidades cênicas de um estilo definido que o ator acumularia durante sua vida. Tal repertório, porém, se caracterizaria pela flexibilidade com que proporcionava o desenvolvimento da improvisação. A incorporação de um dramaturgo nos elencos dos cômicos, responsável, muitas vezes, pela construção do “genérico” ou de companhias que passam a aderir a um método de composição cênica próximo ao projeto mecânico, talvez tenha espantado o “fantasma criativo” de muitos atores, transformando-os em intérpretes “apenas”.

Não queremos afirmar com isso o “genérico” e o projeto matemático de Piccolomini como únicos responsáveis pela possível decadência da *commedia dell’arte*, bem como da improvisação, pois, se assim procedêssemos, estaríamos reduzindo uma questão que certamente é bem mais complexa.

2.1.3 As noções de improvisação romântica e a revisada historiográfica

A bibliografia sobre a *commedia dell’arte*, conforme já afirmamos, apesar de extensa, não é extensivamente explicativa de todos os aspectos que compõem esse gênero teatral. A questão sobre a improvisação é ponto característico da falta de documentação que revelasse os processos de preparação dos atores ou o momento de suas apresentações, por exemplo. É possível, no entanto, encontrar textos produzidos por alguns atores, religiosos e literatos, que comentam o tema da improvisação, mas, cada um, a seu modo, apresenta definições conclusivas e não desenvolvem relatos sobre os quais houvesse a possibilidade de o leitor tirar suas próprias conclusões, ou seja, os autores já tinham propósitos definidos de defesa – ou não – da *commedia dell’arte* e, conseqüentemente, do improviso.

O que levou alguns cômicos a escrever sobre suas práticas, valorizando-as intensamente, foi o objetivo de destacar, entre outros pontos, seu tipo de interpretação

¹³⁰ *non può attendere di confrontarsi con un personaggio propostogli dall’esterno: deve egli stesso specializzarsi come fantasma di una figura scenica in nuce, sufficientemente delineata per suggerire una ipotesi di commedia, sufficientemente disponibile per precisare e modificare i propri contorni in rapporto alle altre larve che, con lui, potranno dare vita alle mille varianti favolistiche in cui può riverberarsi la frantumazione del Texto assente.*

frente aos atores franceses. É notável a concorrência que havia entre esses e os italianos. Taviani menciona o escrito do cômico Evaristo Gherardi que, em 1700, exalta o teatro italiano anunciando que ele não pode ser impresso, porque

são atores que não aprendem textos de memória e, para apresentar uma comédia, basta-lhes terem lido o texto um momento antes de entrar em cena. A maior beleza de suas histórias cênicas, por isso, é inseparável da ação [...]. É essa necessidade de recitar de um momento ao outro, *sem preparação*, que faz que seja tão *difícil substituir um ator italiano quando ele vem a faltar*. Todos podem aprender de memória um texto e depois recitá-lo; mas a situação é bem diferente para ser um bom ator da Comédia Italiana. Quem diz “bom ator da Comédia Italiana” se refere a um homem que tem uma personalidade própria, que *recita mais com a própria imaginação* que com a memória, que compõe aquilo que diz, no exato momento em que recita; que sabe casar assim bem as próprias palavras e as próprias ações com as palavras e as ações do companheiro para se inserir imediatamente na linha da ação do outro e se mover do modo como esta lhe pede, isso para *fazer crer a todos que seja algo preparado*¹³¹ (TAVIANI, SCHINO, 1986, p. 309-310, grifos nossos).

Entendemos que, quando afirma que o ator recita “sem preparação”, “mais com a própria imaginação” e para “fazer crer a todos que seja uma coisa preparada”, Gherardi explicita a intenção de reforçar o entendimento que gostaria de transmitir sobre a improvisação. A seu ver, o ator italiano teria talento para a improvisação – aqui associada à imaginação –, a aptidões para ler um texto minutos antes de uma encenação e conseguir reproduzi-lo espontaneamente e, ainda, teria a sensibilidade para fingir que tudo havia sido preparado cuidadosamente. Espontaneidade e imaginação seriam então, no entender de Gherardi, características fundamentais do artista italiano. Aparentemente, seriam características natas, já que não há indicativos da necessidade de preparação para alcançá-las. Sendo assim, ele parece apontar para a conclusão de que o cômico italiano tinha o poder para a improvisação, tanto que seria “difícil substituir um ator italiano quando ele vem a faltar”.

Nessa mesma linha, Carlo Gozzi, no final do século XVIII, defendia os cômicos italianos em relação aos atores franceses, afirmando que os primeiros improvisavam de

¹³¹ *sono attori che non imparano testi a memoria e basta loro, per rappresentare una commedia, d'averne letto il soggetto un attimo prima di entrare in scena.*

La più grande bellezza delle loro storie sceniche, per ciò, è inseparabile dall'azione [...]. È questa necessità di recitare da un momento all'altro, senza preparazione, che fa sì che sia tanto difficile sostituire un attore italiano quand'egli viene a mancare. Tutti possono imparare a memoria un testo e poi recitarlo; ma occorre ben altro per essere un buon attore della Comédie Italienne.

Chi dice “buon attore della Comédie Italienne” dice un uomo che ha una sua personalità, che recita più con la propria immaginazione che con la memoria, che compone quel che dice nel momento stesso in cui lo recita; che sa, cioè, sposare così bene le proprie parole e le proprie azioni alle parole e alle azioni del compagno da inserirsi subito nella linea d'azione dell'altro e muoversi così come questa gli richiede, tanto da far credere a tutti che sia una cosa preparata.

maneira natural. Tal identificação entre o par improvisação-naturalidade, estabelecida por Gozzi, chamou a atenção de Taviani que observa ser “pela comparação com os franceses, e não pela improvisação, que os italianos parecem naturais. E é porque parecem naturais que a improvisação vem identificada como portadora da naturalidade”¹³² (TAVIANI, SCHINO, 1986, p. 311). Percebe-se então que também em Gozzi a discussão sobre a improvisação deriva do confronto das técnicas italianas com as francesas, ou melhor, a improvisação não é analisada e, no caso em questão, defendida por seus próprios aspectos internos, mas pela comparação com outro estilo diverso, externo. Assim, segundo Gherardi, no início do século XVIII, e Gozzi, no final desse século, a maior preocupação dos cômicos é garantir e evidenciar o “talento natural, espontâneo e criador” dos artistas italianos da *commedia dell’arte*.

Outro autor que vai concordar com o aspecto natural da improvisação dos atores da *dell’arte* é Luigi Riccoboni (apud TAVIANI, SCHINO, 1986, p. 312), com a ressalva de que amplia ainda mais o seu campo de idealização, ao dar especial enfoque à dramaturgia. Em sua opinião, a improvisação

permite uma variação no recitar, de modo que, quanto mais vezes se vê o mesmo *canovaccio*, pode-se ver cada noite uma representação diferente. O ator que recita de improviso o faz de maneira mais viva e mais natural do que aquele que recita uma parte com a ajuda da memória: é mais fácil escutar e, então, considera-se melhor aquele que compõe a partir de si mesmo do que aquele que se baseia nos outros, com a ajuda da memória. Essas vantagens da comédia recitada de improviso, contudo, são compensadas por muitos inconvenientes: ela requer atores engenhosos ou mais ou menos igualmente bons, porque a desvantagem da improvisação consiste no fato de que a recitação do melhor ator depende absolutamente daquele com quem dialoga [...].¹³³

Riccoboni acredita na improvisação natural e viva, acrescentando que ela não se repete, além de ser construída no momento de sua realização. Isso era possível porque o ator da *dell’arte* possuía aptidão para criar e imaginar palavras que brotavam de sua própria mente e não de textos alheios que pudessem estar guardados na memória. O

¹³² *è per il confronto con i francesi, non per l'improvvisazione, che gli italiani appaiono naturali. Ed è perchè appaiono naturali, che l'improvvisazione viene identificata come portatrice di naturalezza.*

¹³³ *permette una variazione nel recitare, di modo che, anche se si vede più volte lo stesso canovaccio, si può vedere ogni sera una diversa rappresentazione. L'attore che recita all'improvviso recita in maniera più vivace e più naturale di quello che recita una parte imparata a memoria: è più facile sentire e quindi si dice meglio quel che si è composto da sé, che non quel che si prende dagli altri con l'aiuto della memoria. Ma questi vantaggi della commedia recitata all'improvviso sono pagati da molti inconvenienti: essa richiede attori ingegnosi e più o meno ugualmente bravi, perchè lo svantaggio dell'improvvisazione consiste nel fatto che la recitazione del miglior attore dipende assolutamente da colui con cui dialoga [...]*

autor ainda adverte que a improvisação exige a existência de um bom elenco, pois, os atores, ao contracenarem, deveriam ter o mesmo talento criativo para que não rompessem a fala natural e coerente da fábula. No entanto, o que Riccoboni queria privilegiar, mais do que a improvisação espontânea e compartilhada, era a composição textual da comédia realizada pelo próprio ator, que, tendo todo o domínio e conhecimento da situação cênica e de seu público, saberia pronunciar as melhores palavras para aquele momento específico.

É interessante observar que a improvisação, vista sob um prisma mitificado, é elemento exaltado mesmo por aqueles que apresentam crítica depreciativa considerando o todo da *commedia dell'arte*. Riccoboni foi um deles. Podemos ainda nos referir a Scipione Maffei e Pier Jacopo Martello, que indicaram regras para a boa representação, como o uso de versos cultos, em detrimento daquela recitação que ficasse ao gosto e à arbitrariedade do próprio ator e que, por outro lado, entendiam que uma coisa era idealizar a atuação, enquanto outra era reconhecer o virtuosismo que uma interpretação *dell'arte* poderia possuir. Para exemplificar, mencionamos o texto de Maffei (apud TAVIANI, SCHINO, 1986, p. 315-316) que apresenta o que seria uma transição do predomínio da composição em verso para a composição em prosa:

mas no [século] subsequente [o XVII], experimentando os cômicos do falar comum e do prazer solto da liberdade, para não ficar presos à palavra e para poder, de tal modo, recitar sem esforço. Tal preguiça os levou, aos poucos, a abandonar o verso de todo, de maneira que o uso da moderna comédia os forçou a encher as companhias de pessoas incapazes de bem proferi-lo. A isso, acrescentou-se, para atraí-los para a prosa, suas maravilhosas facilidades, tão desconhecidas dos cômicos de outras nações antigas e modernas, de falar de tal forma momentânea [...] de improviso. Eles notaram que as cenas tinham, muitíssimas vezes, dado audiência de tal forma, concerto algum sem precedentes, tão integrado, tão bem rodado e com piadas com tal vivacidade e com tal naturalidade de sentimentos e com tal prontidão de resoluções que *nunca seria possível escrevê-la melhor na escrivania*¹³⁴ (grifos nossos).

Podemos observar que Maffei está entendendo a improvisação como composição, pois afirma que seria possível substituir as composições escritas

¹³⁴ *ma nel susseguente gustando i comici nel parlar comune e sciolto il piacere della liberta, per non restar legati a parole e per poter in tal modo recitare senza applicazione, cotal pigrezza gli fece a poco abbandonare il verso del tutto, tanto più che l'uso della moderna commedia li costrinse a riempire le compagnie di persone incapaci di ben proferirlo. Si aggiunse, per invaghirli della prosa, la mirabil facilita loro, affatto incognita ai comici d'altre nazioni antiche e moderne, di parlare in tal forma ottimamente [...] all'improvviso. Egli è noto che scene abbiam moltissime volte udito in tal guisa, senza precedente concerto alcuno, tanto grazione, tanto ben girate e con tal vivezza di facezie e con tal naturalezza di sentimenti e con tal prontezza di risoluzioni che non sarebbe possibil mai di scriverle meglio al tavolino.*

previamente pelos poetas pelo improviso dos atores. Nessa linha de pensamento enquadra-se também o escritor francês Jean-Augustin-Julien Desboulmiers (apud TAVIANI, SCHINO, 1986, p. 319), que avalia a improvisação dos cômicos no primeiro dos sete volumes em que publicou *Histoire anedoctique et raisonnée du Théâtre Italien*, em 1769.

Um ator enche sua imaginação de todas as ideias do autor e procura os diferentes caminhos para conduzir o diálogo de modo a concordar com todos os pontos da ação. Outro, que também deve fazer parte da mesma cena, estuda-a também por si, e naturalmente imagina construir nela o diálogo de outra maneira. E eis, agora os dois atores em cena, cada um cheio do próprio caráter e da própria situação. Ambos tendem ao mesmo ponto da ação, mas obrigados a responder sensatamente e ligados, por necessidade, aos mesmos argumentos, são forçados a abandonar, pouco a pouco, o caminho que haviam premeditado, para adequar-se àquela que o outro quer seguir. É isso que dá, à cena, um caráter de naturalidade e verdade, de modo que só o melhor escritor pode raramente alcançar. Nasce algo a mais daquilo que pode nascer de um texto escrito, *qualquer coisa que nasce como um relâmpago e no próprio instante da representação*¹³⁵ (grifos nossos).

A análise de Desboulmiers – para Taviani, uma das mais interessantes da época – revela a concepção romantizada da improvisação expressa na afirmação do escritor francês, nos trechos em que reconhece haver cenas muito mais “naturais” e “verdadeiras” feitas de improviso do que decorrentes de textos de escritores que só raramente se igualam àquelas. E, ainda, que a improvisação é espontânea, nasce de repente e durante a encenação. Nota-se que “espontaneidade” e “naturalidade” continuam sendo os aspectos substanciais que caracterizam a improvisação, na opinião de algumas pessoas.

É possível identificar também análises criticando o uso cada vez mais notório da improvisação como composição do que como espontaneidade, como se vê nos escritos de Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d’ogni poesia*, de 1744. Para Quadrio, os cômicos passaram a fazer uso dos genéricos de maneira mais intensa devido à decadência do talento natural do ator a partir de 1680. Taviani considera equivocadas

¹³⁵ *Un attore riempie la sua immaginazione di tutte le idee dell’autore e cerca le differenti vie per condurre il dialogo a coincidere con tutti i punti dell’azione. Un altro, che deve aver parte anche lui alla stessa scena, la studia anch’egli fra sé, e naturalmente immagina di costruirne il dialogo in tutt’altra maniera. Ed ora ecco i due attori in scena, pieni ciascuno del proprio carattere e della propria situazione. Tutti e due tendono allo stesso punto dell’azione, ma obbligati a risponderli sensatamente e legati, per necessità, agli stessi argomenti, sono forzati ad abbandonare a poco a poco la via che avevano premeditato, per adeguarsi a quella che l’altro vuol seguire. È questo che dà alla scena un carattere di naturalezza e verità tale che anche il miglior scrittore può raggiungerlo solo raramente. Nasce qualcosa di più di quel che può nascere da un testo scritto, qualcosa che nasce come per un lampo e nell’istante stesso della rappresentazione.*

as afirmações de Quadrio, pois é resultado de um deslumbramento “segundo o qual em uma fase da improvisação como naturalidade e talento natural sucederia um momento de refluxo no qual a improvisação não seria nada mais que uma técnica compositiva”¹³⁶ (TAVIANI, SCHINO, 1986, p. 318) e que tal contradição – a improvisação antiliterária e a improvisação de fragmentos preexistentes – é anacrônica.

Esses são alguns exemplos de textos produzidos na época da existência da *commedia dell'arte* e que vêm somar-se a uma visão romântica acerca da improvisação, de algo que surgiu da espontaneidade e do talento natural dos cômicos italianos. Esses escritos são corroborados pelas ideias do público, uma vez que este

nada conhecia do espetáculo a que iria assistir, a não ser o título, até porque não havia textos publicados. Claro, havia variações, de ator a ator, de companhia a companhia, mas na visão do espectador [...] essa “atuação de improviso” era facilmente tomada por “improvisação”, *tout court* [repentina] (BARNI, 2003, p. 30).

Tratava-se, para as companhias *dell'arte*, de uma questão de sobrevivência a manutenção de repertórios que dessem conta de apresentar espetáculos durante vários dias ou meses, num mesmo local, sem que os repetissem. Junto a essa proposta de repertório, os atores procuravam desenvolver uma linguagem próxima à do público e levavam em conta suas reações para conseguir atraí-lo. Assim, tal esquema dos cômicos poderia traduzir para o espectador a ideia de que a *commedia dell'arte* era ‘pura’ improvisação, uma vez que ainda havia a tradicional concepção aristotélica de que teatro é encenar um texto ‘nobre’, com palavras ‘nobres’, falando de indivíduos ‘nobres’.

Desse modo, espectadores com olhares cegos na improvisação e textos que reproduziam essas percepções passam a ser reavaliados. Nesse contexto, cabe a advertência de Tessari (1981, p. 101): “A esse propósito, surge a suspeita de que seja necessário não tanto crer ao pé da letra nos documentos escritos dos cômicos ou dos diletantes da improvisação mas interrogar mais a fundo a verdade elementar que eles calam [...]”.¹³⁷ A revisão, no entanto, não procede apenas no que está oculto, mas também sobre as afirmações encontradas nos textos contemporâneos à *commedia dell'arte*, que não podem ser de todo desprezadas, pois, de qualquer forma, continuam

¹³⁶ *secondo cui ad una fase dell'improvvisazione come naturalezza e talento naturale succederebbe un momento di riflusso in cui l'improvvisazione non sarebbe più nient'altro che una tecnica compositiva.*

¹³⁷ *A questo proposito, surge il sospetto che sia necessario non tanto prestare fede alla lettera dei documenti vergati dai comici o dai dilettanti dell'improvvisazione quanto piuttosto interrogare più a fondo le verità elementari in essi taciute [...]*

sendo fonte singular. E, ainda, uma revisão nos estudos da *commedia dell'arte* não garante a iluminação de todos os pontos obscuros.

O que foi levado em conta por alguns teóricos da segunda metade do século XX é que a arte dos cômicos é fenômeno teatral que só deve ser entendido no momento de sua representação, pois, é só ali que se daria a transformação e execução dos variados pontos preestabelecidos pelo artista. E, nesse sentido, em relação à documentação existente daquele período, ela, por si só, não poderia ser utilizada como um quebra-cabeça que pudesse configurar todas as explicações possíveis. Os roteiros cênicos, por exemplo, são documentos que, às vezes, trazem mais dúvidas do que a possibilidade de esclarecimentos acerca da encenação dos cômicos, pois ainda que nos *scenari*

seja possível encontrar o esqueleto de um esboço das aventuras vividas pelo personagem e nos dispersos testemunhos *generici* da vida da palavra, nem uns nem outros são fragmentos de um completo organismo artístico, e vã resulta a tentativa de juntá-los em artificiosa unidade mediante um jogo mecânico de *encaixe*. Entre esboços e vozes literárias, vive o personagem, a máscara, a cujos nomes se referem aqueles *generici* que constituem seu patrimônio expressivo e que, escolhidos com base no gosto particular do ator e nas exigências do esboço, dão vozes às aventuras por ele sugeridas. A lei interna que guia a realização da *Commedia dell'Arte* não é a lei de criação artística, mas de *composição*, gosto arlequinesco [...] ¹³⁸ (TESSARI, 1969, p. 27, grifos nossos).

É notável a divergência entre os termos “encaixe” e “composição”, presentes nesse trecho de Tessari. Enquanto o primeiro se caracteriza por atividade mecânica, o segundo atua no campo do orgânico. É por isso que os *scenari* – assim como os *generici*, os *zibaldoni* e os *canovaccio* – não podem por si tudo explicar, pois, servindo como apoio, dão espaço para ampla e particular composição cênica. Também não se trata, porém, de pura criação artística. A proposta de Tessari, nesse assunto, é que se proceda a

uma leitura dos *scenari* não preocupada em catalogar temas e vivências absolutamente originais, mas em analisar o processo com que núcleos de aventuras tiradas do teatro regular [...] vêm retalhados, sobrepostos, costurados para dar vida a uma nova “unidade estranha”, em uma estrutura

¹³⁸ *è possibile reperire la scheletrica traccia delle avventure vissute dal personaggio e negli sparsi generici testimonianze della vita della parola, né gli uni né gli altri sono frammenti di un compiuto organismo artistico e vano risulta il tentativo di stringerli in artificiosa unità mediante un meccanico gioco d'incastro; tra canovacci e brani letterari vive il personaggio, la maschera, al cui nome sono riferiti quei generici che costituiscono il suo patrimonio espressivo e che, scelti in base al gusto particolare dell'attore e alle esigenze del canovaccio danno voce alle avventure da esso suggerite. La legge interna che guida il realizzarsi della Commedia dell'Arte non è dunque legge di creazione artistica, ma di composizione, gusto arlecchinesco [...]*

que, ao se destacar das tradicionais formas de escritura teatral, exige investigação atenta das relações mutáveis (de contestação ou de dependência) que com ela se instauram e, ao realizar uma “aura” própria, põe o problema de lhes definir as características, bem como o espaço estético [...]”¹³⁹ (TESSARI, 1969, p. 28).

Se há a predisposição para uma análise do processo cênico no contexto da *dell’arte*, na qual deva ser considerada não um texto previamente escrito, elaborado, coerente e harmonioso, mas outro tipo de constituição cênica, inicialmente desordenada, composta de fragmentos costurados pela improvisação, “será quanto ao contorno de cada ‘quadrado’ e de cada ‘losango’, será quanto ao jogo de suas combinações e, sobretudo, quanto à mudança desses elementos no tempo, centralizando nossa atenção [...]”¹⁴⁰ (TESSARI, 1969, p. 28).

Em relação à improvisação que caracterizava os espetáculos da *commedia dell’arte*, procederam-se comparações que cabe aqui destacar. A versão de Cesare Molinari, por exemplo, estabelece a seguinte relação entre as encenações dos cômicos e as bandas de *jazz* de Nova Orleans:

sobre a base de uma estrutura rítmica, cada instrumento intervém em apoio ou em função solista, ocupando os espaços e as pausas que se abrem no tecido orquestral, ou respondendo a sugestões temáticas que vêm das iniciativas de outro. O alternar dos momentos solo e aqueles orquestrais tende, com o afinamento da *band*, a se tornar automático, sem por isso ser premeditado; pelo contrário, individualmente os executores são livres de obrigações recíprocas [...]. Improvisar não significa executar sem ensaios, mas executar sem partitura¹⁴¹ (MOLINARI, 1985, p. 40, grifos nossos).

A correlação que se pode fazer entre *commedia dell’arte* e banda de *jazz* é muito comum segundo alguns teóricos. Nesse caso, Molinari ressalta, dentre outros aspectos, a questão do coletivo, observando que tanto o cômico quanto o jazzista podem desenvolver suas atividades apoiando um solista ou executando o solo. Cabe mencionar

¹³⁹ *una lettura degli scenari non preoccupata di inventariare temi e vicende assolutamente originali, bensì di analizzare il processo con cui nuclei di avventure attinte al teatro regolare [...] vengono ritagliati sovrapposti ricuciti per vita a una nuova “bizzarra unità”, a una struttura che, nel distaccarsi dalle tradizionali forme di scrittura teatrale, esige un’inchiesta attenta ai mutevoli rapporti (di contestazione o di dipendenza) che instaura con esse, e, nel realizzare una propria “aura”, pone il problema di definirne le caratteristiche, nonché lo spazio estético [...]*

¹⁴⁰ *sarà il contorno di ogni “riquadro” e di ogni “rombo”, sarà il gioco dei loro accostamenti, e soprattutto il murate di tali elementi nel tempo, ad accentrare la nostra attenzione [...]*

¹⁴¹ *sulla base di una struttura ritmica data, ciascuno strumento interviene a sostegno o in funzione solista, occupando gli spazi e le pause che si aprono nel tessuto orchestrale, o rispondendo a suggerimenti tematici che vengono dalle iniziative di un altro. L’alternarsi dei momenti a solo e di quelli orchestrali tende, con l’affiatamento del band, a diventare automatico, senza per questo essere predeterminato, che anzi i singoli esecutori sono liberi da doveri reciproci [...]. Eseguire all’improvviso significa non tanto eseguire senza prove, quanto piuttosto eseguire senza spartito.*

que a música – incluído o jazz, naturalmente – possui toda uma estrutura programada, codificada e, de certo modo, rígida. Os músicos não poderiam tocar aleatoriamente, pois, se isso ocorresse, não haveria harmonia e nenhuma música seria ouvida. De outra forma, a observância aos códigos e regras estabelecidos pela música, possibilita ao instrumentista acompanhar seus colegas embora desconhecendo a melodia previamente selecionada. Assim, a conquista de experiências e o frequente repetir favorecem a automatização, no sentido de que os músicos poderiam comunicar-se apenas com um olhar ou no toque do instrumento, por exemplo. As famosas bandas de jazz de Nova Orleans dependiam, sem dúvida, do talento individual de seus músicos, no entanto, sua formação era algo que fazia a diferença, ou seja, a colaboração entre o coletivo e seus membros era fundamental para a improvisação. Com relação aos cômicos da *dell'arte* tal estrutura é análoga.

Outro teórico que recorre à música para analisar a improvisação é Apollonio, que afirma:

os resultados melódicos são, para quem bem observa, limitados, os desenvolvimentos temáticos possuem linha de guia bem clara, a harmonia se enxerta na melodia, diria numericamente, como uma equação algébrica em suas passagens [...]. Tão firme é a norma na música, que podemos ter uma improvisação a dois [...]. Ora, o proceder da improvisação teatral é claramente contido nos limites do quadro, o desenvolvimento temático – no caso de tomar por empréstimo um termo expressivo da música – já não é absolutamente livre, mas rigorosamente delimitado, e não só pela necessidade de crer no argumento, mas também no tom e na cor que a expressão assumiu manifestar. A lei da coerência, única e soberana e absoluta dominadora, em que o artista não pode ser menos, sob pena de ser banido – como o jogador não pode descumprir as leis do jogo, sob pena de ser desqualificado [...] ¹⁴² (APOLLONIO, 1982, p. 178-179).

Apollonio ressalta os limites existentes numa improvisação teatral da *dell'arte* – como limitada também é a arte musical – e dá grande importância à coerência da obra a que o artista se deve ater, dentro do grupo em que está inserido. O respeito às regras pela improvisação também foi imposto pela necessidade da coerência na encenação, e, por outro lado, a

¹⁴² *gli esiti melodici sono, a chi ben guarda, limitati, gli sviluppi tematici posseggono una linea di guida assai chiara, l'armonia s'innesta sulla melodia direi numericamente, come un'equazione algebrica nei suoi passaggi [...]. Si che nella musica possano avere – tanto è sicura la norma – un'improvvisazione a due [...]. Orbene, il procedere dell'improvvisazione teatrale è nettamente contenuto nei limiti del quadro, lo sviluppo tematico – è il caso di prendere ad prestito un termine tanto espressivo dalla musica – non è già assolutamente libero, bensì delimitato ferreamente, e non solo dalla necessità di tener fede all'argomento, ma proprio al tono ed al colore che l'espressione ha assunto al suo manifestarsi. La legge della coerenza, unica e sovrana e assoluta dominatrice, cui l'artista non può venir meno, pena l'essere sbandito – come il giocatore non può mancare alla legge del gioco, pena l'essere squalificato [...]*

improvisação é desvio de um cânone, mas desvio consciente: não se pode então prescindir do conhecimento do cânone. Isso obriga a ter sempre presente a regra, a julgar nitidamente o comprimento do passo que se dá fora do caminho, essa possibilidade de se abandonar aparentemente no vazio, mas se mantendo ao alcance de um apoio invisível – a tradicional vivência das ações; esses são, parece-me, elementos da arte clássica¹⁴³ (APOLLONIO, 1982, p. 182).

Se com Apollonio permeamos a questão da estrutura codificada e dotada de regras da improvisação na *commedia dell'arte* e obtivemos informações de que seu procedimento pode caracterizar-se como arte clássica, com Taviani nos é possível aprofundar o conhecimento das características do improviso, quando ele começou a ver que

o fio da improvisação, que parece percorrer todos os teatros das companhias italianas dos séculos XVI ao XVIII, é na realidade composto de dois fios que frequentemente estão entrelaçados, mas que podem também correr separados: um é constituído pela dramaturgia de cada único ator da comédia; o outro pelo costume de representar comédias com pouca ou nenhuma premeditação [...] ¹⁴⁴ (TAVIANI, SCHINO, 1986, p. 313).

Taviani aponta para dois pontos centrais na encenação dos cômicos – a questão do ator/autor e a da premeditação – que, na concepção dos contemporâneos da *dell'arte*, não eram apartados. O autor destaca ainda outras confusões acerca de alguns depoimentos contemporâneos dos cômicos sobre a improvisação, como, por exemplo, aquele que concebia a Comédia Italiana como se fosse um gênero de teatro preciso, restrito e particular dos italianos. Agravando os equívocos sobre a improvisação, há ainda outros depoimentos, decorrentes “do desejo dos cômicos de enobrecer o próprio trabalho; de obter reconhecimento geral de uma predisposição italiana à improvisação visível seja no teatro produzido pelas companhias italianas, seja no fenômeno tipicamente italiano dos versejadores de improviso [...]”¹⁴⁵ (TAVIANI, SCHINO, 1986, p. 315).

¹⁴³ *improvvisazione è deviazione da un canone, ma deviazione conscia: non si può dunque prescindere dalla conoscenza del canone. Questo obbligo di tener sempre presente la regola, di giudicare limpidamente la lunghezza del passo che si tenta fuor dalla via battuta, questa possibilità di abbandonarsi apparentemente nel vuoto, ma tenendosi stretti a un invisibile sostegno – la tradizionale vicenda dell'azione – sono, mi sembra elementi dell'arte classica.*

¹⁴⁴ *il filo dell'improvvisazione, che sembra percorrere tutti i teatri delle compagnie italiane dal XVI al XVIII secolo è in realtà composto di due fili che spesso sono fra loro intrecciati, ma che possono anche correre separati: l'uno è costituito dalla drammaturgia d'ogni singolo attore della commedia; l'altro dall'uso di rappresentare commedie con poca o punta premeditazione [...]*

¹⁴⁵ *dal desiderio dei comici di nobilitare il proprio lavoro; da un generico riconoscimento di una predisposizione italiana all'improvvisazione visibile sia nel teatro prodotto dalle compagnie italiane che nel fenomeno tipicamente italiano dei verseggiatori all'improvviso [...]*

De acordo com Taviani, existe posicionamento semelhante nas manifestações sobre a improvisação – seja para defendê-la, negá-la ou limitá-la –, feita por indivíduos contemporâneos à *dell'arte*, que consiste em se referir ao assunto como se soubessem como deveria ser. Sendo assim, Taviani afirma que a improvisação

torna-se realmente um conceito evanescente em que se mesclam o juízo sobre um modo natural de recitar, a definição de um estilo italiano de recitação contraposto ao francês, a dramaturgia dos atores, a exercitação e a demonstração acadêmica, o jogo prestigioso da composição extemporânea, o remédio improvisado e a repetição imprecisa, sugerindo um texto mal entendido¹⁴⁶ (TAVIANI, SCHINO, 1986, p. 317).

Taviani apresenta sua análise de vários aspectos da *commedia dell'arte* de forma a revisar as ideias romantizadas (ou de repúdio) que, muitas vezes, eram aceitas como autênticas. Sobre a improvisação, principalmente, diversas foram, em seu modo de ver, as concepções arbitrárias produzidas durante os séculos XVI e XVIII. Sintetizando, podemos relembrar alguns pontos criticados pelo autor italiano: a não observação de que os princípios da composição não coincidem com os da improvisação; o engano de a improvisação dispensar o texto escrito; a ilusão de que a ausência de escritura induzia as companhias *dell'arte* a privilegiar o gesto, o físico e a teatralidade pura em desfavor da palavra. Nesse sentido, Taviani quer demonstrar que o teatro não escrito dos cômicos não pode ser confundido como um teatro antiliterário.

2.1.4 A busca de uma noção de improviso na *commedia dell'arte*

Apresentamos no item anterior vários teóricos teatrais da atualidade que lançam novo olhar sobre a *commedia dell'arte* e, conseqüentemente, sobre a improvisação. Não há consenso acerca da definição de improviso. Para citar apenas duas opiniões a respeito, destacamos a de Taviani e de Tessari. De acordo com o primeiro,

a improvisação é substancialmente um método de produção intensiva dos espetáculos, no qual a *dramaturgia do autor*, que fornece a moldura narrativa, se justapõe à *dramaturgia do ator*, que insere sua parte. Ao contrário, segundo Tessari, para quem o teatro *dell'arte* também é a

¹⁴⁶ *diventa a ben guardare un concetto evanescente in cui si mischiano il giudizio su un modo naturale di recitare, la definizione di uno stile italiano di recitazione contrapposto al francese, la drammaturgia degli attori, l'esercitazione e la dimostrazione accademica, il gioco prestigioso della composizione estemporanea, il rimedio improvvisato e la ripetizione imprecisa, andando a suggeritore, di un testo mal appreso.*

organização de um *sistema de papéis*, *improvisar significa antes compor*, colocar junto trechos diversos, *e não criar [...]*¹⁴⁷ (MOLINARI, 1985, p. 37, grifos nossos).

A divergência entre ambos os teóricos pode parecer substancial a partir do momento em que um deles afirma que a improvisação é a técnica de compor fragmentos e que não se trata de criação, enquanto o outro acredita numa produção criativa entre autor e ator. Ainda que não haja consenso sobre as técnicas do improviso da *commedia dell'arte*, sabe-se que existiu um trabalho intenso dos atores, seja de criação ou de composição, dentro de uma estrutura codificada, densa e restrita.

Molinari (1985), ao mesmo tempo em que expõe as noções de improvisação de Taviani e Tessari, afirma que ambos reconhecem que o teatro da *commedia dell'arte* “é a organização de um sistema de papéis”. Isso nos faz crer que esses teóricos acreditam que os cômicos deveriam respeitar as regras estipuladas pelos respectivos papéis, tais como a de seguir suas expressões, falas, comportamentos, gestos e, ainda, deveriam observar o conjunto dos papéis para que houvesse harmonia, não sendo permitido alterar as características dos personagens. Isso é apenas uma face de complexa estrutura teatral, na qual os atores se enquadravam; porém, essa mesma estrutura é que possibilitava ao cômico ser ativo, participar da construção das fábulas, demonstrar seu virtuosismo (criando ou compondo).

Realmente o entendimento da *commedia dell'arte* não é tão simples, tanto que se fala a respeito de técnica oculta ou segredo. Uma tentativa de obter alguma explicação para tal “mistério” na *commedia dell'arte* poderia ser a procura em fragmentos de diversos autores estudados até o presente momento. Por exemplo, a adaptabilidade dos cômicos aos mais variados tipos de situações – até por razão de sobrevivência, como já apontamos – fazia com que eles exercitassem alguma flexibilidade quanto à fábula, ao espaço físico, aos dialetos italianos. A essa ideia acrescentamos a de que a palavra dita por alguns dos personagens tinha por função interagir com o público, integrá-lo no jogo cênico, improvisar com ele. Estes dois pontos – adaptabilidade e interação com a plateia – geravam um determinado trabalho dos atores não presenciado pelos espectadores, ou seja, no ensaio, as companhias levavam em conta todo tipo de obstáculos e dificuldades, bem como táticas para atrair o público. Tudo isso, ao ser executado e usufruído no

¹⁴⁷ *l'improvvisazione è sostanzialmente un metodo di produzione intensiva degli spettacoli, nel quale alla drammaturgia dell'attore, che fornisce la cornice narrativa, si giustappone la drammaturgia dell'attore, che vi inserisce la sua parte. Secondo Tessari invece, per il quale pure il teatro dell'arte è una organizzazione di un sistema di parti, improvvisare significa piuttosto comporre, mettere insieme brani diversi, che non creare [...]*

momento da cena, poderia causar a impressão de que fora improvisado naquele exato instante, gerando a ilusão de improvisação espontânea.

Pensando verticalmente por essa trilha da adaptabilidade e da interação com o público poderíamos indagar se esse recurso não seria uma tática das companhias cômicas para ressaltar a contribuição dos espectadores no espetáculo, uma vez que, por meio da improvisação, o público, de qualquer forma, tem seu papel, e ao participar

da ação – é bem notório – a multidão cria. E se isso ocorre indiretamente, sustentado pelo calor do silencioso ou manifesto consenso do ator, ou diretamente, provocando emoção comum a todos os espectadores e que se reflete imediatamente em todos e cada um, *não saberei dizer*¹⁴⁸ (APOLLONIO, 1982, p. 177, grifos nossos).

Numa situação de incerteza como a de Apollonio, buscamos conjecturas para resolver nossa questão acerca do improviso. Se chegamos a consenso sobre o que a improvisação, por sua essência, não é – espontaneidade e talento natural –, deparamo-nos, por outro lado, com problemas que ainda merecem ser aprofundados. Um dos primeiros pontos é o dos textos produzidos na época da *commedia dell'arte*, cuja maioria trata das famosas e cultas companhias cômicas. Por mais que o material contemporâneo da *dell'arte* possa dar conta de seus assuntos, cabe lembrar que em muitas outras companhias não havia atores que tivessem deixado registros ou se apresentado para a corte. Assim, os estudos da *dell'arte* se concentram sobre uma parcela das companhias, que não tinham necessariamente características iguais.

Um segundo ponto remete à discussão sobre o nascimento da *dell'arte* que, mais do que desvendar suas influências, trata de reconhecer o momento de transição no qual ainda estão presentes propriedades que pertencem a charlatões ou cerretanos. Desse modo, não estaria esse momento próximo à fase áurea da improvisação da *dell'arte*, uma vez que, já no final do século XVI, com o projeto de Piccolomini e os *generici* atuantes, se percebem mudanças e se cogita certa decadência dos cômicos?

Outro ponto está mais relacionado a uma curiosidade do que a um problema; está ligado ao reconhecimento de que havia intensa disputa entre atores italianos e franceses. Não estamos colocando em xeque a veracidade desse fato; no entanto, os textos que tratam do assunto não fazem nenhuma alusão a possíveis confrontos entre

¹⁴⁸ *all'azione – è ben noto – la folla crea: che ciò avvenga indirettamente sostenendo col calore del tacito o manifesto consenso l'attore, o direttamente provocando un'emozione comune a tutti gli spettatori, e che si riflette immediatamente da tutti a ciascuno, non saprei dire.*

tipos de interpretação das várias correntes italianas, como se os atores italianos pertencessem todos à *commedia dell'arte*.

Por último, a participação do público no espetáculo cômico, os ensaios e preparativos dos atores, a presença e interferência de um suposto diretor, a influência da improvisação das mulheres são outras questões que continuam sem boas respostas e merecem mais escrutínios.

Na sequência desta seção, trataremos da improvisação em Eugenio Barba e, no último tópico do capítulo, apresentaremos nossa conclusão sobre a improvisação na *commedia dell'arte* e sua relação com a noção de improvisação do diretor italiano.

2.2 O TEATRO ANTROPOLÓGICO DE EUGENIO BARBA E SUA NOÇÃO DE IMPROVISO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Eugenio Barba é hoje nome significativo do teatro ocidental. É diretor do grupo Odin Teatret, com sede em Holstebro, na Dinamarca. O trabalho que vem há bastante tempo dedicando à interpretação levou-o a desenvolver pesquisa acerca do que denominou antropologia teatral e que resultou na fundação da ISTA – International School of Theatre Anthropology. Barba não foi o único a congregar antropologia e teatro, e podemos mencionar os nomes de Grotowski e Schechner, entre outros. O diretor italiano parece ser, entretanto, aquele que mais se tem empenhado em congregar antropologia e teatro, sob enfoque diverso, aliás, do que era de costume, ou seja, em vez de se preocupar com a questão das origens, investiga outras frentes como, por exemplo, o comportamento do ator em seus aspectos materiais, biológicos e pré-expressivos.

O diretor do Odin Teatret nasceu na Itália, em 1936, e, mesmo antes de completar 18 anos, transferiu-se para a Noruega. Não passou muito tempo e mudou-se para a Polônia. O próprio Barba anuncia a importância desse seu espírito emigrante, afirmando que o contato com várias culturas possibilitou o aumento de sua sensorialidade e aguçou um ‘estar alerta’ que o guiaria nos trabalhos teatrais. Na Noruega, por exemplo, concentrava a atenção nas reações físicas e nos sons, para saber que tipo de relação estavam mantendo com ele. Tal cuidado fez com que analisasse os mínimos impulsos das pessoas, suas reações inconscientes, as tensões microscópicas, os significados e propósitos dos mais variados tipos de comportamentos.

Na Polônia, Barba estudou teatro com Jerzy Grotowski, de 1961 a 1964, quando voltou para a Noruega e fundou o seu grupo teatral, o Odin Teatret, na cidade de Oslo. Um pouco mais tarde, o grupo se mudaria para a Dinamarca. Por razões de trabalho, Barba viajou por vários lugares da Ásia e manteve contato com o teatro/dança oriental. Toda esta experiência – a de emigrante, a de conviver com Grotowski, a de trabalhar com atores no Odin Teatret e a de procurar conhecer a arte oriental – levará Eugenio Barba a desenvolver a antropologia teatral, como mencionamos. E, nas palavras do próprio diretor, não se trata de um sistema rigoroso, mas flexível;

não busca princípios universais, mas indicações úteis. Não tem a humildade da ciência, mas a ambição de revelar conhecimento que possa ser útil ao trabalho do ator-bailarino. Não procura descobrir leis, mas estudar regras de comportamento.

Originalmente, a antropologia foi entendida como o estudo do comportamento do ser humano não apenas no nível sociocultural, mas também no nível fisiológico. A antropologia teatral é, portanto, o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação. (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 8).

Os estreitos laços com o teatro oriental não fazem das teorias de Barba uma pesquisa rumo à “orientalização”, mas sim à compreensão das técnicas do ator, seja asiático, europeu ou latino-americano. A área geográfica e seu contexto histórico não são elementos mais importantes do que, por exemplo, o enfoque no comportamento cênico das diferentes culturas. Segundo Barba, mesmo em se tratando de atores distintos e de nacionalidades diversas, há princípios comuns entre eles. A antropologia teatral possui como primeira tarefa seguir tais princípios, que nada mais são do que um conjunto de bons conselhos. E isso – o diretor italiano admite – não havia no Ocidente, ou seja, os atores ocidentais se apoiavam no texto ou na orientação de um diretor. No Oriente, por sua vez, os atores seguem regras de representação que devem ser as mesmas para todos, dentro do gênero em que o trabalho se inclui.

Quanto à oposição entre Ocidente e Oriente, no que tange às regras de encenação, Barba acrescenta que “os atores que trabalham dentro de uma rede de regras codificadas possuem uma maior liberdade do que aqueles – como os atores ocidentais – que são prisioneiros da arbitrariedade e de uma ausência de regras” (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 8). O ator do Ocidente improvisaria a partir de equivocada espontaneidade, muito diversa daquela que, a seu ver, se dá dentro de limites precisos e codificados que orientam o artista oriental que, no entanto, também se excede ao não dialogar com nenhuma outra forma de trabalho senão com aquela em que está incluído.

Diante de tal dualidade cênica (ocidental e oriental), indicada no trabalho desenvolvido pela antropologia teatral, Barba procura verificar e atentar para os princípios do teatro comuns a orientais e ocidentais, conforme ressalta:

Ela [a antropologia teatral] está interessada em seus possíveis usos [dos princípios], não por razões profundas e hipotéticas que podem explicar por que eles se parecem um com o outro. Estudando esses princípios dessa maneira, ela prestará um serviço tanto para o ator ocidental quanto para o oriental, para os que têm uma tradição codificada, e para os que sofrem pela falta de uma (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 9).

O diretor observa que não era a técnica utilizada por alguns atores ocidentais ou orientais que impressionava e ganhava a atenção do público, mas o uso particular do corpo, que sofre mudanças quando está sendo utilizado para a encenação. Barba adverte:

O primeiro passo em descobrir quais os princípios que governam um *bios* cênico, ou vida, do ator, deve ser compreender que as técnicas corporais podem ser substituídas por técnicas extracotidianas, isto é, técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 9).

As técnicas corporais do cotidiano voltam-se para a comunicação, e as técnicas do virtuosismo incitam o incrível, enquanto as técnicas extracotidianas estão propensas à informação, que também tornam o corpo artístico, porém, crível. Estas últimas são as que alcançam a expressividade e devem compor a vida do ator. Para compreendermos mais detalhadamente o campo pré-expressivo e a improvisação em Barba, desenvolveremos os seguintes pontos: A pré-expressividade; O treinamento; *sangue/pele* ou mente/corpo; A improvisação em Barba.

2.2.1 A pré-expressividade

Compondo a antropologia teatral existe um campo denominado “pré-expressividade” que seria responsável pelo modo de transformar e manter cenicamente viva a energia do ator. Tal pré-expressividade está localizada no âmbito operativo, ou seja, é uma prática, uma atividade pragmática que se destina a fortalecer o *bios* cênico do ator. O estudo de comportamentos cênicos no nível transcultural, desenvolvido pela

antropologia teatral, demonstra que determinados princípios que regem a pré-expressividade são comuns e universais aos diferentes atores.

Na pré-expressividade não se encontram presentes os sentimentos, as intenções e as emoções do ator, mas sim o uso de suas ações e de sua presença física. “É o fazer, e o como é feito, que determina o que um ator expressa” (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 187). No momento em que o ator está desenvolvendo seu processo de trabalho, é possível identificar separadamente o nível pré-expressivo, pois o trabalhará visando a pontos particulares, como a energia, a presença, as ações, tudo independentemente de significados. De acordo com Barba, todas as técnicas de representação têm como base as propostas da pré-expressividade, seja qual for a cultura tradicional em que o ator estiver inserido. A esse evento o diretor italiano chamou “fisiologia transcultural”.

O trabalho com a pré-expressividade pode garantir a autonomia do ator como indivíduo e artista igualmente. A não observância desse ponto e seu suposto fracasso podem acarretar grave consequência, como a constatação de que “um ator não é ator” (BARBA, 1994, p. 151). E Barba ressalta que, no campo teatral, a pré-expressividade só pode ser aplicada numa representação cênica organizada. Qualquer técnica diferente dessa, ainda que seja extracotidiana (como as artes marciais, o *tai-chi*, a levitação, entre outras), não se enquadra em sua teoria.

Ainda no nível pré-expressivo, o diretor italiano informa que não existe preocupação em desenvolver ações realistas ou não realistas, naturais ou não naturais, de identificação ou de distanciamento, “mas apenas gesticulações inúteis ou ações *necessárias*. ‘Necessária’ é a ação que compromete o corpo todo, que muda perceptivelmente a sua tonicidade, que implica um salto de energia mesmo na imobilidade” (BARBA, 1994, p. 165).

Ele faz questão de frisar que sua teoria não é original, uma vez que pode ser encontrada também em outros diretores teatrais, anteriores a ele. No contexto da pré-expressividade, por exemplo, ele destaca Stanislavski, Decroux e Grotowski. A seu ver,

Stanislavski explora este território [do pré-expressivo] como uma via de acesso ao personagem. Trata-se de inventar os procedimentos poéticos (*poiein* = fazer) próprios do ator para que este seja capaz de encarnar a poesia do autor. Decroux, ao contrário, é obcecado pela ideia da distinção dos gêneros. Funda o mimo que sendo arte pura deve concentrar-se em um território restrito. Sublinha o conceito segundo o qual cada gênero artístico, para que assim o seja, deve limitar seus próprios meios [...]. Grotowski persegue uma coerência distinta da de Stanislavski e de Decroux [...]. Tira da técnica do ator tudo o que pertence ao espetáculo, ao trabalho-para-a-atenção-do-espectador e concentra-se em ações físicas como trabalho

do indivíduo sobre si mesmo. Hoje Grotowski não fala mais de ator mas sim de Performer [...] (BARBA, 1994, p. 152-153).

Ao mencionar os três pensadores teatrais, Barba não ressalta uma diversidade radical sobre o assunto, mas mostra tratar-se apenas de diferenças de graus. A referência aos teóricos e aos fazedores de teatro, aliás, é frequente prática sua para demonstrar que há mudanças mais nítidas dos “significados” da arte teatral do que de suas “técnicas”. Barba propõe que se olhem as fotografias dos espetáculos de Stanislavski, Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud, Decroux, Brecht e Grotowski para perceber que

fica difícil compreender no que consistiu sua novidade em nível técnico. Porém é inegável a novidade do significado que davam a seu teatro no contexto de seu tempo. A obra de Artaud é exemplar. Fez espetáculos que não deixaram marcas. Mas Artaud permanece porque destilou novos significados para aquela relação social que é o teatro (BARBA, 1994, p. 18).

Além das referências teatrais feitas por Barba sobre a questão da existência de zona intermediária entre a vida cotidiana e a representação – a pré-expressividade –, podemos mencionar também a *commedia dell'arte*, uma vez que, nos séculos XVI e XVII, nota-se a preocupação dos cômicos em desenvolver técnica que tivesse por finalidade assimilar as características previamente estabelecidas para os papéis, visando fascinar o espectador, chamando-lhe a atenção simplesmente pela presença do ator. Estudos recentes realizados a partir da iconografia dos cômicos da *commedia dell'arte* possibilitaram abordagens diferenciadas e revisões de afirmações tradicionais, tais como:

quanto ao período compreendido entre meados do século XVI e meados do XVII, os traços de um código que, apesar das aparências, resulta muito mais distante do que se pode supor desse estilo pantomímico a que sempre se tem reduzido impropriamente o comportamento cênico dos atores das companhias italianas: um estilo gestualmente exuberante e, quando fosse necessário, também acrobático, porém construído sobretudo com *gestos elegantes e fluidos e com movimientos graciosos* próximos aos do balé¹⁴⁹ (DE MARINIS, 1997, p. 133, grifos nossos).

¹⁴⁹ *en lo que respecta al período comprendido desde mediados del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII, los rasgos de un código que, pese a las apariencias, resulta mucho más distante de lo que puede suponerse de ese estilo pantomímico a que siempre se ha reducido impropriamente el comportamiento escénico de los actores de las compañías italianas: es decir, un estilo gestualmente exuberante, y cuando fuese necesario también acrobático, pero construido sobre todo con gestos elegantes y fluidos y con movimientos agraciados cercanos al ballet.*

Assim, é possível destacar uma das novidades que as novas pesquisas apresentaram, que é a identificação de gestos elegantes e fluidos dos cômicos *dell'arte*, que não são baseados exclusivamente no ridículo, mas no estímulo da força e da tensão, denominada atuação enérgica. É o caso do desequilíbrio corporal presente nas imagens cômicas produzidas por Recueil Fossard, que resultam na construção de “figuras incrivelmente arqueadas projetadas para trás enquanto as pernas parecem impulsioná-las para frente [...]”¹⁵⁰ (DE MARINIS, 1997, p. 138).

Se a atuação enérgica gerava técnicas extracotidianas de alta expressão física, por outro lado,

funcionavam de modo muito mais difuso e sutil, também nas posturas e nos movimentos aparentemente mais sensíveis e tranquilos, sob a forma de uma deformação ininterrupta e orgânica, por parte do ator, de sua forma de estar parado, de sentar-se, de deitar-se no chão, de comer e de beber, e até de olhar [...] e isso sempre com a intenção (talvez inconsciente) de conferir vigor a sua presença cênica, aumentando as tensões corpóreas, e ao esforço, e de voltar-se assim, interessante e sedutor, para o espectador *mesmo antes de começar a atuar em sentido estrito*¹⁵¹ (DE MARINIS, 1997, p. 139, grifos nossos).

Aqui é oportuno destacar o fato de que, muitas vezes, o cômico da *dell'arte* era reconhecido na vida cotidiana como sendo o personagem. Isso poderia ser resultado de um planejamento do próprio ator ao desenvolver sua técnica extracotidiana ou, no dizer de Barba, da existência de um nível pré-expressivo. Desse modo, mesmo antes de iniciar sua atuação, o cômico já se encontrava num plano intermediário – que não era o da representação do espetáculo nem da vida cotidiana –, o qual possuía suas peculiaridades, visando à relação ator/espectador. E mais: a técnica extracotidiana dos cômicos da *dell'arte* não estava vinculada a qualquer tipo de preparação psicológica, física, das máscaras, dos personagens-tipo, mas justamente naquilo que encontramos no nível pré-expressivo, da mesma forma como procede Barba, ou seja, criava-se um corpo fictício que desse conta do espaço de transição entre a vida cotidiana e a cênica.

A suposta técnica extracotidiana exercida pelos cômicos *dell'arte*, porém, será abandonada a partir do século XVII, em favor de uma mudança que se dá tanto na

¹⁵⁰ *figuras increíblemente arqueadas proyectadas hacia atrás mientras las piernas parecen impulsirlas hacia adelante [...]*

¹⁵¹ *funcionaban de modo mucho más difuso y sutil, también en las posturas y en los movimientos aparentemente más sencillos y tranquilos, bajo la forma de una deformación ininterrumpida y orgánica, por parte del actor, de su forma de estar parado, de sentarse, de tenderse en el suelo, de comer y de beber, incluso de mirar [...] y esto siempre con la intención (tal vez inconsciente) de conferirle vigor a su presencia escénica, aumentando las tensiones corpóreas y el esfuerzo, y de volverse así interesante y seductor para el espectador incluso antes de comenzar a actuar en un sentido estricto.*

forma quanto nos objetivos do trabalho do ator e de outra técnica, com características diferenciadas, na qual o cômico

deixa de trabalhar autonomamente ‘sobre a deformação consciente do corpo e de seus comportamentos’ para passar a trabalhar ‘a etiqueta, isto é, o conjunto de práticas que a sociedade codifica em vista de um atuar plenamente aceitável’. Definitivamente, se poderia dizer que – novamente como afirma Taviani – ‘a partir de certo momento [...] ao ator europeu é ensinada, essencialmente, a etiqueta: seu saber se constrói em torno da exigência de representar *bem e elegantemente*: sem independência’, isto é, priorizando o embelezamento e depois a estilização estereotipada, visando a uma representação identificada com modelos de comportamento cotidiano já pré-constituídos e socialmente institucionalizados ¹⁵² (DE MARINIS, 1997, p. 151).

Com o propósito de desenvolver uma representação baseada na “etiqueta”, De Marinis (1997, p. 151-152) acredita que a *commedia dell’arte* sofreu mudanças radicais, como é o caso, por exemplo, do ator cômico que, “de autor e criador que era, se transforma em mero intérprete, executor-ilustrador das criações alheias”.¹⁵³

2.2.2 O treinamento

O treinamento, entende Barba, é momento precioso; tanto é assim, que os atores integrado há mais de 20 anos no grupo ainda treinam regularmente. Ainda que religiosamente executada, essa prática, afirma o diretor, não garante resultados artísticos. A construção do novo condicionamento é processo lento, no qual o ator tem que repetir inúmeras vezes os gestos mais simples. O corpo do artista deve ser reeducado e romper com gestos e movimentos cristalizados. São, portanto, os exercícios que proporcionarão nova “colonização” do corpo. No início, repetem-se os exercícios mecanicamente, até que, adiante, sejam absorvidos e ganhem sua originalidade. Barba compara a repetição dos exercícios com a fala:

¹⁵² *deja de trabajar autónomamente ‘sobre la deformación consciente del cuerpo y de sus comportamientos’ para pasar a trabajar ‘la etiqueta, es decir, el conjunto de prácticas que la sociedad codifica en vista de un actuar plenamente aceptable’. Em definitiva, se podría decir que – como afirma una vez más Taviani – ‘a partir de cierto momento [...] al actor europeo se le enseña, esencialmente, la etiqueta: su saber se construye en torno a la exigencia de representar bien y elegantemente: sin independencia’, es decir, procediendo al embellecimiento, y después a la estilización estereotipada, a los fines de una representación identificada con modelos de comportamiento cotidiano ya preconstituídos y socialmente institucionalizados.*

¹⁵³ *de autor y creador que era, pasa a transformarse sólo en un intérprete, ejecutor-ilustrador de las creaciones ajenas.*

É o ritmo que é importante, a ligação de um exercício ao outro e a maneira orgânica pela qual o ator dirige a sequência resultante. É o mesmo processo da linguagem falada, em que não se pronunciam palavras de uma forma abrupta, mas o fim de cada palavra coincide com o começo da seguinte, numa série de ondas que reflete ritmos emocionais e racionais, de moderação e de interrupção, os momentos de força e de decisão (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 245).

Após repetir muitas vezes os exercícios e dominá-los, o ator passa para outra fase, na qual irá colocá-los em teste. A habilidade em adquirir presença total, durante os treinamentos, deverá ser reencontrada – e agora testada – no momento criativo da improvisação e da representação. É importante ressaltar que a finalidade do treinamento não é só a preparação física, mas também o desenvolvimento pessoal do artista – somados, esses aspectos resultarão na “inteligência física”. Podemos notar que a influência da preparação do ator oriental, nos treinamentos propostos por Barba, é intensa. Nas palavras de Nicola Savarese, podemos perceber alguns dos aspectos orientais que influenciaram diretores europeus, entre os quais, Eugenio Barba:

Muitas fontes de inspiração convergem no treinamento: o teatro oriental tem contribuído com sua dinâmica e mais diretamente com os exercícios acrobáticos do teatro chinês e do indiano. A influência desses elementos é óbvia no teatro de Grotowski e de Barba, mas essas elaborações não deveriam nos fazer esquecer um aspecto essencial dessas técnicas de virtuosidade: não é apenas uma questão de aprender a dar saltos mortais, mas a de confrontar um inimigo potencialmente muito mais perigoso. O exercício acrobático dá ao ator a oportunidade de testar a sua força. A princípio, o exercício é usado para ajudá-lo a sobrepujar o medo e a resistência, a ultrapassar seus limites; depois, ele se torna um meio de controlar energias aparentemente incontroláveis, de encontrar, por exemplo, os contraimpulsos necessários para cair sem se ferir ou de planar no ar em desafio à lei da gravidade. Acima e além do exercício, essas conquistas encorajam o ator: “mesmo que eu não faça isso, sou capaz de fazê-lo”. E no palco, por causa do seu conhecimento, o corpo torna-se um *corpo decidido* (BARBA SAVARESE, 1995, p. 252).

Barba também ressalta a influência efetiva de Stanislavski no entendimento do que deve ser a preparação do ator, afirmando que, após o trabalho do diretor russo,

os exercícios começaram a ser considerados como um complexo de práticas que serviam para transformar o corpo-mente cotidiano dos atores em um corpo-mente cênico. Até aquele momento, usavam-se exercícios apenas para o abecedário da profissão ou para aprender esgrima, balé, acrobacia, prestidigitação, habilidades necessárias para interpretar alguns personagens. Depois de Stanislavski, para alguns atores, novos exercícios começaram a representar a plenitude do fazer teatro (BARBA, 1994, p. 156).

Em seus primeiros contatos com o teatro asiático, Barba identificou na atuação dos atores orientais uma característica semelhante a de seus atores do Odin Teatret: a atuação com os joelhos flexionados. Essa identificação passou a ser uma importante marca para a consolidação de sua antropologia teatral, principalmente na questão da alteração do equilíbrio. Ele explica que os atores do Odin, após

alguns anos de treinamento, têm a tendência de assumir uma posição na qual os joelhos, um pouco dobrados, contêm o *sats*, o impulso de uma ação que ainda se ignora e que pode tomar qualquer direção: saltar ou agachar-se, dar um passo atrás ou ao lado, ou levantar um peso. O *sats* é a postura de base que se reencontra no esporte: no tênis, badminton, boxe, esgrima, quando se deve estar preparado para reagir (BARBA, 1994, p. 19-20).

O *sats*, então, é uma postura de base que permite ao ator executar qualquer movimento a qualquer instante, surpreendendo o espectador. É quando o artista está com sua força concentrada e pronta para a ação, ou seja, é sua preparação dinâmica. Barba fornece mais detalhes acerca do *sats*, acrescentando que se trata do momento

no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou a retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar. É a atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar ou voltar à posição de repouso (BARBA, 1994, p. 84).

Observa-se que o *sats* se refere tanto ao estado de imobilidade dinâmica quanto à tomada de ação e, nesta última, é possível perceber que a energia gerada pelo *sats* pode mudar o curso e a intensidade das ações, bem como interrompê-las. Trata-se de um momento de transição e de definição de nova postura, que envolve todo o corpo: “A energia que se acumula no tronco e pressiona as pernas pode ser canalizada tanto na carícia de uma mão como nos passos velozes de uma corrida, num tranquilo virar dos olhos, no salto do tigre ou no voo da borboleta” (BARBA, 1994, p. 85).

O diretor não deixa de ressaltar a importância do uso da energia no trabalho do ator e observa que até pode parecer que o artista esteja treinando o corpo e a voz quando, na verdade, está empenhado em desenvolver algo invisível, ou seja, a energia. É engano acreditar que energia é sinônimo de alta tensão muscular, gritos e agitações; deve-se antes entendê-la como “algo íntimo, que pulsa e pensa na imobilidade e no silêncio, uma força-pensamento contida que pode desenvolver-se no tempo sem desdobrar-se no espaço” (BARBA, 1994, p. 94).

A energia, que pode existir na imobilidade, é particular de cada ator. Barba adverte que os atores devem encontrar as tendências de suas energias e resguardar tais exclusividades. Acrescenta também que, no treinamento pré-expressivo, o trabalho com a energia é o mesmo para o ator e para a atriz, pois, ao desconsiderar o sexo dos intérpretes, “o caráter bifrontal da [...] energia peculiar aflora com maior evidência” (BARBA, 1994, p. 96).

O que se quer ressaltar é que a energia não se constitui apenas de força muscular e nervosa. É necessário convertê-la em pensamento e, na sequência, remodelá-la “em *mise-en-vision* para o espectador” (BARBA, 1994, p. 105). Essa energia elaborada se compõe em “saltos de energia”, que podem ser produzidos e controlados a partir de algumas estratégias, tais como, “o *sats*, a capacidade de compor a passagem de uma a outra temperatura (*Animus* e *Anima*,¹⁵⁴ *keras* e *manis*...¹⁵⁵) [...]” (BARBA, 1994, p. 105).

2.2.3 *Sangue/pele* ou mente/corpo

Ponto que gostaríamos de destacar nas ideias de Barba, quando ele aborda o processo de improvisação, é o fato de o ator “inventar relações”, usar o “pensamento”. E, segundo o diretor,

existe um aspecto físico do pensamento, uma maneira particular de mover-se, de mudar de direção, de saltar: o seu ‘comportamento’. A dilatação não pertence ao físico mas ao corpo-mente. O pensamento deve atravessar a matéria tangivelmente, não apenas manifestar-se no corpo em ação mas atravessar o óbvio, a inércia, o que surge automaticamente na nossa frente quando imaginamos, refletimos, agimos (BARBA, 1994, p. 126).

O par corpo-mente está presente no discurso e na prática de Barba, que chama de *sangue* os aspectos da mente e de *pele*, os do corpo. O *sangue* corresponde à motivação, ao motor interno, ao invisível, e a *pele*, à ação no espaço, à manifestação visível. Ao improvisar, a ação do corpo do ator no espaço pode (e deve) sofrer alterações; sua mente, no entanto, ou seja, seu *sangue* deve conservar sua energia imutável. Desse

¹⁵⁴ Para caracterizar as alternâncias da energia do ator, Barba usa *Animus*, para momentos mais fortes e vigorosos, e *Anima*, para os delicados e suaves. Ele chama a atenção para o fato de que não se trata da polaridade entre os sexos. No Oriente – na tradição indiana, por exemplo –, trabalha-se a alternância da energia e não a relação entre personagem e sexo do ator.

¹⁵⁵ *Keras* e *manis* correspondem às possibilidades de energia vigorosa e suave, na tradição balinesa.

modo, a *pele* é algo que se caracteriza por se pretender maleável, flexível, variável, e o *sangue* por suas constância, potência e prontidão. A totalidade do ser humano, de acordo com Barba, se forma pela dupla mente-corpo ou visível-invisível, ou ainda pensamento-ação. “Cada vez que penso em alguma coisa, o meu pensamento repercute no meu tônus muscular ainda que eu não o perceba” (BARBA, 1994, p. 222).

Se a ação cênica no espaço é preocupação de que ele tenta dar conta de maneira satisfatória, alerta, por outro lado, sobre um grande segredo que se concentra nas pausas daquela. Barba chama a atenção para tais pausas, afirmando que não se trata de interrupções estáticas; elas se constituem em momentos de transição de uma ação para outra, tudo fomentado por uma preparação dinâmica. Quando uma ação está por se encerrar, numa fração de segundo, ela se finda e se transforma em impulso para a ação seguinte. Eis o processo:

Quando o que é visível, o exterior (o corpo), não se move, é necessário que o interior (a mente) esteja em movimento. O modelo é o cisne sobre a água: desliza impassível, mas as patas escondidas trabalham sem descanso. No movimento, imóvel; na quietude, inquieto (BARBA, 1994, p. 82).

Nota-se, assim, a importância da mente, do pensamento, da energia, da invenção e do *sangue*, nas propostas de Barba, quando o corpo do ator está aparentemente estático. Esses elementos – da ordem do invisível – são essenciais para o desenvolvimento das conexões a partir de opções codificadas.

Dentre as preocupações de Barba, destacamos aquela segundo a qual o espectador prevê o que o ator irá executar, resultando, assim, num espetáculo desestimulante. A fim de evitar essa possibilidade, o diretor sugere que o ator execute toda a ação negando-a. Realizar “uma ação negando-a significa inventar uma infinidade de variações interiormente. Isso obriga estar em ação cem por cento, assim a sucessiva pode nascer como uma surpresa para o espectador e para si mesmo” (BARBA, 1994, p. 222). O “inventar interiormente” de Barba, nesse contexto, é a novidade que dará brilho às ações, prendendo a atenção do público.

Se o interior do ator é um gerador de variações, um inventor, seu exterior também tem suas pertinências, como já apontado. E Barba justifica tal equilíbrio:

Às vezes insisto no desenho exterior da ação, a *pele*. Outras vezes afirmo que o *sangue*, a motivação, determina o *bios* da ação. Não fiquem confusos: esta polaridade constitui a *totalidade* de todo processo “em-vida”. Tanto o trabalho teatral quanto a dança requerem precisão exterior. Mas esta tem sua

raiz profunda no *sangue*. E o *sangue* difunde-se no exterior em ramificações visíveis (BARBA, 1994, p. 238).

Assim, corpo e mente estão diretamente ligados. Poderíamos formular a seguinte questão: como Barba trabalha o corpo e a mente na pré-expressividade, na qual há a ausência de significados? Inicialmente o diretor faz um contraponto de seu trabalho, no campo da pré-expressividade, com o de Stanislavski. Enquanto o primeiro se pauta pela aculturação, o segundo, segue via a inculturação, ou seja, a assimilação pelo indivíduo do comportamento cotidiano da cultura em que está inserido. No processo de inculturação, os atores utilizam seus conhecimentos e individualidades buscando referências em suas experiências para desenvolver seus trabalhos cênicos. O método de Stanislavski é exemplar na questão das técnicas de inculturação. Por sua vez, Barba se utiliza

de técnicas corporais específicas que são distintas das usadas na vida cotidiana. Os dançarinos modernos e bailarinos clássicos, mímicos e atores de teatros orientais tradicionais recusaram sua ‘naturalidade’ e adotaram outros meios de comportamento cênico. Eles se submeteram a um processo forçado de ‘aculturação’, imposto de fora, com maneiras de ficar em pé, andar, parar, olhar e sentar, que são diferentes das maneiras cotidianas.

A técnica de aculturação artificializa (ou estiliza) o comportamento do ator-bailarino. Mas isso também resulta em outra qualidade de energia. [...] Tais atores são fascinantes uma vez que tiveram êxito em modificar sua ‘naturalidade’, transformando-a em leveza, como no balé clássico, ou em vigor, como na dança moderna (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 189-190).

Assim, de acordo com as palavras de Barba, o ator pode desenvolver seu treinamento no campo da pré-expressividade tanto por meio de motivações naturais (inculturação) quanto artificiais (aculturação). O diretor reconhece que ambos os caminhos podem colaborar positivamente para a formação dos atores e de suas montagens. Se Barba entende (e valoriza esse fato) que existe vasto território que medeia as ações cotidianas e as ações cênicas da representação, e que, a seu ver, caracteriza-se pelas ações físicas, independentemente de elas possuírem conteúdo que as justifique, é com o propósito de privilegiar a “energia” e o “corpo” do intérprete para que esteja sempre pronto a executar movimentos físicos e também a agir nos momentos de aparente inércia. Tudo isso com fins de formar um corpo decidido e seguro.

O mais importante numa ação física, no plano da aculturação, é a qualidade de sua energia e não seu significado. Barba (1994, p. 127) ressalta que em sua proposta, no momento da pré-expressividade, não há preocupação com os significados, mas com o

alcance de uma ação precisa, “que prepara o vazio no qual um sentido imprevisto poderá ser capturado”.

Por outro lado, os trabalhos cênicos desenvolvidos com base na inculturação podem criar um mal-entendido no que concerne ao tema da improvisação. Quem chama a atenção para isso é Grotowski, ao indicar que, não havendo codificação no teatro ocidental, o ator busca suas referências no universo estereotipado e ilimitado da vida cotidiana ou numa mal-entendida espontaneidade, e acrescentando que, para muitos, improvisar é realizar ações exageradas. Tal posicionamento, segundo Grotowski, pode ser prejudicial, pois

a improvisação começa realmente quando o ator escolhe certos limites muito concretos e precisos. [...] Somente então, o ator ou atriz podem ir além de sua própria objetividade sociológica e biológica e alcançar a subjetividade pessoal. E no momento em que a objetividade e a subjetividade se encontram, o ator torna-se vivo. Pode-se dizer que não há liberdade se não se paga o preço do ascetismo. Mas aqui o ascetismo não é misticismo ou religiosidade, porém algo concreto, mas uma limitação do eu. (GROTOWSKI, 1995, p. 237).

Estariamos, então, diante de um paradoxo. A liberdade poderia ser plena se estivesse dentro de um contexto regado. Barba compartilha o posicionamento de Grotowski ao afirmar que “os atores que trabalham dentro de uma rede de regras codificadas possuem uma maior liberdade do que aqueles [...] que são prisioneiros da arbitrariedade e de uma ausência de regras” (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 8). É oportuno, então, destacar dois pontos importantes a respeito do que não é a improvisação: ela não é resultado de uma pura e simples espontaneidade; ela não é sinônimo de ações realizadas com exageros.

Para resolver esses dois problemas, além de outros mais, relativos ao improviso, tanto Barba quanto Grotowski parecem apostar na função do diretor teatral, como o responsável por “eliminar quaisquer obstáculos que se colocam no caminho do ator e [...] dar temas precisos, delimitados, aos atores. Então, os atores têm um ponto de partida para a sua improvisação” (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 237). Se pesquisarmos, mesmo que superficialmente, o modo como trabalharam ou trabalham os atores de Stanislavski, Dario Fo, Grotowski e Barba, por exemplo, é notável o rigor que eles impõem a seus elencos acerca de disciplina, pontualidade, dedicação, concentração, linguagem cênica etc. E sobre a improvisação, qual seria o grau de interferência dos

diretores? Nosso interesse se concentra em conhecer e compreender o pensamento e envolvimento de Barba com seus atores a respeito do tema em questão.

2.2.4 A improvisação no teatro antropológico de Eugenio Barba

O treinamento para as mudanças e para as tentativas de variar a energia constitui propostas também incluídas nas elaborações das ações físicas e vocais dos atores e, ainda, pode encontrar respaldo nas improvisações cênicas. Antes, porém, Barba (1994, p. 228) alerta para o fato de que a improvisação possui um papel determinado, o de que ela só é válida se for “repetida em todos os seus detalhes de modo que possa ser elaborada. Ainda que sofra mudanças a ação deve conservar o que a faz viva: seu *sangue*, sua motivação, seu ritmo, sua lógica interna e invisível”. Observamos então que na improvisação, segundo o diretor, devem ser conservadas a base física, a base mental e a energia para então proceder às variações.

Vale lembrar que Barba está tratando tanto do teatro ocidental como do oriental. No caso da arte do Oriente, mesmo sendo considerada codificada, sua partitura sempre é composta de subpartituras, que podem integrar variações improvisadas pelo artista. O improviso não provoca mudança da forma. O que ocorre é um inventar de relações entre o que se chama de *jo-ha-kyu*, que é um dos critérios que regula as várias etapas clássicas de teatro do Japão.

O *jo-ha-kyu* é a denominação para os três momentos da ação: *jo* é o inicial, quando a força tenta romper uma resistência; o segundo momento, *ha*, é o da transição, quando a resistência foi vencida, e o movimento ganha autonomia; no último, o *kyu*, o movimento alcança seu ápice e se interrompe repentinamente. Simplificando, podemos entender o *jo-ha-kyu* como a seguinte sequência: resistência, ruptura e aceleração. Sendo assim, ainda é possível ao artista subdividir cada momento do *jo-ha-kyu*, utilizando basicamente os mesmos procedimentos, ou seja, no *ha* pode existir um *jo*, o *kyu* pode introduzir um *ha*, bem como pode haver um *kyu* do *jo* no *ha*. Isso demonstra que as variações, as invenções ou as improvisações de vários teatros orientais surgem a partir de critérios previamente estabelecidos. Improvisa-se a partir de um processo de combinações.

De acordo com Barba, a improvisação faz parte de um processo de repetição das movimentações físicas, sem que oscile a energia do ator. Só que as repetições podem ser

acompanhadas de variações – que são as novas improvisações – e que, por sua vez, serão retrabalhadas e reelaboradas. Poderíamos, *grosso modo*, entender que a improvisação, para Barba, comparando com o método de improvisar do teatro clássico japonês, seria a realização de “variações” dentro de uma partitura preestabelecida?

O teatro ocidental não é tão distinto do oriental, segundo Barba, pois, apesar da cultura, da tradição, das aspirações estéticas, dos conceitos e das imagens díspares, os princípios básicos do teatro de Natsu Nakajima – discípula de Tatsumi Hijikata, um dos fundadores da dança Butoh –, por exemplo, não são diferentes dos de Stanislavski. Em ambos os casos, trata-se de improviso que resulta de refinado trabalho sobre diversos níveis do *bios* cênico. Segundo Barba, a improvisação é

pensamento-ação no leito de uma partitura física. Não importa se esta partitura é construída pelo ator ao longo de um paciente trabalho de ensaios, se é fixada pela tradição ou se, em vez disso, o ator, levado pela segunda natureza de seu corpo extracotidiano, a acompanha no exato momento em que a execute (BARBA, 1994, p. 107).

Os primeiros espetáculos do Odin Teatret eram montados a partir dos improvisos dos atores. Barba percebia que a improvisação era caminho mais seguro para a elaboração das ações cênicas, fundamentadas na história pessoal e profissional dos atores. O improviso, entretanto, não era tudo, e sua importância decorria de se constituir em matéria-prima. Barba (1994, p. 107, nota) afirma: “O momento essencial não era a improvisação em si, mas, sim, a fase imediatamente sucessiva, quando a improvisação era memorizada e fixada pelos atores tornando-se uma partitura precisa.”

Para compreender a maneira como Barba fixava as improvisações, retornaremos à primeira fase do Odin Teatret – que, informa seu diretor, vai de 1964 a 1974 – e focalizaremos o depoimento de Angela Paladini acerca de sua pesquisa *in loco* no teatro-laboratório de Barba, em 1971. Essa estudante italiana conta que, de início, se espantou com a rigidez do regime de trabalho imposto ao grupo teatral e com o aparente autoritarismo de Barba, o que assim registrou:

A pontualidade e a disponibilidade de todos iam além do simples respeito a uma disciplina rígida. Havia certo número de regras para preservar o trabalho de cada um. Era de fato tão evidente, que mesmo eu, alguém de fora, muito dificilmente as poderia infringir: regras como “nunca se deve interromper o trabalho para discutir”, “ser pontual”, “não banalizar o trabalho”. Disciplina, autoritarismo e repressão me pareceram geralmente unidos, e isso muito impediu minha simpatia pelo líder do Odin Teatret, Barba. De fato, parecia-me que cada decisão partia dele e que sua personalidade era

excessivamente dominante, principalmente quanto ao teatro que ele tinha desejado e construído¹⁵⁶ (PALADINI, 1981, p. 116).

A rigidez das regras, por outro lado, como ressaltou Paladini, não era impedimento para que os atores se mostrassem dispostos, seguros e leais para desempenhar as atividades propostas pelo diretor. Os ensaios a que Paladini assistiu eram baseados na vida e na obra de Dostoievski, e o primeiro deles é significativo para começarmos a entender um pouco do método de Barba.

Inicialmente o diretor pede para dois atores (Ulrik e Ragnar) improvisarem determinado trecho de Dostoievski. Em seguida, para repetirem a cena várias vezes. Depois, separados; juntos; novamente separados; novamente juntos. Enquanto isso, os outros atores anotam detalhes das improvisações dos colegas, que servem para auxiliá-los nas repetições. Após várias horas de trabalho, Barba pede para uma atriz (Malou) entrar em cena e se harmonizar com os outros dois, também no improviso. Nova cena é composta, sem fugir do tema. Da mesma forma, ela é repetida muitas vezes: com a atriz; sem a atriz; novamente os três; os três sem a coberta (elemento cênico utilizado na improvisação); só fragmentos de cena; a cena toda.

No ensaio seguinte, Barba sugere que os atores improvisem a morte do pai de Dostoievski. Montam o cenário da casa do pai. Barba não aprova. Refazem. Tudo é feito com muita concentração e seriedade pelos atores, segundo Paladini. Depois de alguns dias, com o cenário trabalhado, Barba enuncia a cena:

Barba: É noite. Os criados do pai decidem não aceitar mais os seus abusos. Querem vingar-se. Em grupo – homens, mulheres – dirigem-se para a casa. Em grupo: teriam medo? Entram furtivamente nessa casa na qual sempre paravam na antecâmara com o chapéu na mão, a cabeça abaixada: humildemente. Agora avançam mais para dentro com outra determinação. A primeira sala está vazia. Grande, silenciosa, cheia de objetos que eles desconhecem; luxuosos, ameaçadores ou envolventes? Ainda formam um grupo ou se separam? Entram nas outras salas, desertas, mas os objetos, misteriosos, sedutores, intimidam-nos, confundem-nos, cegam-nos de raiva, de incômodo, de cobiça? Onde está o pai? Seus olhos defrontam sua presença por meio dos objetos de sua casa. Começam a indicá-los, apalpá-los, tocá-los,

¹⁵⁶ *La puntualità e la disponibilità di tutti andavano ben oltre il semplice rispetto di una rigida disciplina. Vi erano un certo numero di norme per preservare il lavoro di ciascuno. Era un fatto così evidente, che difficilmente e a sforzo persino io – esterna – avrei potuto infrangerle: norme come “Non bisogna mai interrompere il lavoro per discutere,” “Essere puntuali,” “Non banalizzare il lavoro.”*
Disciplina, autoritarismo e repressione mi sono generalmente sembrati uniti, e fu questo il fatto che frenò molto le mie simpatie per il leader dell’Odin Teatret: Barba. Mi sembrava infatti che ogni decisione partisse da lui, e che la sua personalità fosse eccessivamente dominante, pur nel teatro che egli aveva voluto e costruito.

a apossar-se deles, a disputá-los. O que se faz, numa noite como essa, na casa do pai?¹⁵⁷ (PALADINI, 1981, p. 120-121).

Agora todos os atores participam da cena improvisada, tendo como objetivo principal responder à última questão da proposta do diretor: “o que o grupo de invasores faz quando se defronta com os objetos na sala da casa do pai?” Os atores improvisam durante 35 minutos. Na sequência, Barba conversa longamente com cada ator, em particular. Depois o diretor pede para cada ator repetir separadamente sua improvisação. Paladini ressalta que Barba emitia exclamações do tipo: “mais uma vez”, “mais preciso”. E a cena era repetida. A estudante ressalta também que era possível observar a profundidade e riqueza de detalhes que as últimas cenas repetidas continham. Uma das finalidades do intenso refazer das cenas é permitir que os atores memorizem suas improvisações. E Barba pede, então, que improvisem novamente todos juntos.

Quando, porém, uma cena é refeita coletivamente, mudanças mínimas surgem e é necessário, assim, haver adequação também mínima entre os atores, numa relação de ação/reação. É um trabalho que Barba considera encaixe, conforme transcreve Paladini (1981, p.123):

Interminável trabalho de encaixe guiado com extrema prudência por Barba, no qual os atores repetem inúmeras vezes suas improvisações, dois a dois, e depois com mais pessoas, modificando cada vez até criar uma complexa rede de trilhos que se cruzam, mas sempre paralelos entre si e de reações que exteriormente parece existir numa relação orgânica e recíproca, mas cujas raízes afundam na imaginação, na experiência de cada ator, filtrada através de sua improvisação pessoal.¹⁵⁸

Da citação acima ainda é pertinente destacar que Barba reconhece dois tipos de improvisação: a coletiva e a particular. E, para ele, ambas são reciprocamente dependentes. Percebe-se também a valorização do trabalho individual do ator, de seu

¹⁵⁷ Barba: *È notte. I servi del Padre decidono di non accettare piú i suoi soprusi. Vogliono vendicarsi. In gruppo – uomini, donne – si avviano verso la sua casa. In gruppo: forse hanno paura? Entrano furtivamente in questa casa dove sempre si fermavano in anticamera con il cappello in mano, la testa abbassata: umilmente. Penetrano ora al di là, con ben altra determinazione. La prima stanza è vuota. Grande, silenziosa, piena di oggetti a loro sconosciuti, lussuosi, minacciosi, oppure invoglianti? Sono ancora in gruppo oppure si sparpagliano? Avanzano nelle altre stanze, deserte, ma gli oggetti, misteriosi, seducenti, li intimidiscono, li confondono, li accecano, di rabbia, di imbarazzo, di cupidigia? Dov'è o Padre? I loro occhi si scontrano con la sua presenza attraverso gli oggetti della sua casa. Cominciano ad indicarseli, a sfiorarli, a toccarli, ad impadronirsene, a contenderseli. Che si fa, in una notte simile, nella casa del Padre?*

¹⁵⁸ *Interminabile lavoro di incastro guidato con estrema prudenza da Barba, in cui gli attori ripetono innumerevoli volte le loro improvvisazioni, a due a due, e poi a piú persone, cambiandole appena ogni volta, fino a creare una complessa rete di binari incrociandosi ma pur sempre paralleli fra loro e di reazioni che all'esterno appaiono esistere in un orgânico recíproco rapporto, ma le cui radici affondano nell'immaginazione, nell'esperienza di ogni attore filtrata attraverso la sua personale improvvisazione.*

desenvolvimento pessoal. Quanto à improvisação coletiva, impulsionada pelas repetições e encaixes, depende-se muito tempo para sua preparação, o que não significa que a cena será incorporada no espetáculo, embora certamente irá servir como núcleo de muitas outras.

No processo de improvisação de cenas, o figurino é outro elemento que segue as mesmas regras, ou seja, os atores vão experimentando roupas e adereços que, na maioria das vezes, não têm nenhuma relação com o tema proposto. É o caso da improvisação da morte do pai de Dostoiévski, já mencionada. Quando os atores começam a utilizar roupas cênicas, nada remetia ao tempo e espaço da proposta inicial do diretor.

Após Barba ter trabalhado intensamente com os atores, há cenas que pareciam estar prontas. Puro engano, pois, conforme indica Paladini (1981, p. 127), as cenas sempre são retomadas “ainda que em períodos diversos, por um tempo [...] incrível, uma eternidade”.¹⁵⁹ E o diretor do Odin dá continuidade às suas propostas “desestruturando” aquelas cenas que aparentemente estavam resolvidas. Nota-se que há a preocupação de fixar detalhes das cenas improvisadas para que se possam acrescentar outras sugestões, como a de imitar animais com os quais sintam afinidades, por exemplo. Ou ainda: Barba retira um elemento importante do cenário e os atores devem reelaborar a cena. O resultado desses exercícios é positivo na opinião de Paladini (p. 127): “Depois dessas tentativas a cena parece-me mais limpa, as reações cada vez mais precisas. Há algo mais: esse exercício [imitar um animal] acentuou o aspecto conflitual, erótico e possessivo”.¹⁶⁰

As repetições em Barba têm como uma das finalidades a seleção e consequente fixação de momentos cênicos. Tais cristalizações cênicas serviam de base para o desenvolvimento e crescimento qualitativo da própria cena e das subsequentes. No treinamento de preparação do ator também se buscava alcançar regras de comportamento sociocultural e fisiológico que apoiassem qualquer tipo de montagem teatral.

Após todo esse trabalho de elaboração de cenas estimulado pelo método de improvisação, no qual os atores vão adquirindo experiência e autodomínio, passa-se para outra etapa, em que o ator “pode elaborar sozinho os materiais que serão recompostos no espetáculo. Essa primeira fase de elaboração consiste num trabalho

¹⁵⁹ [...] *suppere in periodi diversi, per un tempo [...] incredibile, un'eternità.*

¹⁶⁰ *Dopo questi tentativi la scena appare piú netta, le reazioni sempre piú precise. C'è qualcosa in piú: questo lavoro ha accentuato l'aspetto conflittuale, erotico, possessivo.*

peçoal de composição semelhante ao trabalho de uma autocoreografia.” (BARBA, 1994, p. 107, nota).

A aproximação das teorias e práticas de Eugenio Barba com o que se conhece da *commedia dell'arte* pode-se estabelecer a partir de diversos aspectos. Um deles é o campo das técnicas extracotidianas, já comentado. Outro ponto comum pode ser a concepção do corpo do ator e de seus gestos. Nesse sentido, Taviani (1995, p. 148) afirma que numa coleção de estampas, publicadas pela primeira vez em 1928, por Agne Beijer, percebe-se que os atores italianos da *commedia dell'arte*

são caracterizados pelos gestos, que dilatam as tensões orgânicas e demonstram, de uma maneira enérgica, as forças que regulam um corpo em movimento. A dilatação do gesto é usada para além da construção de uma caricatura: ela dá energia à presença cênica do ator.

Isto é particularmente evidente na personagem de Pantaleão: ele é um velho, mas o ator compõe a figura com gestos amplos e vigorosos. Ele não imita, por exemplo, o andar de um velho encurvado, mas o reconstrói por meio de um contraste, que transmite a ideia de um velho sem reproduzir sua fraqueza. As costas são curvadas, que se tornam poderosas como uma mola comprimida. Cada passo é maior do que o passo normal, de modo que o desequilíbrio precário do velho é reconstruído por meio de um *déséquilibre*, que implica mais uma *abundância* do que uma *falta* de energia (grifos do autor).

É possível verificar que a técnica desenvolvida pelo cômico italiano não se constituía na imitação – no caso, o velho Pantaleão –, mas, ao contrário, se destinava à potencialização de seu corpo, resultando um corpo ágil que, concomitantemente, ressaltava a presença do ator em cena. O equilíbrio precário ou extracotidiano¹⁶¹ desenvolvido pelos cômicos *dell'arte*, e incentivado por Barba em seus atores, impõe ao ator “um esforço físico maior, e é esse esforço extra que dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator-bailarino parece estar vivo antes mesmo que ele comece a se expressar” (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 34).

Seja na *commedia dell'arte* ou em Barba podemos verificar o uso da improvisação em etapa preparatória, quando o corpo e os gestos do ator são experimentados em situações extracotidianas, bem como da utilização da memória para concretizar as cenas que poderiam ser repetidas no espetáculo.

O que pode ser chamado de “repertório de cenas” construído pelos atores da *commedia dell'arte*, a partir de um trabalho orientado por gestualidades, textos (*canovaccio*) e normas, pré-fixados e somados à individualidade do ator, encontra em

¹⁶¹ O equilíbrio precário ou extracotidiano é uma prática desenvolvida por atores de culturas e épocas diferentes que abdicam de um equilíbrio cotidiano (BARBA, 1995, p. 34).

Barba certa correlação sobre a improvisação, como aponta esta afirmação de Paladini (1981, p. 149) acerca do diretor:

Ora essa liberdade de improvisação deve ser seguida, paradoxalmente, de um extremo controle e domínio de si. Os atores devem, imediatamente após ter improvisado, repetir cada movimento da improvisação e memorizá-la perfeitamente, e isso significa controle.¹⁶²

Um dos pontos-chave da improvisação na *commedia dell'arte* e em Barba estaria relacionado à memorização. Cabe evidenciar que o termo memorização, nesse caso, é aplicado no sentido de que, o ator, ao repetir uma cena, poderia reinventá-la. No caso dos atores da *commedia dell'arte*, tal reinvenção poderia ocorrer durante o próprio espetáculo. Já os atores de Barba a praticavam nos ensaios.

Direcionaremos agora a análise mais para as semelhanças entre a noção de improvisação em Barba e na *commedia dell'arte*, com vistas a verificar o que denominamos vertente italiana de improvisação.

2.3 A NOÇÃO DE IMPROVISACÃO NA VERTENTE ITALIANA (*COMMEDIA DELL'ARTE* E BARBA)

Nesta última seção, retomaremos o debate sobre a improvisação na *commedia dell'arte* visando compor um quadro conceitual que encerra o resultado de nossa análise do assunto e a seguir será relacionado com o conceito de improviso em Eugenio Barba de modo a possibilitar a apresentação da vertente italiana de improvisação.

Na análise desenvolvida sobre nosso tema central na *commedia dell'arte*, observamos que não se podem deixar de lado as experiências dos charlatões medievais, uma vez que muitos deles se transformavam em cômicos durante suas exibições artístico-comerciais. Assim, teatro e charlatanice, de certa forma, poderiam constituir as duas faces de uma moeda. Os charlatões desenvolviam suas atividades comerciais juntamente com a apresentação de variedades espetaculares que desembocava num acontecimento de encantamentos. E tanto para o momento das vendas de produtos milagrosos quanto para o da encenação havia “a aquisição e o domínio de, tão

¹⁶² Ora questa liberà di improvvisazione deve essere seguita, paradossalmente, da un estremo controllo e padronanza di sé. Gli attori devono, subito dopo aver improvvisato, ripetere ogni movimento dell'improvvisazione e memorizzarla perfettamente, e questo significa controllo.

habilidoso quanto sagaz, repertório técnico apreendido em *remotos baús* da história charlatã e oferecidos em *disposição espetacular*” (RABETTI, 1997, p. 74, grifos nossos). Ainda que não intensamente conhecidas a técnica e a forma de preparação dos charlatães, acredita-se que “treinavam”, orientando-se pelos ‘remotos baús’, ou seja, por certa tradição oral mercantil que receberia então um acabamento espetacular.

Posto que os charlatães se baseavam em tradição oral, havia espaço para suas individualidades, seja na escolha do gestual, na adaptação da fala ao produto a ser vendido, seja ainda no ajuste da linguagem para que fosse acessível ao público. Lembramos aqui a descrição feita por Ottonelli (apud TESSARI, 1981, p. 34) da atividade dos charlatães: “feita boa venda e juntado o dinheiro, termina aquela venda principal; depois disso outro charlatão começa a sua, se antes não a fez; e depois também a senhora vende seus arganazes ou qualquer outra coisa [...]”.¹⁶³ A indicação é de que as manifestações mercantis ocorriam por monólogos, reforçando a possibilidade de um caráter individual de criação ou de montagem de técnicas de vendas. Em relação ao espetáculo teatral, o charlatão, ao transformar-se em ator, “dá início a uma recitação dramática que, por cerca de duas horas, com o uso do cômico, entretém o povo com festa, com riso e com divertimento”¹⁶⁴ (p. 34). Nota-se que o clima é de satisfação. O charlatão pretende fascinar o povo com sua comédia, bem como com outras tantas habilidades que possui (e que possivelmente adquiriu por meio de sua própria experiência), para dele tirar sua sobrevivência.

Sendo assim, se suas comédias também eram retiradas de ‘remotos baús’ e ‘treinadas’, entendemos que a improvisação para os grupos de charlatães corresponderia a adequar discursos tradicionais com fins práticos a uma eloquência que encantasse o ouvinte. Em outras palavras, improvisar significava selecionar recursos dominados, guardados no baú, e aplicá-los com a finalidade de seduzir.

As primeiras companhias de *commedia dell’arte* parecem incorporar ou admitir não só as técnicas dos charlatães como também suas táticas. O baú é substituído pelo *canovaccio*, que continha o roteiro das fábulas e, de maneira invisível, as gestualidades, os diálogos e a improvisação. Assim, seria no espaço não escrito do *canovaccio* que se manifestaria todo o trabalho dos cômicos, bem como seus desejos de fazer da ocultação

¹⁶³ *fattosi buono spaccio e radunati i soldi, si termina quella vendita principale; dopo cui un altro ciarlatano comincia la sua, se prima non l’ha fatta; e poi anche la signora spaccia i suoi moscardini o qualche altra gentilezza. Alla fine si avvisa il popolo così [...]*

¹⁶⁴ *si dà principio ad un drammatico recitamento che all’uso cômico trattiene per lo spazio di circa due ore il popolo con festa, con riso, e con sollazzo.*

textual o segredo da sedução por suas habilidades. O baú dos charlatães, trancados a sete chaves, e o *canovaccio* “incompleto” dos cômicos podem ser os principais responsáveis pelos aspectos enigmáticos até hoje presentes na compreensão dessas atividades teatrais.

Parece que os cômicos foram bem-sucedidos em não revelar seus treinamentos e processo de atuação, pois, como vimos, os literatos e eclesiásticos contemporâneos às companhias italianas, que escreveram acerca das estruturas cênicas dessa vertente teatral, elogiaram o talento natural dos cômicos para a improvisação. Em sua maneira de pensar, o improviso se constituiria na habilidade inata dos atores italianos, os quais o criariam em cena, no próprio instante da encenação, apenas por meio da imaginação.

Essa noção de improviso é utópica para muitos outros teóricos que revisariam a história da *commedia dell'arte*. Nos anos 70 e 80 do século XX, estudos sobre a *commedia dell'arte* continuaram sendo desenvolvidos, ratificando, com maior vigor, afirmações que apontavam o gênero em questão como possuidor de uma estrutura regrada, na qual a atuação deveria partir de papéis fixos e da elaboração de uma dramaturgia que se daria, conforme Rabetti (1997, p. 77), “imediatamente (e não mediadamente) voltada para a cena e só nela efetiva e completamente estruturada”, diferente da ideia de um esboço cênico que permitisse o improvisar espontâneo do ator.

Nos estudos atuais da improvisação na *commedia dell'arte* descarta-se a espontaneidade como fator central e afirma-se o trabalho intenso das companhias que, pelo menos numa fase inicial, realizavam ensaios matutidamente. Se a questão anterior se pautava em verificar se a comédia de improviso era, na verdade, premeditada ou quase premeditada, agora se discute que tipos de técnicas eram então utilizadas pelos cômicos.

Para fazer menção a duas importantes hipóteses acerca da preparação dos atores da *dell'arte* elegemos Taviani e Tessari que, embora compartilhando a ideia de uma estrutura disciplinadora da comédia, divergem sobre o conceito de improvisação. Enquanto o último afirma que a improvisação é técnica de montagem e integração de variados tipos de fragmentos, o primeiro a concebe como processo criativo em que ator e autor construía a fábula em parceria.

Levando-se em conta a estrutura espetacular elaborada pelos charlatães e, em seguida, pelas companhias de *commedia dell'arte*, acreditamos que a visão de Tessari, acerca da improvisação, é a mais plausível. Na preparação dos papéis, dos gestos, das músicas e dos diálogos, os cômicos por certo também treinavam suas improvisações, o

que parece sugerir que, no momento do espetáculo, havia ocasiões para que o improvisado se manifestasse, fosse da maneira como havia sido experimentado ou de forma renovada em cena. Os cômicos, aliás, estavam preparados para isso, quando, por exemplo, aproveitavam a manifestação do público para reelaborar suas falas e ações no palco. Sendo assim, entendemos que a predisposição desses atores para a improvisação, acompanhada por treinamento, era assegurada por técnica de montagem e integração de fragmentos, mais do que por técnica criativa textual.

Eugenio Barba parece aproximar-se da ideia de Tessari, ao comentar a preparação do ator:

O ator que trabalha num sistema codificado de representação constrói a montagem alterando seu comportamento ‘natural’ e ‘espontâneo’. O equilíbrio é modificado e modelado, tornado precário: novas tensões são assim produzidas no corpo, dilatando-o (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 160).

Podemos observar que Barba se refere a uma preparação de ator que não está sedimentada em suas ações cotidianas ou espontâneas, como foi o caso dos cômicos da *commedia dell’arte*, e que também trabalharam a partir de códigos, do desequilíbrio e de corpos dilatados. Sabemos que os atores da *commedia* desenvolviam treinamento com esses objetivos, pois, do contrário, teriam dificuldades em reproduzir no espetáculo o arcabouço complexo de seus papéis. Queremos destacar, então, que os cômicos deveriam reservar algum tempo para tais elaborações, o que representava compromisso com o trabalho específico de ator ou, nas palavras de Barba, com a pré-expressividade.

Procedendo dessa maneira, Barba complementa que o ator formaria partituras corporais bem demarcadas e precisas que poderiam ser utilizadas em variadas situações ou mesmo em diversos espetáculos. Tal entendimento do diretor identifica-se com a afirmação de Tessari de que uma estrutura codificada, no caso a *commedia dell’arte*, poderia ser caracterizada pelo uso de um método de montagem ou composição de fragmentos (ou partituras) pré-elaborados.

Segundo De Marinis, com as investigações baseadas na antropologia teatral de Barba foi possível retomar a análise da atuação dos cômicos da *commedia dell’arte*, a partir de parâmetros novos, como a observação da dilatação da energia do ator, uma vez que nas comédias italianas dos séculos XVI e XVII utilizavam-se “técnicas extracotidianas do corpo por meio das quais o ator adquiriria a capacidade de fascinar o

espectador e de atrair a sua atenção por meio de sua presença somente, inclusive antes de começar a expressar ou a representar algo” (DE MARINIS, 1997, p. 133).

A antropologia teatral, pelo enfoque que dá ao campo da pré-expressividade, evidenciou também o jogo de contrastes estilísticos presentes na formação da *commedia dell'arte*, constituído, de um lado, pelas mulheres poetisas e atores cultos (os enamorados) e, de outro, pelos atores bufões. O comportamento cênico de cada um desses grupos resultou em códigos bem distintos: o das mulheres, elegante; o dos bufões, enérgico. Este último era formado em área extracotidiana que, conforme Taviani, resultava “em sábia composição das tensões físicas, em deformação consciente e inteligente do corpo e do comportamento”¹⁶⁵ (apud DE MARINIS, 1997, p. 136). Como já visto, a improvisação, conseqüentemente, também se caracterizava pelo estilo culto, com as poetisas (e enamorados), e pelo estilo ‘bufonesco’ (os outros personagens). Isso num primeiro momento da *commedia dell'arte*, pois, em etapa seguinte, ela privilegiaria o estilo culto em detrimento de toda uma composição peculiar baseada não apenas na interpretação popular, obscena e cômica, mas, também, na enérgica preparação do corpo.

Cabe ressaltar que, independente das fases pelas quais passou a *commedia dell'arte*, a improvisação manteve-se integrada em suas estruturas cênicas. Suspeitamos, no entanto, que o trabalho com o improviso também se tenha modificado a partir do momento em que a *commedia dell'arte* entra em decadência e que podemos perceber o abandono de um trabalho de preparação de “um corpo fictício, ou artificial, capaz sobretudo de observar a ‘abertura’ [...] entre a vida real e o teatro, entre o interior e o exterior do espetáculo, ou melhor [...] entre o homem e o artista e de atrair, por isso mesmo, o espectador”¹⁶⁶ (DE MARINIS, 1997, p. 140).

Acreditando num tipo de empreendimento cênico “atoral” parecido com o da primeira fase da *commedia dell'arte*, fundamentado na técnica extracotidiana e do corpo enérgico, foi que Barba trabalhou com seus atores e montou vários espetáculos a partir de materiais elaborados pelas improvisações. Todavia, como já apontamos, ele dava mais importância à fixação e memorização dos resultados da improvisação do que ao improviso em si. O diretor explica ainda que a improvisação servia como ferramenta

¹⁶⁵ en una sabia composición de las tensiones físicas, en una deformación consciente e inteligente del cuerpo y del comportamiento.

¹⁶⁶ un cuerpo ficticio, o artificial, capaz sobre todo de marcar la “brecha” [...] entre la vida real y el teatro, entre el interior y el exterior del espectáculo, o bien [...] entre el hombre y el artista, y de atraer, por eso mismo al espectador.

que extraísse, da própria história pessoal e profissional do ator, os desenhos de seus movimentos, fixando-os.

Num período seguinte, Barba afirma que o ator, já com experiência e autodomínio, é capaz de criar seu próprio material cênico e sua coreografia (partituras codificadas). Nesse ponto, a improvisação ganha outro propósito, que é o de originar variações nessas partituras. O diretor italiano buscou suas referências na codificação do teatro oriental e demonstrou que, mesmo nesse caso, a improvisação era elemento ativo em sua estrutura cênica.

É possível visualizar identificação ainda maior entre a noção de improvisação de Barba e a improvisação realizada pelos cômicos da *commedia dell'arte*. Cabe ressaltar que esse não é o propósito do diretor italiano. No entanto, como o próprio teatrólogo percebe semelhanças entre seu trabalho e o da comédia italiana, sua teoria fornece, momentaneamente, uma opção explicativa para a controversa questão da improvisação na *commedia dell'arte*.

As duas fases que destacamos em Barba, a da improvisação como geradora de material a ser fixado e a da improvisação como variações, podem aproximar-se das atividades desenvolvidas pelos cômicos italianos da primeira fase, quando se dedicavam à construção de um corpo enérgico e quando estavam em cena. Tratemos do primeiro ponto indicado por Barba.

Certamente os atores da *commedia dell'arte* reservavam algum tempo para preparar seus papéis, seus gestuais, suas falas, bem como para praticar exercícios corporais tanto para a caracterização do personagem quanto para a execução de suas habilidades (saltos, contorcionismo etc.). Nessas preparações, algumas regras primordiais deveriam ser seguidas, como as características dos papéis, a relação com os outros personagens, o modo de andar etc., a partir das quais, somadas à individualidade de cada ator, tudo era fixado. Assim, fixava-se o que havia no *canovaccio*, com todas as suas implicações (momento do ensaio), e fixava-se a construção ou a manutenção do papel (momento da preparação do personagem). Aqui a improvisação serviria para fixar as atividades realizadas nos ensaios.

Quanto ao segundo ponto, o da improvisação como variações, que ocorre durante a cena, Barba destaca o fato de que, ao improvisar, o ator deveria conservar a base física, mental e a energia. Se pensarmos nos cômicos italianos, poderíamos indagar se, em cena, não conservavam o que havia sido fixado nos treinamentos, procedendo então às variações. Toda sua construção física, mental e a energia (que move o físico e o

mental) eram mantidas, e o improviso se manifestaria sem alterar a forma. Barba menciona variação na execução da ação (orientada pelo *jo-ha-kyu*: resistência, ruptura e aceleração) que é realizada pelo ator no instante cênico do espetáculo. Tanto no teatro oriental quanto na *commedia dell'arte* a improvisação se configuraria num inventar de relações na maneira de executar uma ação. Se para os orientais as variações se desenvolviam num nível interno ou quase invisível, os cômicos variavam suas ações no nível externo (da fala e dos gestos), bem visível para o espectador.

Sintetizando, a primeira fase da improvisação em Barba, a da preparação de material e da preparação do ator, corresponderia ao mesmo momento dos cômicos quando preparavam particularmente seus papéis e coletivamente o *canovaccio*. Na segunda fase, a da improvisação como variações, tratava-se de produzir alterações na ação (durante a cena) que fossem previstas e tivessem sido ensaiadas. Para Barba (1994), a improvisação, nesses casos, é pensamento-ação que ocorre no interior de uma partitura física construída, entre outros aspectos, pela pré-expressividade.

A partir dessa relação da teoria de Barba com a estrutura de trabalho do ator da *commedia dell'arte*, foi possível reconhecer uma vertente italiana (ou matriz italiana) de improvisação que tem como uma de suas características principais, conforme observou Tessari, a de se constituir em “composição” cênica.

CAPÍTULO 3

NOÇÕES DE IMPROVISACÃO NO BRASIL: AUGUSTO BOAL

Neste capítulo apresentaremos aspectos do pensamento e da prática teatral de Augusto Boal, focalizando o tema da improvisação, quando esse diretor iniciou seu trabalho no Teatro de Arena de São Paulo, onde permaneceu até seu exílio. Exilado, ele experimentou várias atividades cênicas que corresponderam a suas aspirações artísticas. Nesse momento, começa a escrever e publicar suas teorias, sistematizando, paulatinamente, o que seria o Teatro do Oprimido. Comentaremos, a seguir, algumas de suas experiências no exterior e parte de sua obra escrita, com vistas a colher subsídios para nossa discussão: sua noção de improvisação. Seleccionamos alguns temas que darão suporte ao estudo de nosso objeto, tais como a improvisação no teatro fórum, a improvisação no teatro invisível, a improvisação dos atores, do curinga e dos espectadores e a improvisação nos exercícios e jogos propostos pelo diretor. Apresentaremos ainda o resultado de nossa pesquisa realizada na biblioteca do Massachusetts Institute of Technology – MIT, nos Estados Unidos, acerca da relevância das obras de Boal para muitos estudos teatrais de língua inglesa, principalmente no que tange ao assunto da improvisação. Para encerrar o capítulo, desenvolveremos considerações sobre a noção de improvisação de Augusto Boal.

3.1 BOAL NO TEATRO DE ARENA (1956-1971)

Augusto Pinto Boal (1931-2009) nasceu na cidade do Rio de Janeiro e destacou-se como diretor e teórico teatral. Seu reconhecimento mundial ocorreu quando criou o Teatro do Oprimido, que se caracterizou pela participação ativa e direta do espectador na cena. A busca da formalização desse teatro teve início quando observou que nenhuma das propostas teatrais contemporâneas lhe agradava. A insatisfação de Boal com o teatro de seu tempo não era devida à forma de desenvolvimento das direções teatrais nem à maneira de interpretação do ator, especificamente – extrapolava o palco e se dirigia à plateia. Em sua visão, o teatro deveria integrar o espectador de forma que ele não ficasse passivo (ainda que mostrasse consciência crítica), na simples condição de acomodado em uma poltrona a ele destinada no teatro. A partir desse foco passou a

pensar num teatro que englobasse o espectador na cena. Com o objetivo de pesquisar e experimentar novas práticas teatrais, desde cedo Boal desejou adquirir um espaço físico próprio, na cidade do Rio de Janeiro, porém, a oportunidade de estudar química nos Estados Unidos inviabilizou temporariamente seu propósito teatral. Permaneceu dois anos (1954 e 55) no exterior e, paralelamente aos estudos de química na Columbia University, em Nova York, cursou dramaturgia com o professor John Gassner,¹⁶⁷ na School of Dramatics Arts, na mesma universidade, bem como durante certo período participou como ouvinte dos ensaios do Actor's Studio. Em seus estudos nos Estados Unidos a principal referência teatral de Boal foi o método de Stanislavski que, aliás, utilizou em seu trabalho inicial no Arena, como atesta Magaldi (1984, p. 21):

Boal acompanhou em Nova Iorque a experiência do Actors' Studio, que pesquisava um estilo norte-americano de interpretação, diferente da tradicional maneira britânica. E essa confluência de interesses e objetivos levou o Arena a modificar a sua política, definindo a busca de um estilo brasileiro de representação, fundado num realismo cujo paradigma vinha do Método de Stanislávski (MAGALDI, 1984, p. 21).

De volta ao Brasil, é convidado a dirigir peças no Teatro de Arena de São Paulo, no qual permaneceria durante quinze anos – de 1956 a 1971. No início, o diretor estudava, junto com o elenco, as propostas de Stanislavski, cuja teoria, porém, não dava conta da principal inquietação de Boal, que se voltava para combater a passividade do espectador, bem como questionar a que público se destinava seu teatro.

Cabe mencionar que Stanislavski não foi abolido do Teatro de Arena, como não fora também do trabalho teatral desenvolvido por Boal, simplesmente por não corresponder a alguns de seus objetivos. Há que ressaltar investida na teoria do diretor russo, que resultou na caracterização da primeira fase do grupo paulistano. Nesse momento inicial, Stanislavski foi referência substancial no apontamento de um possível caminho para que o Arena pudesse estruturar o que acreditava ser um teatro brasileiro.

O fato de os integrantes do Arena buscarem emoções próprias, por meio das propostas de Stanislavski, induzia-os a acreditar que estariam criando um estilo de interpretar brasileiro, em contraposição ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) – uma das principais referências teatrais da época – cujos diretores, estrangeiros, faziam com que os atores “acabassem com prosódia em francês, polonês ou italiano” (BOAL, 2000,

¹⁶⁷ John Waldhorn Gassner (1903-1967), importante crítico e historiador do teatro norte-americano do século XX, lecionou crítica teatral e dramaturgia em várias instituições universitárias americanas, como a de Columbia.

p. 142), sendo, além disso, criticados por intensificar suas mecanizações e criar marcas registradas pessoais.

Segundo o diretor do Arena, o ator deveria passar por um período de “desmecanização” de seus movimentos para que, em seguida, pudesse adotar a mecanização dos movimentos do personagem. Era-lhe, portanto, necessário que descobrisse emoções e sensações que não faziam parte de seus hábitos. Um recurso utilizado por Boal para o treinamento das emoções foi o “olho no olho”, por acreditar que o olho seria a parte mais frágil de nosso corpo, uma vez que ele nos denuncia, nos evidencia. Assim, o ator tem que estar atento à potência emocional involuntária contida no olho, uma vez que se trata de órgão vulnerável. Por outro lado, a transparência transmitida pelo olho serve como termômetro da verdade, tanto da cena quanto do personagem. Boal (2000, p. 143) afirma que é “no olhar que se cria o espetáculo. É no olhar que nascem os personagens”.

Em entrevista (17/12/2011) Nelson Xavier, ator que participou da primeira fase do Arena, assegura que Boal realizava exercícios que envolviam o olhar de modo a “buscar até emoções, buscar relacionamento, evoluía para outras coisas... no olho, de evoluir até pra agressividade ou não... que foi uma forma branda, digamos assim, de improvisação, não verbal”. O ator talvez tenha utilizado a expressão “forma branda”, para sinalizar que a improvisação não verbal era algo novo para os atores do grupo paulistano, pois, se para eles o improviso verbal era recurso conhecido e familiar, a improvisação em dupla, por meio da troca de olhares, acionando outros componentes corporais que não fosse a voz, era novidade em processo de descoberta e experimentação na prática, no trabalho cotidiano com os exercícios e os ensaios no Arena.

A técnica do “olho no olho” era utilizada, de modo geral, para potencializar a inter-relação teatral. Boal utilizaria frequentemente o termo inter-relação por entender que se tratava do ponto-chave da encenação. Stanislavski (1977, p. 349) já recomendara a seus atores “penetrar com o olhar a alma de cada um dos que se encontram em cena, para captar seu estado de ânimo e compreender como trabalhar para influir sobre eles. Não vos esqueçais de criar a conexão”.¹⁶⁸ Não seria difícil perceber certa similitude entre a “inter-relação” e a “conexão” apontadas por ambos os diretores. Boal prossegue:

¹⁶⁸ *penetrar con la mirada en el alma de cada uno de los que se encuentren en el escenario, para captar su estado de ánimo y comprender cómo debéis obrar para influir sobre ellos. No olvidéis crear la conexión.*

uma cena não é a justaposição de dois atores, mas sim a sua INTER-RELAÇÃO. Não é o que cada um cria isoladamente, mas em conjunto. O amor não é o fato de duas pessoas estarem apaixonadas por si e em si mesmas, mas o que transitivamente passa entre uma e outra. Também assim a teatralidade (BOAL, 1996, p. 75).

Essa técnica do olhar tinha por meta introduzir a igualdade entre os atores do Arena e servir como termômetro para a verdade cênica, bem como potencializar a teatralidade, entendida por Boal como o resultado da inter-relação entre os intérpretes. Diferentemente da técnica do olhar aplicada no TBC, que não “se olhava no olho, se olhava no centro da testa” (Nelson Xavier, entrevista, 17/12/2011), e após o ator realizar sua fala, voltava o rosto para o público. Isso poderia sugerir que no TBC a inter-relação ou conexão se dava em outra direção, como entre ator e público, por exemplo.

Mediante o treinamento do olhar, no Teatro de Arena, buscava-se revelar as emoções e intenções do ator, bem como permitir observar as ações do outro, até com respeito à improvisação. Neste último caso, é possível que Boal desenvolvesse o exercício do olho no olho almejando produzir regras para a improvisação, ao chamar a atenção para duas características fundamentais que o ator deveria adotar: ser “livre” e “solidário” (BOAL, 1999, p. 174).

A partir do momento em que o diretor do Arena e pensador teatral formalizou seus exercícios para a prática do olho no olho, o que ocorreu em *200 exercícios e jogos para atores e não atores com ganas de dizer algo através do teatro*,¹⁶⁹ escrito em 1973, encontramos mais vestígios para o entendimento das questões da liberdade e da solidariedade na improvisação em Boal. Destacamos, por exemplo, o exercício que chamou “Sequência do espelho”,¹⁷⁰ no qual os atores estão em duas filas, uma de frente para a outra, e devem manter o olhar direcionado para o olho do ator a sua frente. Uma fila deve propor movimentos e expressões, enquanto a outra irá reproduzir detalhadamente o que vê. O objetivo é que cada par de atores (frente a frente) alcance

¹⁶⁹ Sobre a obra *200 exercícios e jogos para atores e não atores com ganas de dizer algo através do teatro*, Boal afirma que é um de seus primeiros livros, mas que sofreu revisões e aditamentos e até houve a troca do título, sem contar sua trajetória particular. Assim, o autor diz que o livro “foi escrito em espanhol e publicado na Argentina em 1973, estando eu exilado naquele país. Foi traduzido para o português de Portugal – não é o mesmo, juro, não é! – em 77; teve mais de 15 edições a partir de 1979, quando foi traduzido para o francês, onde mudou de nome: de *200 exercícios e jogos para atores e não atores com ganas de dizer algo através do teatro* para simplesmente *Jogos para atores e não atores* (sem mencionar, no novo título, o número de jogos e exercícios que são agora mais de 400!). Foi totalmente revisto para a primeira edição inglesa de 1995, e agora – paradoxo! –, retraduzido para esta edição revista e aumentada, que é uma tradução de uma tradução de uma tradução aporuguesada traduzida para o inglês e o francês e retraduzida para o português do Brasil. Felizmente, eu ainda falo português e pude rever o resultado final” (BOAL, 1999, p. xi).

¹⁷⁰ Encontramos o exercício “Sequência do espelho” no livro de Boal *Jogos para atores e não atores*, 1999, p. 173-181.

maior sincronia nos movimentos e exatidão nas expressões. Dando continuidade ao exercício, porém em nível superior de dificuldade, qualquer um dos atores que compõe a dupla fica livre para coordenar o movimento ou a expressão, mas “é importante que cada um se sinta livre para fazer os movimentos que lhe apeterem e, ao mesmo tempo, solidário para que os movimentos do companheiro sejam reproduzidos com perfeição” (BOAL, 1999, p. 174). Nesse ponto, observa-se que Boal instiga os atores a realizar movimentos improvisados almejando evidenciar a necessidade da inter-relação, ou seja, demonstrando que a teatralidade é ato coletivo, de troca e de compartilhamento entre os intérpretes. O olho no olho, assim, teria servido como ferramenta que, por um lado, mensurava a liberdade do intérprete, uma vez que ele poderia sentir essa liberdade no outro, e, por outro lado, permitia corresponder às iniciativas do colega de cena, ao ser solidário, respeitando-lhe a liberdade.

É oportuno verificar, no trabalho em dupla com a improvisação e nesse exercício da “Sequência do espelho”, que um dos objetivos a alcançar era que a dupla de atores realizasse os movimentos de forma tão sincronizada, que um observador externo não saberia discernir quem sugeria os gestos e quem os imitava. A ajuda mútua entre os atores era fundamental, e o olho no olho, o filtro que avaliava a precisão desses movimentos espelhados.

Desse modo, segundo o pensamento de Boal, para que um ator improvisasse, seria necessário considerar a presença do outro ator e “aceitar como verdadeiros os dados oferecidos pelos outros durante a improvisação. Deve-se procurar complementar a improvisação com os novos dados que os companheiros vão inventando” (BOAL, 1999, p. 284).

Se o diretor do Arena visualizava um procedimento que orientava os atores rumo à improvisação, encontrava-se às escuras no propósito de impulsionar o espectador a participar da cena. Ao refletir sobre esse assunto, Boal mantinha constante autocrítica, sem se sentir totalmente contemplado com o desenvolvimento de um teatro que havia incorporado a questão nacionalista e a reivindicação política, como observa Michalski:

A partir da experiência pioneira do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, que lançou, entre outros, Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri [...], o teatro queimou etapas rumo a uma tomada de posição resolutamente nacionalista e politicamente reivindicante (MICHALSKI, 1979, p. 13).

Michalski coloca em evidência o Teatro de Arena como grupo que caminhou ao lado de um movimento político que valorizava os interesses nacionais e desejava potencializar a identidade brasileira. O grupo paulistano encontrou dificuldades e obstáculos para alcançar seus objetivos, uma vez que vivia uma fase de instabilidade em relação a sua concepção cênica, ao perceber que o realismo stanislavskiano não era suficiente para os propósitos que traçara— como vimos, as inquietações de Boal ocuparam importante lugar nessa percepção. Assim, o Teatro de Arena, para levar a cabo suas pretensões nacionalistas teve que reestruturar suas estratégias.

Boal reavaliou sua insatisfação com a forma cênica que vinham desenvolvendo e concluiu que o realismo empregado nas montagens do grupo tomava proporções tais que talvez até mesmo Stanislavski desaconselhasse. Para acrescentar, percebera que não deveria seguir a trajetória desenvolvida nos Estados Unidos, principalmente a do Actor's Studio e dos filmes hollywoodianos, pois observara que os diretores americanos aplicavam demasiado realismo, acreditando estar utilizando acertadamente a memória emotiva.

O excessivo realismo norte-americano contagiara o diretor do Arena que afirma ter percebido o mal-entendido de que ele mesmo fora acometido ao estimular “lagoas de emoção, profundas lagoas emocionais” Boal (1999, p. 73), no início de seu trabalho com o método do diretor russo. No entanto, ao notar seu engano, declara que passou a “criar rios em movimento dinâmico, em lugar de mera exibição da emoção. Teatro é conflito, luta, movimento, transformação, e não simples exibição de estados de alma” (BOAL, 1999, p. 73). Tal depoimento revela um processo de reavaliações e de buscas de novos caminhos no fazer teatral, que caracterizaria seu trabalho no Teatro de Arena. Cabe destacar ainda que a investigação visando um teatro participativo foi também importante para a construção de uma noção de improvisação.

Nessa nova fase, tendo como principal referência Brecht, o grupo do Arena decidiu montar peças clássicas que seriam revestidas e direcionadas pela metáfora. Acerca da implantação de uma linguagem metafórica, Boal explica:

Com a *nacionalização dos clássicos*, buscávamos a metáfora, cansados do realismo tautológico. Ao ‘Isto que vocês estão vendo é exatamente isto que vocês estão vendo!’ quisemos contrapor o ‘Isto é aquilo!’ e o ‘Aquilo é isto’ metafóricos. Cansados de repetir cenas parecidas, diálogos e figurinos. Tínhamos medo de repetir pensamentos. Horror! (BOAL, 2000, p. 201).

A peça de Maquiavel *A Mandrágora*, encenada em 1962, inaugurou a fase da nacionalização dos clássicos. Sua escolha ocorreu em razão de sua universalidade temática, aplicável à realidade brasileira. Agora o foco era a adaptação dramaturgica e não a criação inédita de um texto nacional. O que importa observar é que há continuidade do trabalho com a interpretação, considerando o quesito da inter-relação entre os atores. Boal ressalta que a montagem de *A Mandrágora* foi tão minuciosa, que não havia sequer uma frase vazia dita pelos atores e que também suas ações alcançaram iguais resultados positivos e, complementa ainda, que “cada suspiro encontrava ouvido atento, cada movimento, olhar vigilante. Tudo se fazia a dois. Podia-se cortar a faca a atmosfera entre os atores, tal a densidade” (BOAL, 2000, p. 204).

Como se pode notar, para o pensador e diretor teatral, a prática cotidiana da inter-relação implicava o trabalho com o olhar. Pelo olho é que se atingia a densidade da contracena, pelo olho é que os atores poderiam estabelecer comunicação durante a cena. E o avanço que se pode perceber, em relação à primeira fase do Arena, diz respeito ao olhar substituindo as falas e expressando imagens.

Ao analisar a exploração do uso do olhar em *A Mandrágora*, Boal primeiramente reconhece que o ator, estando em cena, sempre diz algo ainda que sem pronunciar palavras. Sendo assim, houve a necessidade de preparar tanto o gesto e o olhar do intérprete quando não havia falas propriamente ditas quanto a imagem do ator em cena. Em suas palavras: “Um ator não é só ele, a cara dele. Às vezes, o ator transmite com os olhos, os olhos como imagem transmitem muito mais do que uma frase que está sendo dita. *A Mandrágora* de Maquiavel, [...] eu fiz marcação até dos olhos dos atores” (BOAL, 2004).

Quanto à noção de improvisação que Boal estaria construindo por meio de suas leituras e também da experiência junto ao grupo do Arena, adiante-se desde logo que a técnica do olhar poderia ser perfeitamente treinada pelos atores, resultando em inter-relação mais intensa. Só por meio dos treinamentos, aliás, é que se poderiam obter êxitos “atoriais” e cênicos prolongados, segundo o autor. O espetáculo *A Mandrágora*, assim, é exemplo pertinente para o problema que estamos discutindo, pois os atores Paulo José e Milton Gonçalves contracenavam logo no início da peça, Paulo José com um longo monólogo, a que Milton Gonçalves respondia com alguns monossílabos. Os ensaios, acompanhados pelos exercícios, fizeram com que esses dois atores interagissem e criassem terceiras intenções, mesmo no caso do ator que tinha pouquíssima fala. Ocorreu que Milton Gonçalves foi substituído durante a turnê do espetáculo e, como

não houve tempo para novos ensaios, para o “olho no olho” nos exercícios de preparação, o ator substituto “foi empurrado para o palco onde repetia deixo. Rompia-se a inter-relação, acabava o teatro” (BOAL, 2000, p. 204).

Como podemos observar, segundo esse pensamento, se não houvesse inter-relação na cena não haveria teatro. O fazer teatral, no entender de Boal, não seria composto apenas de um texto, somado a uma fala empostada nem sequer do estrelismo de um único ator que anularia a atuação dos demais, mas abrangeria a fala, o corpo, as intenções, a troca. E, dando-se num contexto em que estivesse presente a inter-relação, a improvisação respeitaria algumas regras, como, por exemplo, a de estar em completa consonância com o assunto da cena e de ter o consentimento do contracenador, uma vez que os atores deveriam estar em harmonia.

O vínculo que Boal estabelecera entre a inter-relação, o trabalho do olhar dos atores e a improvisação foi corroborado no depoimento de Milton Gonçalves (entrevista, 17/12/2011), ator na peça *A Mandrágora*, que afirma acreditar na existência de regras para se improvisar, destacando que uma delas é a necessidade de dominar o assunto desenvolvido na cena e outra é

entender seu parceiro no olhar, porque o olhar ele te diz quando você se atrapalhou, você percebe no olhar do parceiro [...]. Mesmo que você esteja de costas pra ele, você tem que estar atento. Porque o balbuciar vai denunciar para você que alguma coisa não está indo como deveria.

Milton Gonçalves dá respaldo à teoria de Boal ao expor que o olhar, em cena, funcionava de fato como veículo de comunicação entre os atores, pois, pelo olhar, conseguia-se perceber o que estava ocorrendo com o outro ator, estivessem ou não olhos nos olhos. Também ressalta a função do olhar como termômetro que poderia avaliar uma improvisação na cena. Se tudo estivesse correndo bem, o contracenador daria sua réplica, caso contrário, sua reação denunciaria o problema.

O que nos chama a atenção tanto no depoimento de Milton Gonçalves quanto nas ideias de Boal é que ambos reconhecem a possibilidade de o ator, em cena, distanciar-se do personagem e avaliar a atuação dos outros ou de perceber o espaço cênico, uma vez que a técnica do olho no olho estimulava a observação a partir do ator e não só do personagem. Desse modo, se o ator ativava sua percepção, independente do personagem que interpretava, estaria ampliando seu repertório para possíveis

improvisações, uma vez que a percepção estaria subsidiada tanto pelo ator (com distanciamento) quanto pelo personagem (ensaiado).

Essa concepção de Boal, que entendia dever o ator pensar por si e pelo personagem, nos leva a supor um treinamento específico que estimulasse os atores a observar a existência de um plano superior em relação àquele voltado para a atuação exclusiva entre os próprios atores, que era o da cena total. A técnica do olho no olho, ao se constituir em mecanismo que instigava tanto a interpretação dos atores quanto a observação de seu desempenho no decorrer da cena, foi-se ampliando, e o olhar passou a englobar todo o espaço cênico, envolvendo-o.

Talvez a meticulosidade na preparação da peça *A Mandrágora* somada aos treinamentos com a inter-relação proposta por Boal tenha resultado em certo sucesso do espetáculo como muitos apontaram, entre eles o crítico Sábado Magaldi (1984, p. 53), que destaca “o engenho da peça e o frescor da interpretação, maliciosa, irônica, positiva na sua mensagem”. E a transição de uma interpretação realista que caminhava em direção ao “exagero”, percebida por Boal (e presente na primeira fase do Arena), para uma interpretação com “frescor”, tal como a agora observada pelo crítico, talvez possa apontar para o investimento de Boal rumo a alguma noção de improvisação em construção, em experimentação.

Nesse sentido, o frescor da interpretação, mencionado por Magaldi, pode ser fruto de um trabalho cuja proposta encontraria paralelo no pensamento de Stanislavski (1980, p. 191) de que, com grandes verdades e constantes momentos de fé, o ator manteria por mais tempo o ânimo e frescor da peça. O diretor russo vincula o frescor cênico à interpretação natural e supõe que ele poderia ser alcançado quando as palavras do autor se transformassem adequadamente nas palavras do ator. Da mesma forma, Boal buscava tal naturalidade e a verdade na interpretação de seus atores, o que repercutia também na improvisação.

Alguns anos depois, o Arena montaria outro texto clássico, o *Tartufo*, de Molière, e em sua encenação teríamos um exemplo representativo do trabalho com a interpretação natural e a preocupação com o olhar no plano geral da cena, como poderia ser observado na atuação de Guarnieri. Representando Tartufo, ele é flagrado declarando seu amor à mulher de Orgonte. Ao tomar conhecimento do ocorrido, por intermédio do filho Damis, Orgonte interroga Tartufo, que demora alguns segundos, após olhar um crucifixo, para responder: “Deus é testemunha”. Boal (2000, p. 204) relata que essa pausa foi crescendo e que “Guarnieri desenvolveu seu subtexto e a cada

espetáculo pensava mais longos pensamentos enquanto olhava Orgonte, Damis, o crucifixo... Chegou ao recorde de dois minutos [...]. Era teatro: inter-relação”. Poderíamos acrescentar que essa improvisação que fora sendo trabalhada por Guarnieri era dotada de elementos que dariam à cena o frescor que Magaldi mencionara em montagem anterior.

Na exposição de Boal podemos observar o reconhecimento da inter-relação como algo que não se esgotaria na troca entre os atores, mas deveria ocorrer também com o espaço físico significativo, representado, na cena, pelo crucifixo, inicialmente. A partir do momento em que Guarnieri foi buscando subtextos, encontrou outras referências materiais no cenário para contracenar e estender sua pausa cênica. O que importa notar é que, mesmo sem nos dizer especificamente que Guarnieri improvisava, desponta o fato de estarmos possivelmente diante de um caso de improvisação que, nesse momento, Boal entrevê pelo viés do papel essencial da inter-relação com o espaço.

É possível que, além de sua experiência cênica pessoal, ou justamente por conta dela, Guarnieri se tenha aproveitado mais intensamente dos ensinamentos de Boal que lhe permitiam improvisar nos moldes estabelecidos pela inter-relação. Não sabemos dizer se Boal tinha consciência disso ou não nem se Guarnieri improvisava ou não conscientemente, ou até que ponto improvisava. O que, entretanto, pretendemos enfatizar neste momento é a combinação de objetivos na cena, em que se constatava, de um lado, o diretor chamando a atenção do ator para todos os elementos de cena e, de outro, o ator – Guarnieri, no caso – correspondendo ao que se esperava dele numa “atuação verdadeira”, com “frescor”. De todo modo, uma noção de improvisação vinha sendo construída.

O diretor do Arena, nessa fase da nacionalização dos clássicos, afirma que desenvolvia a “interpretação social”, na qual “os atores passaram a construir seus personagens a partir de suas relações com os demais, e não a partir de uma discutível essência. Isto é, os personagens passaram a ser criados de fora para dentro” (BOAL, 1980b, p. 182). Havia necessidade de o ator desconstruir suas mecanizações cotidianas, potencializar a percepção e expressão para, assim, construir seu personagem partindo das relações com os demais, de modo diferente do trabalho puramente interiorizado, apoiado numa certa leitura de Stanislavski, que era antes desenvolvido. No caso de Guarnieri, se teria apresentado como nova concepção de interpretação que ele teria assimilado e que lhe possibilitaria ampliar sua visão cênica, de modo a integrar todos os

elementos cênicos nas ações de seu personagem, num processo de experimentação e consolidação daqueles elementos, que lhe apareciam gradativamente como novos.

O espetáculo *Tartufo* foi a última montagem do Arena na chamada linha de nacionalização dos clássicos. Na visão de Sábado Magaldi, se na primeira fase do Teatro de Arena houve o excesso na análise das singularidades, agora, na segunda, teria ocorrido o aprofundamento de uma síntese de universalidades. A “procura de um espaço político e o relativo esgotamento do processo de nacionalização dos clássicos ditaram o início de novo ciclo do Arena, o dos musicais” (MAGALDI, 1984, p. 65).

É oportuno destacar, antes de adentrarmos a próxima fase do Arena, que Boal vivera algumas experiências cênicas importantes para a estruturação de seu teatro, bem como para agregar a improvisação em seu método. Uma delas ocorreu no início da década de 1960, no Nordeste, durante um espetáculo realizado para camponeses e que terminava com frases de combate, que instigariam à revolução. Um dos camponeses da plateia ficou comovido com a energia e a proposta de luta apresentada pelos atores e, após a encenação, procurou o diretor do espetáculo, convidando o grupo a participar de sua luta contra os coronéis locais. Boal explicou-lhe que se tratava de teatro, ficção. Ao entender a situação o camponês fez uma observação inquietante. O diretor conta que

quando lhe dissemos que éramos verdadeiros *artistas* e não verdadeiros *camponeses*, Virgílio [o camponês] ponderou que, quando nós, verdadeiros artistas, falávamos em dar nosso sangue, na verdade estávamos falando do sangue deles, camponeses, e não do nosso, artistas, já que voltaríamos confortáveis pras nossas casas (BOAL, 2000, p. 185).

Nesse episódio, Boal percebeu que o espectador camponês concebia o teatro como verdade, no qual os atores estariam conclamando o povo à luta. E esse apelo à verdade, que não era a verdade cênica aclamada por Stanislavski, mas a verdade do discurso ali produzido, serviu para que o diretor do Arena observasse que sua ficção (de caráter político) poderia ser entendida como a própria realidade, pelo espectador. Assim, essa variante entre as noções de verdade iria contribuir para a formação da noção de improvisação de Boal, ainda em processo.

Outra experiência singular e que nos pode auxiliar a perceber vestígios da noção de improvisação em Boal, foi a de sua organização de um seminário de dramaturgia para um sindicato de metalúrgicos, na cidade de Santo André. No final do projeto, a peça *A greve*, escrita por um operário de nome Jurandir, foi a que mais agradou ao grupo, tendo recebido verba para montagem. No dia em que foi encenada para os

operários, ocorreu fato incomum para exposições teatrais: o palco foi invadido por espectadores. Tudo teve início quando um dos operários da plateia se viu representado pelo personagem fura-greve e quis intervir no espetáculo. Houve confusão quando outros espectadores foram para o palco, até que Boal sugeriu que o operário-espectador causador do tumulto se posicionasse ao lado do operário-ator e o corrigisse, se fosse o caso, após sua fala durante o andamento da cena. Ocorreu que o operário-espectador replicou constantemente.

Boal ressalta que essa experiência foi válida no sentido de instigar as seguintes questões: quem era o ator? Quem era o espectador? Vivia-se a cena ou vivenciava-se o conflito? Tudo parecia estar mesclado, o ator e o espectador, a ficção e a realidade. E, mais, houve indícios de certo “frescor” que poderia desconstruir a atuação e a encenação demasiadamente estruturadas ou pré-moldadas, rompimento de fronteiras entre ator e personagem, entre a cena e a plateia, entre o teatro e a realidade. Pois, para Boal, na peça *A greve*, os operários eram verdadeiros intérpretes e também verdadeiros operários. É oportuno observar ainda que na experiência em Santo André os espectadores que invadiram o palco também produziram, a seu modo, um texto improvisado.

O diálogo ocorrido entre o operário-ator e o operário-invasor é instigante para entendermos como foi possível a participação inesperada deste último no espetáculo. Destacamos o trecho em que o operário-ator é pressionado a sair da cena pelo operário-espectador:

[Operário-ator] – Não saio porque você não conhece o enredo, não pode fazer o meu personagem.

[Operário-invasor] – Não conheço o enredo, mas conheço a greve; não conheço o seu personagem, mas me conheço a mim. Sai!

(BOAL, 2000, p. 195)

Primeiramente convém ressaltar que o assunto encenado na peça *A greve* era conhecidíssimo dos espectadores-operários. Todos os que assistiam ao espetáculo haviam participado ou acompanhado o movimento grevista, o que possibilitava a cada um particularmente ter a sua versão sobre aquele evento. Tratava-se, assim, de experiências cotidianas, trabalhistas e até de solidariedade ou não solidariedade do grupo de operários. Quando o operário-espectador interveio na encenação, poderia não saber qual seria o rumo dado pela dramaturgia, mas possuía seu repertório argumentativo e a experiência vivida dos fatos. Desse modo, ele poderia selecionar e

combinar seu discurso improvisado a partir das alocações do operário-ator. Esse recurso é o que é mais significativo para nós, porque poderia nos sugerir a ocorrência de um modo particular de improvisação calcada no uso de repertórios previamente dominados.

Somada às observações acima, lembramos ainda que é perceptível a presença da verdade como realidade, uma vez que a peça *A greve* saíra do campo ficcional e transformara-se num debate real, no qual atores e espectadores vivenciavam diretamente o conflito estabelecido. Pensamos que essa experiência por certo teria contribuído também para as reflexões e considerações sobre improvisação no pensamento de Boal.

Após essa digressão sobre as duas experiências do diretor do Arena – com os camponeses do Nordeste e com os operários de Santo André –, que serviram de referências no decorrer de sua contínua pesquisa e que, a nosso ver, vinha também constituindo sua visão sobre improvisação, retornamos à trajetória do Teatro de Arena, no momento em que se inicia nova fase em sua história, quando ocorre o golpe militar de 1964, tendo então as peças que passar pelo crivo da censura.

A reação contra esse novo cenário político que, segundo vários artistas, caracterizava-se pela arbitrariedade, resultou em nova tomada de posicionamento por parte deles. No caso de Boal, o diretor tentou produzir o seu “teatro verdade”, espelhando-se em Eduardo Coutinho,¹⁷¹ que, segundo nosso autor e diretor, já havia desenvolvido o

cinema verdade: personagens interpretados pelas próprias pessoas inspiradoras da história. *Cabra marcado para morrer* [...], que só foi concluído vinte anos depois do golpe, com personagens reais vivendo em cenários ainda mais tristes – era talvez o mais belo exemplo. Em outras palavras: documentários reais com aparência de ficção (BOAL, 2000, p. 222).

Essa experiência com o “teatro verdade” gerou a possibilidade de colocar no palco pessoas perseguidas pela ditadura, as quais podiam expor suas angústias, medos, etc. Boal conseguiu¹⁷² montar o espetáculo *Opinião*, no Rio de Janeiro, com cantores contando suas vivências, lendo cartas, entoando canções de protesto, como relata o próprio diretor:

¹⁷¹ Eduardo de Oliveira Coutinho (São Paulo, 1933), cineasta brasileiro, é considerado um dos mais importantes documentaristas nacionais. *Cabra marcado para morrer* (1984) é seu documentário mais conhecido.

¹⁷² Boal realizou apenas uma versão de *Opinião*, mesmo que seu desejo fosse ter produzido outras, colocando em cena jornalistas, intelectuais, entre outros perseguidos pelo sistema repressor. Conseguiu montar um espetáculo apenas, com cantores. Isso se explica pela instauração da ditadura no país, a partir de 1964, que não permitia manifestações de protesto.

João [do Vale] lia a carta que escreveu ao pai, ao fugir de casa, menino; lia para Nara [Leão], lágrimas rolando, lágrimas que vestiam suas palavras. Nara respondia com ternura, olho no olho, carinhosa: “Carcará. Pega, mata e come!” Era diálogo, teatro, não *show*...

[...]

Eu queria que escutasse não apenas a música, mas a ideia que se vestia de música! *Opinião* não seria um *show* a mais. Seria o primeiro *show* de uma nova fase. *Show* contra a ditadura, *show-teatro*. Grito, explosão. Protesto. Música só não bastava. Música ideia, combate, eu buscava: música corpo, cabeça, coração! Falando do momento, instante! (BOAL, 2000, p. 226).

Mais uma vez nos deparamos com a questão do olho no olho, a nosso ver o papel de base do qual emergirá uma concepção de improvisação para Boal, também no tratamento com não atores. O diretor pretendia fazer com que os cantores cantassem, falassem e lessem um para o outro, mas reconhece que tiveram dificuldades, pois estavam acostumados a cantar para multidões ou para os microfones. Em sua visão, o “medo de olhar cara a cara era medo de se descobrir, de se ver no rosto do outro. É impossível cantar olho no olho sem sentir a revelação da palavra pronunciada; impossível ouvir só a música, puro som dançarino, sem a carne viva do poema” (BOAL, 2000, p. 225).

Como se percebe, para Boal, o olho no olho carregava a verdade, revelava pensamentos, expunha a natureza humana. E foi exatamente devido a essas características que o diretor utilizou esse recurso, para que a cena fosse real e verdadeira, ou melhor, para que a palavra fosse profunda e viva. Boal deve ter conduzido o trabalho de interpretação aplicando sua noção de inter-relação, bem como ressaltando a técnica do olho no olho e praticando exercícios pautados na improvisação. Nesse caso, uma improvisação que estaria ligada à realidade e à verdade dos cantores-atores, pois tratavam de suas próprias vidas e experiências.

Agora, ao treinar o olho no olho, o diretor do Arena estava incentivando a inter-relação entre os músicos, da mesma forma que incentivara a inter-relação entre os atores do Arena. Inter-relação, como já vimos, manifestada na troca com o parceiro com quem se dialogava, bem como na interação com o espaço cênico e, ainda, com o tema programado. Boal sugere que a inter-relação pudesse convergir para uma entrega do ator; de seu ponto de vista, portanto, para que João do Vale se emocionasse com sua própria história houve a necessidade de se doar ao texto, de querer transmiti-lo e de se expor a Nara Leão. Percebe-se, assim, que a técnica do olho no olho, empregada no treinamento dos cantores, tivera seus frutos.

Se *Opinião* teve êxito como “teatro verdade” foi um êxito único, pois Boal não conseguiria montar outro espetáculo com a mesma estrutura, colocando personagens reais em cena, contando, interpretando, dialogando ou lendo suas particularidades e opiniões próprias. O momento político assustava qualquer iniciativa desse porte e com tal objetivo.

Ao buscar uma opção artística para a situação em vigor, o diretor do Arena monta a peça *Zumbi*, escrita com Guarnieri. Nesse momento, fica mais evidente a terceira fase do grupo, com base na produção de musicais. Boal daria início ao Sistema Curinga,¹⁷³ no qual nenhum personagem pertenceria exclusivamente a qualquer ator e, conseqüentemente, os atores poderiam interpretar todos os personagens, pois a história seria contada pelo coletivo. Para que os personagens não se diluíssem quando fossem transferidos de um ator para outro, levando o público a perder seus referentes, havia exigência a ser observada pelos intérpretes: manter o “gesto social”¹⁷⁴ (BOAL, 2000, p. 231) do personagem.

Além da novidade da introdução da rotatividade dos personagens entre os atores, o Sistema Curinga apresentava também um mestre de cerimônias, nomeado curinga que, segundo Boal, se comportava como um

exegeta, explicador, diretor de cena, animador de programa de auditório, contrarregra como o *kurogo* [contra-regra do *Kabuki*, teatro japonês] e podia interpretar qualquer personagem, quando necessário. Explicava significados escondidos. O *Curinga* – sempre o mesmo ator – nos representava a nós, Arena. Começo do diálogo com a plateia, que eu viria mais tarde a desenvolver plenamente com o Teatro do Oprimido (BOAL, 2000, p. 231).

Aos olhos de Boal, tanto o Sistema Curinga quanto o posicionamento da figura do curinga em particular estimulariam o senso crítico do espectador para as questões sociais. Esse recurso poderia contribuir ainda para evitar a empatia por parte do público, vista pelo diretor como algo prejudicial a suas propostas. Nesse momento, ainda que

¹⁷³ Nas obras de Boal, *Stop: c'est magique!* (1980a) e *Teatro do oprimido e outras poéticas* (1980b), a palavra “coringa” está grafada com a vogal ‘o’, enquanto em *Jogos para atores e não atores* (1999) e *Hamlet e o filho do padeiro* (2000), com a vogal ‘u’, “curinga”, como confirma a professora Silvia Balestreri Nunes (2004, p. 38, nota), ex-membro do Teatro do Oprimido: “Nas primeiras edições dos livros de Boal e no início do CTO-Rio, é utilizada essa grafia [*Coringa*] para se referir àquela carta do baralho que pode ocupar várias posições [...]. Essa denominação, já na sua forma correta – CURINGA –, é utilizada, hoje, no TO [Teatro do Oprimido], para se fazer referência aos multiplicadores das técnicas...”. Optamos, então, por utilizar a grafia “curinga”, exceto se estivermos transcrevendo a palavra nas obras em que está grafada como.

¹⁷⁴ Boal buscava caracterizar os personagens destacando-lhes seu jeito de ser, reconhecido no cotidiano das pessoas (tal como compreendia o “gesto social”), para que o espectador pudesse identificá-los, mesmo que houvesse a troca de atores.

com ressalvas, o diretor do Arena espelhava-se em Brecht. Dessa forma, apoiado também em sua leitura das ideias do diretor alemão, Boal propunha a continuidade do processo de superação do estilo realista. Ao adotar o princípio de que todos os atores representassem todos os personagens, o “espetáculo deixava de ser realizado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativamente, a ser contado por toda uma equipe, segundo critérios coletivos [...]. Conseguiu-se assim um nível de ‘interpretação coletiva’” (BOAL, 1980b, p. 189).

Para a realização da interpretação coletiva os atores deveriam compor os personagens de maneira uniforme, a fim de que fossem reconhecidos pelo público ao ser transferidos de um ator para outro. David José (entrevista, 8/12/2011), ator do musical *Tiradentes*, observa que Boal pretendia “destruir um pouco essa ideia do ator como uma personalidade. Todos eram iguais e, como todos eram iguais [...], cada um podia representar qualquer personagem”. Este procedimento, como veremos adiante, seria fundamental para o uso da improvisação direcionada à atuação que privilegiava os personagens sociais em detrimento do exclusivo talento dos atores e não atores.

Outro ponto diferenciado que surgira com o Sistema Curinga e que colaboraria para a estruturação da improvisação de Boal, foi a própria figura do curinga que, presente na cena, poderia ter várias atribuições. Em seu desempenho cênico havia algumas exigências a observar, tais como: é “necessário o esfriamento de suas ‘Explicações’; é necessário o seu afastamento das demais personagens, é necessária a sua aproximação aos espectadores” (BOAL, 1980b, p. 196). Se nas montagens dos musicais do Teatro de Arena o curinga desempenhava funções essenciais, o futuro lhe reservaria um posto particular e de relevância ainda maior.

Boal logo percebeu que excluindo por inteiro a empatia com o público corria o risco de produzir peças desinteressantes para os espectadores. Era necessário, então, um mínimo de empatia, que foi resolvido ao fixar um ator para encenar o protagonista, na montagem de *Arena conta Tiradentes*, enquanto os outros intérpretes dariam continuidade ao rodízio dos personagens. O fato de o protagonista ser representado pelo mesmo ator viabilizava a identificação do público com o herói dramático, contribuindo para o fluxo contínuo do espetáculo.

Sábato Magaldi (1984, p. 78) comenta a existência simultânea de curinga e protagonista realista:

A função “Coringa”, da total abstração, com significado crítico, se contrapõe à função protagônica, da personagem que procura reconquistar a empatia do público – no caso Tiradentes. A síntese de estilos se completa com a síntese dos dois métodos fundamentais do teatro moderno – Stanislávski e Brecht unidos com o propósito de se vivenciar uma experiência e ao mesmo tempo comentá-la para o espectador.

Magaldi faz menção à influência de duas grandes teorias na montagem de *Tiradentes* e, conseqüentemente, no pensamento de Boal. A síntese dos estilos pautou-se pela seleção de pontos aceitáveis de cada uma daquelas teorias, pois o diretor do Arena não era totalmente adepto dos métodos teatrais de Stanislavski e Brecht.

O elenco do Arena, na fase dos musicais, tinha passado por várias mudanças de atores, mas tal processo não ofuscava alguns princípios implantados por Boal, como a técnica do “olho no olho” – retirada de Stanislavski –, como podemos constatar com o ator David José (entrevista, 8/12/2001), integrante do grupo de 1964 a 1968, que afirma:

Havia, no Teatro de Arena, uma coisa que o Guarnieri prezava muito, falava muito e o Lima [Duarte] também gostava, Paulo José, Boal também falava, parece uma coisa que se fazia aqui era, em cena, era olho no olho. [...] Eles falavam ‘inter-relação’, a inter-relação entre os atores.

Cabe observar também que, paralelamente às atividades principais do Arena, na fase dos musicais, foi criado o grupo denominado Núcleo Dois. Em 1970, alunos participantes de um curso ministrado por Cecília Thumin e Heleny Guariba compuseram esse grupo, que se caracterizou principalmente por não depender da bilheteria. Boal realizou experimentos com o Núcleo Dois que, de início, se apresentava num “teatrinho minúsculo, 70 lugares apertados, ao qual chamamos Areninha, no segundo andar do Arenão!” (BOAL, 2000, p. 270). Assim tiveram início as dramatizações de notícias de jornal, no que foi chamado de *Teatro jornal: primeira edição* e que tinha como principal objetivo mostrar para qualquer grupo organizado (estudantes, operários, paroquianos, associação de bairro) que era possível “fazer teatro para eles mesmos [...]” (BOAL, 2000, p. 270).

Ainda que tenha tido curta duração, o experimento se expandiu rapidamente, alcançando outros espaços além do Areninha, incentivando a encenação e a formação de grupos de teatro jornal. Boal explicita a expansão e a estratégia utilizada para simplificar e agilizar a apresentação e a sua disseminação:

Começamos a formar grupos de Teatro-Jornal, mais de trinta. Representávamos em qualquer lugar, longe da polícia: atrás da igreja, na sala

de anatomia da Faculdade de Medicina [...], em casa de operário, padre ou professor... Onde quer que fosse, seria. Escrevíamos nossos espetáculos e, duas horas depois, estavam prontos para a plateia. Teatro Instantâneo, fulminante.

Nosso sonho era propagar as técnicas para que todos pudessem fazer teatro, usar essa linguagem tão rica para pensar o que fazer (BOAL, 2000, p. 271).

Como se pode observar, a instantaneidade aparece como característica marcante do teatro jornal, cuja execução parecia não demandar longa preparação. Essa característica talvez estivesse atrelada ao contexto de opressão e perseguição por parte dos militares, uma vez que a produção rápida e de intenso teor crítico poderia ser construída, elaborada, ensaiada e apresentada dentro de um período bem curto. No entanto, Boal era rigoroso com o texto e, da mesma forma, com a palavra – característica que o acompanharia o tempo todo. O diretor acreditava que, no teatro, a palavra poderia equiparar-se à ação.

Importa-nos compreender a posição de alguém que, tendo tanto cuidado e respeito com as palavras, trabalha com a produção de um teatro jornal, cujas características exigiam a delimitação de tempo para lidar com elas, para adaptá-las à cena e exibi-las ao público, ou seja, a palavra impressa do jornal era transformada, reelaborada e redefinida em poucas horas (improvisadamente?) para ser levada à cena.

Boal, observamos, valorizava a palavra pronunciada com fins políticos, a que poderia ser alcançada a partir de preparação baseada nas técnicas do teatro jornal. Queremos ressaltar, assim, que as palavras (ou falas) dos atores, pensadas e reproduzidas nas circunstâncias dadas, indicadas pelas técnicas, eram aprovadas por Boal que, nesse contexto, considerava mais importante o conteúdo crítico e político nelas contido do que necessariamente sua qualidade estética. O que se percebe, então, é a adesão do diretor às palavras autônomas de atores experientes ou mesmo de atoresleigos que se enquadravam em suas propostas. Assim, os novos grupos de teatro jornal poderiam desenvolver suas dramatizações e incentivar a formação de outros elencos.

As apresentações do *Teatro jornal: primeira edição* demandavam a compreensão dos atores acerca das nove técnicas¹⁷⁵ existentes para levar à cena as

¹⁷⁵ As nove técnicas do Teatro Jornal estão relacionadas na obra *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* (1988, p. 44-46), cuja primeira edição é de 1977. Uma vez que tentamos analisar a obra de Boal em consonância com o desenvolvimento cronológico de seu teatro, optamos por utilizar essa referência em detrimento das técnicas elencadas em outra obra do autor, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1980b, p. 153-154), que apresentam dez técnicas: leitura simples, leitura cruzada, leitura complementar, leitura com ritmo, ação paralela, improvisação, histórico, reforço, concreção da abstração, e texto fora do contexto. Pode-se observar aqui divergência desta sequência em relação àquela.

notícias de jornal: leitura simples, improvisação, leitura com ritmo, ação paralela, reforço, leitura cruzada, histórico, entrevista de campo, e concreção da abstração. É perceptível que havia uma preparação (ainda que breve) para a montagem desses espetáculos, e o grupo fundador iniciou suas apresentações expondo seu próprio método de criação para o teatro jornal.

De acordo com a segunda técnica do teatro jornal, improvisação, os atores leriam a notícia e a improvisariam cenicamente. A notícia serviria apenas como roteiro para a encenação. O grupo poderia ainda interpretar, improvisadamente, fatos anteriores ou posteriores à notícia. Essa apresentação cênica é que caracterizaria o teatro jornal como sendo a realidade do jornalismo, de um jornalismo sem diagramação e que aconteceria na presença dos espectadores. Segundo Boal, essa prática seria mais do que interpretação, seria vivência.

Com o recurso da improvisação objetivava-se a montagem de cenas que instigassem o senso crítico do espectador, independente de elaboração mais refinada do texto improvisado. A preocupação, nesse caso, concentrava-se no que seria dito pelos atores. Pela técnica da improvisação, o teatro jornal também poderia ser um instrumento apropriado para aguçar a audição dos receptores, estimulando-os a analisar tudo o que ouviam, diferentemente das notícias veiculadas pela televisão, em geral assimiladas de modo automático. O resultado poderia ser completamente distinto, como sugere Boal ao relatar a encenação da notícia da morte de um trabalhador que,

sendo obrigado a entrar num forno sem o tempo de resfriamento necessário, teve o seu sangue cozido dentro do seu próprio corpo; esta notícia pode-nos deixar indiferentes, sem ver realmente o fato. Neste caso particular, após cenas de improviso [...], o elenco concretiza a morte do camponês através da morte, em cena, de pequenos animais queimados, de bonecas cujo fogo reproduz o cheiro do forno misturado com carne humana queimada (BOAL, 1988, p. 46).

Se a notícia era teatralizada e, ao mesmo tempo, trágica, o espectador provavelmente a assimilaria de forma diferenciada do que se simplesmente a ouvisse em tom formal, típico do telejornalismo. Para obter resultado positivo, os atores (leigos) deveriam seguir as técnicas, praticar exercícios cênicos e improvisações, no momento do ensaio e, na apresentação, desenvolver debates ou diálogos e aplicar o que fora preparado no ensaio, buscando compreender e responder às inquietações advindas da cena.

A nosso ver, o teatro realidade (não ficcional), que conclamava a participação direta do espectador, poderia ter encontrado no improviso um instrumento básico para o desenvolvimento das cenas e das interferências dos espectadores, o que levou Boal (1988, p. 43) a afirmar que, entre as técnicas do teatro jornal, a “do ‘improviso’ é a própria realidade: aqui não se trata de representar uma cena, mas de vivê-la de cada vez”.

Convém destacar que essa improvisação do teatro jornal remete-nos à questão da verdade, já suscitada neste trabalho e que havíamos remetido à “verdade do discurso” (no episódio do camponês do Nordeste). Era fundamental para Boal que a improvisação se desenvolvesse na realidade, como uma vivência prática dos atores ou entre atores e espectadores. Assim, a improvisação, como uma ação que revelasse verdades foi mais um quesito para a constituição do futuro arcabouço improvisador de Boal.

O teatro jornal, juntamente com os musicais, representou as últimas atividades de Boal no Teatro de Arena, pois em 1971 ele seguiu para o exílio na Argentina. Nesse período em que trabalhou no Arena, Boal pôde desenvolver suas ideias e vivenciar experiências que muito lhe ajudaram na construção de sua teoria. Tais experiências também foram válidas para que compreendesse e definisse alguns pontos capazes de orientar a improvisação, como, por exemplo, a técnica do olho no olho, a busca da inter-relação, a questão da verdade, o frescor da cena e a improvisação desenvolvida por não atores. Estes elementos estão integrados no processo de sistematização que Boal desenvolveu no exílio, tema de nossa próxima seção.

3.2 O EXÍLIO E A SISTEMATIZAÇÃO DO TEATRO DO OPRIMIDO

Augusto Boal permaneceu 15 anos no exílio. Durante esse tempo morou na Argentina, em Portugal e na França. Também teve a oportunidade de visitar vários outros países latino-americanos e europeus e, neles, desenvolver suas ideias teatrais. O conjunto de sua obra e de sua prática denominou-se Teatro do Oprimido.¹⁷⁶ Os itens que

¹⁷⁶ Boal explica que foi difícil chegar à denominação Teatro do Oprimido, pois, ao publicar o livro que ganharia esse nome, as opções para o título eram outras. O autor afirma que “livreiros argumentavam que ninguém compraria um livro chamado *Poéticas Políticas: poesia ou política?* Mudei para *Poéticas do Oprimido* em homenagem a Paulo Freire. Outra recusa: em que estante colocar? Poesia? Quem folheasse, perceberia o engano. Na de teatro? Ninguém o abriria pensando ser poesia. Quando, pela primeira vez, pronunciei Teatro do Oprimido, soou estranho. Ainda hoje, para alguns, soa *Deprimido*, embora se trate de Revoltado, do que quer lutar, ser feliz. Imaginem se eu o chamasse Teatro da Felicidade, Teatro da

formam esta seção, “O improviso no teatro invisível”, “O improviso no teatro fórum” e “O improviso nos exercícios e jogos propostos por Boal”, mostram o quanto esses temas foram determinantes para o trabalho de Boal, bem como a repercussão que tiveram nos locais em que foram desenvolvidos. Limitamo-nos então a discorrer sobre as experiências do diretor no exterior, posto que se revelam profícuas para o desenvolvimento deste trabalho, que focaliza sua noção de improvisação.

3.2.1 O improviso no teatro invisível

É importante resgatar, primeiramente, as três categorias de teatro popular reconhecidas por Boal, explicitadas em seu livro *Técnicas latino-americanas de teatro popular*¹⁷⁷ (1988): “Teatro do povo e para o povo”; “Teatro de perspectiva popular para outro destinatário que não o povo”; “Teatro de perspectiva antipovo e cujo destinatário infelizmente é o povo”. Nenhuma delas agradava ao diretor brasileiro, o que o levava a estruturar outra, que já vinha sendo pensada a partir das experiências que tivera no Brasil, ou seja, a de potencializar os cidadãos a desenvolver por si mesmos seus teatros. Nesse sentido, podemos avaliar que sua categoria estaria direcionada para um teatro do povo, para o povo e pelo povo. E, na construção desse caminho, a improvisação teria participação especial.

Para o tema que estamos tratando, a primeira experiência significativa de Boal durante seu exílio ocorreu, segundo seu relato, quando ministrava um curso de teatro na Argentina. Na preparação de uma cena para a rua, um aluno teria proposto o seguinte exercício cênico: representar uma cena num restaurante sem que ninguém fosse avisado, à exceção dos próprios atores. O cenário já estaria organizado (o próprio restaurante), os clientes se converteriam em plateia, os personagens do garçom e do gerente seriam os próprios funcionários do restaurante, e, nessa apresentação, “nem se saberia quem eram os atores. Espectadores veriam o espetáculo, sem vê-lo *como* espetáculo” (BOAL, 2000, p. 293). Era o início do teatro invisível.

Revolução, Teatro do Futuro Inventado! – pretensioso. Ficou como é, agora gosto: Teatro do Oprimido!!!” (BOAL, 2000, p. 299).

¹⁷⁷ Na apresentação dessa obra de Boal, Fernando Peixoto comenta que ela é formada por textos escritos ainda no Brasil, em 1970, como é o caso da exposição acerca das categorias de teatro popular. A publicação de *Técnicas latino-americanas de teatro popular* foi realizada primeiramente pela editora argentina Corregidor, em 1975. No Brasil, a primeira edição é de 1977, pela Hucitec.

A cena foi escrita, ensaiada e, posteriormente, representada num restaurante como sugerido. Boal (2000, p. 293) esteve presente à encenação, como plateia, e verificou que o roteiro foi seguido à risca, bem como observou uma “coisa extraordinária: a interpenetração da ficção na realidade. Superposição de dois níveis do real: a realidade cotidiana e a realidade da ficção ensaiada”. Para o diretor, a atuação ensaiada pelos atores configurou-se em realidade, pois se desenvolvera no cotidiano das pessoas (atores e espectadores) sem que fosse percebida como teatro.

O intento da cena do teatro invisível foi instigar os clientes do restaurante a discutir sobre a fome, considerando que há comida para todos. Boal (2000, p. 294) comenta que esse objetivo foi alcançado, uma vez que ocorreu o esperado debate, “mais intenso do que teria sido na rua”. Nessa experiência, ressaltamos uma de suas ideias, em relação ao que ele considerou ser uma cena de sucesso: “*Profissionais* ensaiados; *espontâneos*, improvisando – tudo verdade.”

Os atores se haviam preparado para a cena, e os clientes-espectadores do restaurante participaram da encenação, sem que soubessem, improvisando (ou vivenciando) diálogos. E tudo era verdade porque se tratava de ações na realidade. Desse apontamento de Boal sobre a experiência da cena invisível, destacamos a necessidade do ensaio e do planejamento da cena pelo grupo teatral visando proporcionar aos espectadores – ditos “espontâneos” – a oportunidade de agir no plano da vida real, no plano das ocorrências cotidianas. O debate sobre a fome – uma verdade que poderia ser desprezada pelos espectadores –, ao ser estimulado pelos atores, mobilizou o ambiente do restaurante de forma a alterar seu aspecto rotineiro. Desse modo, a ficção criada e encenada pelos atores era real uma vez que fazia parte da vida de todos os ali presentes, interferindo diretamente na vida dos clientes, que não imaginavam tratar-se de teatro invisível, mas, sim, de um episódio inesperado que, conseqüentemente, lhes exigia uma resposta.

Segundo Boal, para que o teatro invisível fosse bem-sucedido seria imprescindível prepará-lo detalhadamente. Ele não teria nenhuma relação com o *happening*, pois, na cena invisível, haveria uma finalidade predeterminada que exigiria intensa organização e que “utiliza um roteiro, uma estrutura conflitiva, porque pretende ser arte e, como tal, em termos sensitivos uma organização de um determinado conhecimento da realidade” (BOAL, 1988, p. 72-73). Procedendo assim, Boal afirmava que estaria realizando arte e interferindo na realidade, pois existiria a ficção conduzida pelos atores, na qual os rituais teatrais são invisíveis, ou seja, “o espectador não vê nem

sabe quem são ou não os atores, não sabe sequer que há atores, não percebe que o que dizem está previamente estudado [...]” (p. 73). Por não saberem, os espectadores transformar-se-iam em atores. Sabendo, os atores transformariam a ficção em realidade. Desse modo, a preparação e o trato da cena invisível deveriam ser feitos com cautela.

Como se trata de arte, Boal esclarece que o teatro invisível é preparado tal como se prepara uma cena para levar ao palco, ou seja, há os atores que desenvolvem seus personagens, há o texto, o tema central etc. Apenas o cenário não é produzido, já que é o da própria realidade; basta escolher um restaurante, estação de metrô, rua ou elevador entre as possibilidades oferecidas pela cidade.

O mais importante é que Boal, para esse caso, elenca ainda algumas regras de jogo do teatro invisível que são de muita utilidade para nele compreendermos a improvisação:

- a) o objetivo do teatro invisível é tornar visível a opressão;
- b) os atores do teatro invisível não devem jamais cometer qualquer ato de violência contra os espectadores, ou intimidá-los – sua ação deve ser sempre pacífica, já que se trata de revelar a violência da sociedade tal como ela existe, e não de duplicá-la;
- c) a cena deve ser a mais teatral possível, e deve ser capaz de se desenvolver mesmo sem a participação dos espectadores;
- d) os atores devem ensaiar o texto escrito da peça ou da cena, mas também devem ensaiar as intervenções possíveis ou previsíveis dos futuros espectadores;
- e) um espetáculo de teatro invisível deve incluir sempre alguns atores *coringas*, que não participam da ação central e que atuam a fim de *aquecer* os espectadores, iniciando conversas sobre o tema da peça que será representada;
- f) devem tomar sempre todas as medidas de segurança possíveis, já que cada país tem as próprias leis e oferece os próprios perigos – as medidas de segurança não são iguais para todos;
- g) não se deve jamais praticar uma ação *ilegal*, pois o objetivo do teatro invisível é precisamente questionar e pôr em causa a *legitimidade da legalidade* (BOAL, 1980a, p. 85).

Nitidamente, a meta desse teatro é a conscientização. Para o que nos interessa diretamente, entretanto, destacamos em primeiro lugar o item “d”, que recomenda ao grupo teatral ensaiar o texto escrito, bem como procurar ensaiar também possíveis intervenções dos espectadores. Considerada a existência de um objetivo a ser alcançado na cena – geralmente trata-se de instigar o debate dos espectadores sobre algum tema relacionado à opressão –, tal objetivo deve ser previamente pesquisado, aprofundado, tornando-se texto ou roteiro, para que os atores possam entender os propósitos da encenação, construir os personagens e estabelecer suas falas. Nota-se, então, que, nesse caso, não ocorrendo em cena qualquer imprevisto, o texto ensaiado pelo grupo teatral

seria reproduzido sem alterações. De outro modo, havendo alguma manifestação dos espectadores não contemplada no texto, o grupo deveria estar previamente preparado para uma provável intervenção imprevista, mostrando-se, assim, pronto para improvisá-la. E a esse texto, Boal chamaria “texto optativo”, presente no repertório de possibilidades ensaiadas pelo grupo teatral. Esses ensaios devem fazer parte do trabalho cotidiano dos atores.

A improvisação no teatro invisível, nesse caso, funcionaria como um elemento de ajuste da cena, com a finalidade de atingir um objetivo predeterminado, caso ocorresse algum tipo de imprevisto. Ela seria utilizada apenas em momentos imprescindíveis, já que o texto – ou roteiro – estaria de antemão, como vimos, pronto e ensaiado.

Destacamos agora o item “e” das regras de jogo do teatro invisível, que diz respeito aos atores curingas, que dariam suporte ao desenvolvimento da cena. Boal considerava oportuno preparar atores com funções paralelas às da ação central, como é o caso de atores-personagens, treinados para iniciar o debate quando ocorresse a cena invisível. Esses atores dariam início às conversas ou ficariam em alerta, em caso de manifestação dos espectadores.

Convém observar que tal função dos curingas poderia ocorrer em planos diferenciados, como indicam outras afirmações de Boal. Ao relatar uma cena de teatro invisível num restaurante, o diretor nos informa que utilizou atores de apoio para garantir a segurança do elenco, pois desconfiava de que a cena pudesse ser perigosa, colocando em risco sua integridade. A cena no restaurante pôde contar com a presença de atores curingas para instigar a polêmica que fora proposta (ator amigo do dono do restaurante, ator-advogado, ator-farmacêutico) e, como apoio, ainda poderia haver outros com as seguintes funções:

- a) Um ator de apoio deve vigiar a porta para evitar a entrada de um policial verdadeiro, fora do jogo teatral...
- b) Um ator de apoio deve prontificar-se a pagar a dívida [conta do restaurante] [...].
- c) Um ator de apoio vigia o telefone para impedir que alguém chame a polícia, a sério (BOAL, 1988, p. 80).

Segundo Boal, tais atores curingas e atores de apoio deveriam ser utilizados para garantir o sucesso da cena invisível, seja para instigar a discussão, seja para dar segurança aos atores. Em relação a estes últimos, trata-se de uma preparação para as

situações imprevistas, porém sempre possíveis. Os riscos que as ações do teatro invisível poderiam oferecer, por se constituir em cenas públicas e muitas vezes controversas, seriam limitados, pelo que vimos, devido à cuidadosa e totalmente prevista organização da ação cênica. No exemplo acima, percebemos a presença do ator protagonista, de cinco atores curingas e de três atores de apoio, no total de nove pessoas, sem mencionar os atores-clientes presentes na cena. Constata-se então a complexidade para a execução desse tipo de teatro.

Estruturada a cena invisível, Boal passaria a esperar do ator um dinamismo que o fizesse concentrar-se na cena e, ao contracenar com seus pares, mantivesse corretamente o roteiro estipulado. Se, como vimos, a interferência seria protagonizada pelo espectador, o ator deveria estar preparado pelos ensaios com o texto original ou com o “texto optativo”. É exigência que o ator possua, para essa hipótese de improvisação, um repertório de possibilidades cênicas para eventuais situações inesperadas. Assim, fosse com um texto inicial estruturado, fosse com outros optativos também preparados, o ator estaria pronto para as ações do teatro invisível.

A manifestação voluntária do espectador, como consequência de uma rígida estruturação da cena e da preparação dos atores, pode ser exemplificada pela cena transcorrida num supermercado italiano, na cidade de Pontedera. Boal sugeriu que os atores entrassem num supermercado e começassem a colocar produtos nos carrinhos dos compradores. E assim foi feito. Os clientes, “delicadamente, recusavam. E então se seguia um diálogo *improvisado* entre os atores e os espectadores sobre por que se deve comprar este ou aquele produto, por que se acreditar na TV e não nos conselhos de outro comprador, etc.” (BOAL, 1980a, p. 93). Nesse caso, os diálogos com os clientes sobre as mercadorias de um supermercado haviam sido preparados e ensaiados. É razoável admitir que o diálogo desenvolvido no supermercado não tenha sido fiel reprodução do ensaio, mas, sim, os argumentos e os questionamentos, presentes na improvisação dos atores. Mesmo que não fosse possível prever pontualmente a reação e as palavras dos clientes do supermercado, o improviso realizado pelos atores foi estabelecido dentro de certas regras e treinamentos de apoio, bem como sobre um roteiro previsto.

Essa experiência ocorreu dentro do esperado e do programado, outras, no entanto, tiveram andamento diverso, quando, por exemplo, os atores perderam o controle da cena e seus objetivos tiveram de ser alterados, ou o uso de improvisos inimagináveis – fora do repertório ensaiado – foram exigidos. Um caso desse tipo

ocorreu com a cena do sequestro, realizada na cidade francesa de Rennes. Boal havia percebido que nessa localidade o índice de estupros era muito alto e, então, trabalhou com esse tema com um grupo de alunos-atores. O que mais chamava a atenção, no debate sobre aquele assunto, era a presença de extrema violência e a falta de solidariedade por parte de quem presenciava os atos.

A partir desses indicativos, resolveram montar uma cena de teatro invisível para estimular a discussão sobre o tema da falta de solidariedade. Ensaíram a seguinte sequência: uma moça seria sequestrada por três rapazes; havia ainda mais dois casais que presenciariam o sequestro e outra moça que tinha a função de salvar a sequestrada. Esta última teria a colaboração das mulheres dos dois casais que testemunharam a ocorrência, cujos maridos deveriam recusar-se a prestar auxílio. Esse seria o momento mais importante do teatro invisível, quando seria instigada a discussão sobre a omissão das pessoas diante de casos concretos de violência. “Por isso, os atores prepararam uma longa cena com discussão, argumentos e contra-argumentos, razões e contrarrazões” (BOAL, 1980a, p. 88). O posicionamento e a movimentação de cada ator foram previamente combinados. Tudo deveria ocorrer agilmente, pois o propósito era instigar a discussão do tema pelos espectadores que ali estivessem. Cabe lembrar também que a agilidade da cena colaboraria para a segurança dos atores, uma vez que em seu enredo constava uma ação criminosa.

Quando a cena do sequestro foi levada para a rua, ocorreu que, logo no início, a moça que deveria salvar a sequestrada teve problemas ao atravessar a via, por conta do trânsito, e se atrasou. Isso permitiu que alguém chamasse a polícia ao ver os rapazes atacando a vítima. A aglomeração de pessoas foi aumentando e dois dos três agressores fugiram ao ver o policial que se aproximava. O terceiro ator não teve a mesma sorte e foi pego pelo policial, que não era personagem. Boal, que estava a poucos metros da cena, relata o espanto do ator-agressor, Jean-Louis, que

não compreendia nada: primeiro, pela ausência da salvadora numa cena que tinha sido ensaiada; depois, pela presença do policial, numa cena totalmente improvisada. Foi aí que Jean-Louis teve uma ideia genial: em vez de continuar representando seu papel de agressor, mudou imediatamente de personagem e começou a representar um papel *inventado* de testemunha. *Foi maravilhoso!* (BOAL, 1980a, p. 89).

É oportuno analisar, nessa experiência vivida por Boal, a questão da frustração do objetivo da cena, bem como o que o diretor viu como “maravilhoso”. Primeiramente,

queremos observar que, na preparação da cena, esquematizaram-se as marcações dos atores e suas movimentações e, em seguida, concentrou-se na discussão do tema solidariedade, ponto central da cena. O grupo, porém, não imaginou que algum imprevisto pudesse ocorrer logo no início da movimentação dos atores e nem se preparou para um suposto encontro com a polícia. O atraso da atriz que salvaria a sequestrada interrompeu toda a sequência da cena, anulando as participações dos outros atores e permitindo a atuação dos espectadores, que acabaram acionando um policial. O debate que se haviam proposto a provocar na rua nem sequer teve início. Por esse ângulo, a cena não teve êxito e ficou demonstrado que todo o cuidado na preparação de uma cena invisível não garante um resultado esperado. Nessa cena do sequestro, não há menção a atores de apoio, por exemplo, o que é uma regra, principalmente se pensarmos nos riscos que esse tipo de ação poderia proporcionar.

Se a cena do sequestro não vingou, por que Boal ficou maravilhado? Nossa hipótese para isso diz respeito à inter-relação cênica que ocorreu entre a atriz que seria sequestrada e o ator-sequestrador. Inicialmente, o ator-sequestrador, ao verificar que a atriz salvadora não se aproximava e sim um policial, tentando fugir tardiamente, foi pego. Logo teve a ideia de inverter seu papel e colocar-se na posição de testemunha que tentava impedir o sequestro. A partir desse quadro é que teve início a inter-relação improvisada, pois a atriz-vítima, compreendendo a situação, ao perceber a inversão de papéis, passou a concordar com os novos argumentos do ator. Desse modo, o improviso de Jean-Louis teve a corroboração da sua colega atriz, o que foi suficiente para convencer o policial a deixá-lo, fazendo-o partir em busca dos sequestradores, encerrando a ação cênica sem maiores danos.

A improvisação que ocorreu entre a dupla de atores evitou possivelmente uma série de transtornos, tais como a prisão do suposto sequestrador; alguma reação violenta dos espectadores contra o sequestrador flagrado e preso pelo policial; a revelação da ação teatral pela atriz com posterior prisão dos dois “tumultuadores” da ordem pública etc. Assim, tal improvisação adversa foi utilizada para resolver uma situação de contratempo, totalmente imprevista no desenvolvimento da cena do sequestro. Mesmo que a proposta da cena não tenha funcionado, ela não foi descoberta pelo público e nenhum mal aconteceu aos atores, o que fez com que Boal aprovasse a improvisação de emergência. Tal improvisação de emergência foi utilizada para evitar catástrofes imprevistas, o que, cabe ressaltar, estaria diretamente ligado aos treinamentos e experiência do ator.

Por outro lado, o diretor e pensador do teatro invisível parece não recomendar aos atores espelhem-se nesse exemplo de improvisação emergencial, pois adverte que o teatro invisível “deve ser feito sempre com extrema precisão. Devem-se tomar as mesmas cautelas que se tomariam, por exemplo, para uma ação clandestina. Qualquer erro pode provocar a destruição de toda a cena” (BOAL, 1980a, p. 89).

A analogia que Boal apresenta entre o teatro invisível e as ações clandestinas é pertinente para avaliarmos o grau de cautela, de sigilo, de eficiência, de observação aos possíveis tipos de imprevistos e de preparação dos atores para a realização das ações invisíveis. Tudo na cena deve transcorrer como programado, sem nada a mais nem a menos. Se algo der errado ou houver interferências alheias, o grupo tem o dever de se mostrar disposto e preparado para o fato, dando continuidade à atuação. Nesse sentido, o improviso encontra-se estritamente entrelaçado a redes de apoio, como é o caso do texto ou do roteiro, dos ensaios e treinamentos, da tática apresentada para a ação cênica, dos “textos optativos”, dos atores curingas e dos de apoio. Ao mesmo tempo em que cada um desses elementos impõe seus limites à improvisação, serão eles também que proporcionarão segurança, direção, conhecimento e inter-relação para que ela ocorra.

Outro aspecto a ser considerado na cena do sequestro diz respeito à técnica do olho no olho, desenvolvida no Teatro de Arena. Embora Boal não faça nenhuma referência direta a ela, é possível verificar elementos que lhe são relacionados quando ele relata: “No exato momento em que Jean-Louis trocou de personagem, a atriz que interpretava a violada, percebendo a jogada, aliou-se imediatamente a ele. O policial ficou totalmente confuso [...]” (BOAL, 1980a, p. 89). A percepção da atriz, indicada pelo diretor, nos faz pensar que ela continuava a interpretar seu papel, mesmo com a presença do policial, e que estava concentrada na atuação de seu colega de cena, vendo-o inteiramente e, ao perceber sua nova investida – de réu passara a testemunha –, ela pôde compartilhar a encenação, alterando suas falas e improvisando. Nessa cumplicidade improvisada dos atores podemos identificar a inter-relação, elemento que Boal cultivava e estimulava nos grupos que dirigia.

O próximo exemplo de cena do teatro invisível que optamos por destacar teve como especificidade o fato de que tudo estava transcorrendo tão bem, que a cena se estendeu além do necessário. Denominada *Piquenique nas ruas de Estocolmo*, iniciava-se com uma família pondo a mesa na rua para tomar seu café. Três carros, programados para parar junto da mesa, fizeram parte da cena, interditando a rua. O objetivo era discutir o privilégio que os veículos tinham, na planificação da cidade. Logo a via

estava congestionada e a discussão se iniciara, com argumentos contra e a favor daquele ato. Os atores

se entusiasmaram e continuaram a improvisar mesmo depois de acabado o texto. Como os espectadores respondiam maravilhosamente bem, a improvisação continuou por mais de quinze minutos, tempo imenso para esse gênero de manifestação teatral, e para essas circunstâncias precisas (BOAL, 1988, p. 147-148).

É interessante notar que existe um tempo estipulado, bem como um texto a seguir, que devem ser rigorosamente respeitados. As cenas invisíveis caracterizam-se pela brevidade, em função dos motivos já apontados. Só a discussão é que se deve prolongar, uma vez que é alimentada pelos espectadores. Na cena de rua em Estocolmo os atores deram continuidade aos diálogos certamente porque estavam envolvidos com o tema e se achavam preparados para prosseguir argumentando. Todavia, “o entusiasmo de atores e espectadores [...] fez com que os policiais tivessem tempo de fazer sua entrada espetacular. Alguns atores foram presos, e seus antecedentes averiguados pelo rádio” (BOAL, 1988, p. 148).

Vale lembrar, mais uma vez, que o teatro invisível é como uma ação clandestina. Os atores têm suas funções e seus textos, que devem ser seguidos à risca, justamente para evitar obstáculos indesejados como, no caso relatado, o comparecimento da polícia. Ainda que os atores se sentissem preparados para atuar durante o dobro do tempo estipulado, deveriam ter consciência de que o objetivo central era apenas instigar o debate, evitando qualquer tipo de perigo, uma vez que as ações praticadas eram polêmicas e de risco quanto à segurança do grupo. A improvisação utilizada em demasia, nesse exemplo, foi prejudicial aos propósitos do teatro invisível. Ela tem suas regras e seus limites e, nesse caso, os atores desrespeitaram a questão do tempo de duração da cena, ponto essencial para esse tipo de teatro. Nota-se, então, que o sucesso do improviso não está apenas em seu bom desempenho, mas em sua eficiência e utilidade dentro de uma estrutura cênica planejada.

Os atores do Teatro Invisível deveriam ter consciência de que a improvisação é apenas um dos elementos que compõem a estrutura para a montagem da cena. Sua finalidade aqui é servir à ação estabelecida e não ao livre-arbítrio dos atores, por mais preparados que estivessem. Eles não poderiam apostar totalmente na ficção, pois,

é certo que a cena foi ensaiada (portanto, é ficção); mas também é certo que é improvisada diante de pessoas que atuam sem nenhum ensaio, portanto são

imprevisíveis. Os atores assumem os riscos da sua criatividade (portanto, é realidade).

Ficção e realidade se superpõem, coexistem no mesmo espaço e no mesmo tempo. Interpenetram-se (BOAL, 1996, p. 20).

Se no período final em que estive no Teatro de Arena Boal se preocupava com o que chamamos de “verdade do discurso”, com a cena invisível ela se tornou evidente, fazendo parte da realidade. É ficção, porque pode ser preparada, mas é real, uma vez que é desenvolvida no cotidiano dos espectadores, que não percebem sua teatralidade. Por esse motivo devem os atores ser metódicos a fim de não se deixar absorver pela realidade.

No teatro invisível, como vimos, os atores devem seguir todos os detalhes previstos nos ensaios para que a cena possa transcorrer de modo o mais satisfatório possível. Deve-se treinar o improviso com o texto original, bem como improvisar, em abundância, textos optativos. Durante a encenação *in loco*, improvisa-se apenas o necessário.

3.2.2 O improviso no teatro fórum

A próxima experiência de Boal que merece destaque em face dos objetivos deste estudo ocorreu no Peru, em 1973. Ao desenvolver uma oficina teatral, como disciplina pertencente a um programa de alfabetização naquele país, sucedeu que, num certo momento, “uma espectadora entrou em cena, substituiu a protagonista e mostrou como faria se estivesse no seu lugar – mostrou-se interpretando a si mesma, ao interpretar o personagem” (BOAL, 2000, p. 196). Essa interferência da espectadora na cena, integrando realidade e ficção, voltava a ser desenvolvida diante dos olhos de Boal, assim como já havia experimentado com os operários de Santo André, que “ainda não era Teatro-Fórum, mas foi um fórum dentro do teatro” (BOAL, 2000, p. 196).

No caso da experiência peruana, ela transcorreu durante um espetáculo teatral, no qual a plateia apresentava sugestões à protagonista de como deveria agir. A peça tinha como mote um tema familiar: a esposa ficara sabendo que seu marido, por ela sustentado, arrumara uma amante em outra cidade. As alternativas apresentadas verbalmente pela plateia não convenceram uma das espectadoras que, insatisfeita, invadiu a cena e mostrou como a esposa-personagem deveria reagir diante do caso

explicitado. Nota-se que era um tema do cotidiano, aparentemente simples no sentido de ser racionalizado, avaliado e de suscitar argumentos. Aquela espectadora tinha suas concepções e opiniões sobre o assunto e, assim, não se intimidara em mostrar como gostaria de resolver aquele impasse. E, da mesma forma que o operário de Santo André, resgatara de seu repertório suas ideias e prosseguia na cena combinando frases e argumentos.

Boal percebeu que o teatro fórum, que começava a ser estruturado, possibilitava a intervenção de qualquer espectador, não só no plano verbal, indicando soluções para que os atores interpretassem, mas na atuação, tomando o lugar do protagonista. Assim, para organizar e orientar os espetáculos de acordo com essa nova situação, bem como para instigar o espectador a se transformar em “espect-ator”, foi necessário estabelecer algumas normas. Antes, porém, cabe uma explicação acerca do termo “espect-ator”, criado por Boal, que serve para diferenciar os espectadores ativos dos contemplativos. O diretor brasileiro fez uso da aglutinação das palavras “espectador” e “ator” – “espect-ator” –, para se referir ao indivíduo da plateia com direito a atuar na cena.

No que tange às regras estabelecidas para o teatro fórum, Boal ressalta que não são permanentes nem rígidas, mas necessárias e, desse modo, destaca três elementos essenciais: dramaturgia; encenação; espetáculo-jogo. Com relação à dramaturgia, a finalidade é produzir um texto acessível, com personagens facilmente reconhecíveis pelo público, até por suas ideologias muito claras.

Quanto à encenação é oportuno que o grupo de atores, com função de apresentar para o fórum a cena modelo (a inicial), desenvolva expressão corporal que esteja concatenada com as ideologias dos personagens, com suas profissões e funções sociais, conforme elaboradas na dramaturgia, e, ainda, que realizem ações significativas, envolvendo o tema selecionado, para provocar os espect-atores. Todo esse preparo para a encenação tem por objetivo não só estimular o espectador, mas, também, instruí-lo, dar-lhe informações, apresentar-lhe os personagens e a situação conflitante. Os atores devem atuar de maneira que seus personagens – com suas características claramente delineadas – sejam facilmente identificáveis pelo público. Nesse ponto, o figurino tem função essencial, ao colaborar na identificação dos personagens e ser transferido de um ator para um espect-ator ou de um espect-ator para outro. Transferir o figurino para o outro significa transferir todas as características já incorporadas inicialmente, fato que tende a auxiliar em cada nova atuação. Esse recurso já era conhecido de Boal quando implantou o Sistema Curinga, no Teatro de Arena.

O terceiro e último ponto diz respeito ao espetáculo-jogo. Boal define o teatro fórum como um espetáculo no qual se dá o jogo artístico e intelectual entre as pessoas envolvidas. Para que o espetáculo possa ocorrer de maneira satisfatória, existe o curinga, que se comportará como mestre de cerimônias e que esclarecerá as regras do jogo, estimulará o público, coordenará alguns exercícios e tudo o mais que for necessário, com o cuidado de não empregar autoridade e arrogância. Para iniciar o espetáculo, deve-se tomar como exemplo um espetáculo convencional, “onde se mostra uma determinada imagem do mundo. As cenas devem conter o conflito que se deseja resolver, a opressão que se deseja combater” (BOAL, 1999, p. 30). O espetáculo é apresentado uma vez, pelos atores, e é repetido, para que os espect-atores, já conhecendo o tema, possam interferir na cena.

O curinga – originado no Teatro de Arena – teve suas funções alargadas no teatro fórum. Além de coordenar toda a cena, estimularia os espectadores a assumir o papel de espect-atores, aplicaria exercícios, avaliaria as improvisações dos espect-atores etc. Teria permissão para interromper qualquer improvisação, caso a percebesse não real ou lógica, ouvindo da plateia a decisão sobre sua validade ou não.

Na cena fórum, o espect-ator, ao perceber que algo não está de acordo com suas ideias, dirá “para!” e assumirá o lugar do protagonista. Se outro espect-ator não estiver convencido da nova proposta apresentada, poderá substituir o primeiro espect-ator, depois de concluída sua intervenção improvisada. Tais participações dos espect-atores baseiam-se em suas experiências de vida, organizando e montando sequências de argumentos, extraídas de seus repertórios. Os outros atores da cena continuam a manter o papel de opressores e antagonistas, conforme haviam ensaiado, garantindo a continuidade do jogo, cujo objetivo é a simulação da realidade.

O teatro fórum é desenvolvido de forma a gerar aprendizado recíproco entre os espect-atores e os atores. Todos são iguais ao encenar e opinar, ainda que os atores estejam mais bem preparados e contracenando com não atores¹⁷⁸ que recorrem aos discursos improvisados. A improvisação foi, aliás, o recurso utilizado por Boal para que o espect-ator pudesse integrar a cena e apresentar sua opinião sobre o conflito proposto.

¹⁷⁸ A diferença entre ator e não ator, segundo Boal, pode estar apenas na intensidade e possibilidade da dedicação de um e de outro: “Ser profissional não confere a ninguém o dom da arte, pois todos já o tinham ao nascer – uns mais, outros menos; todos podem desenvolvê-lo – uns mais, outros menos. Significa apenas que o cidadão é pago para exercer essa função, que é sua profissão habitual. Significa treinamento específico, que aumente suas possibilidades expressivas” (BOAL, 2009, p. 137).

3.2.2.1 Atores, curinga e espect-atores

Passamos agora a examinar o trabalho do elenco do teatro fórum, responsável pela elaboração da cena inicial, chamada de “cena modelo” ou, posteriormente, “antimodelo”. Antimodelo, nesse caso, seria a correção do uso do termo “modelo” que Boal vinha utilizando, como explica:

talvez o termo *modelo* já contenha em si a conotação de caminho a ser seguido. Na verdade, convém reiterar, uma peça de teatro-fórum deve apresentar sempre a dúvida e não a certeza, deve ser sempre um *antimodelo* e não um *modelo*. Um antimodelo que se pretende discutir, não um modelo que se deva seguir (BOAL, 1980a, p. 147).

Utilizando a concepção revisada da cena modelo para cena antimodelo, vale dizer que será ela que dará início aos espetáculos de teatro fórum. Dela só participam atores, responsáveis pela apresentação dos personagens e do tema. Boal não restringe a construção da cena antimodelo e dos ensaios a forma única e afirma que o ensaio de um antimodelo, por exemplo, pode desenvolver-se de diversas maneiras. Tem, entretanto, sua preferência e indica um tipo de treinamento que é constituído de “[1] ensaios analíticos de motivação, [2] ensaios analíticos de estilo e finalmente ao [3] ensaio sintético” (BOAL, 1980a, p. 158).

A partir de um roteiro ou de um texto já definido, os atores iniciam os trabalhos com o primeiro tipo de ensaios, o de variações de motivações, quando experimentam, todos juntos, uma motivação de cada vez, como a de ódio, depois a de amor etc. Aprofundar-se em tais motivações, uma a uma, teria por objetivo fazer com que o ator percebesse aquelas que estariam adormecidas no personagem, trazendo-as, assim, à consciência. Identificadas, elas poderiam ser lapidadas pelo diretor e, enfim, definidas, formando a base para a construção do personagem que vai compor a cena antimodelo. Outra consequência desse exercício das motivações, exclusivamente para o caso do ator que ainda não esteja trabalhando com texto definido, é a possibilidade de “criar palavras e atos que passarão a ser incorporados ao texto definitivo. Ajuda-o ainda a se preparar para enfrentar as futuras intervenções dos espectadores” (BOAL, 1980a, p. 158).

O improviso pode funcionar como ferramenta para a criação do texto e de ações que, aos poucos e pela repetição, poderiam ser incorporados ao texto definitivo. É importante frisar esse ponto, uma vez que, ao se focalizar a análise nas motivações individualmente (amor, ódio, ironia, desprezo, solidariedade etc.), há também a

preocupação em registrar palavras e atos que se adequem ao tema e à cena, para compor o texto principal.

Ressalta-se ainda que, pela improvisação, os atores elaboram um repertório de possibilidades cênicas a ser utilizado no momento do fórum, apesar de desconhecerem os argumentos e as ações dos espectadores. Nesse caso, a improvisação constitui treinamento para possíveis imprevistos de cena, a fim de dar suporte ao ator para eventual resposta verbal ou corporal a um espect-ator, por exemplo. Como podemos perceber, nesse primeiro tipo de ensaio, a prática da improvisação apresentaria três finalidades ao menos: identificar as motivações do personagem; fornecer subsídios para a composição da dramaturgia ou roteiro; treinar o ator para situações imprevistas.

Utilizado para os ensaios analíticos de motivação, esse método serve também para o segundo tipo, o dos ensaios analíticos de estilo. O roteiro seria ensaiado repetidas vezes, valorizando, em cada uma delas, um determinado estilo teatral, “como se ele fosse tudo aquilo que poderia ser: faroeste, comédia, tragédia, circo, ópera, cinema mudo, filme de terror, etc.” (BOAL, 1980a, p. 159). A improvisação, mais uma vez, seria a ferramenta utilizada para experimentar tais variações de estilos cênicos. Nessa fase, ainda se observam a composição textual, se ainda não foi definida, bem como o treinamento para situações imprevistas que possam ser propostas pelos espect-atores.

Por último, nos ensaios sintéticos, “todos os textos, todas as ações e todas as novas formas de dizer e de fazer o que deve ser feito e dito em cena serão finalmente incorporados” (BOAL, 1980a, p. 159). É o momento de encerrar a improvisação e fixar o texto derradeiro, a encenar. Esse texto, porém, serviria como modelo, pois, durante o espetáculo, com a participação dos espect-atores certamente verificam-se nuances. Os atores, por terem treinado e experimentado várias outras situações cênicas e motivações do personagem, estão capacitados para acompanhar e responder às novas propostas colocadas em cena.

Boal, com o passar do tempo, começou a trabalhar o teatro fórum em comunidades com grupos de não atores. Como o tempo de que dispunham para preparar a cena antimodelo era reduzido, o diretor elaborou “uma sequência mais rápida e menos intimidante [...]” (BOAL, 2009, p. 210), composta por 13 passos. Os seis primeiros podem ser assim simplificados: alongamento e exercícios; escolha do tema; apresentação, pelos participantes, de cada imagem do tema; observações, por escrito, sobre as imagens apresentadas; comentários gerais do grupo; escolha de uma história e

sua adaptação para a dramaturgia. Até esse momento está em evidência a elaboração da história a ser encenada.

No sétimo passo, há a proposta para a primeira improvisação livre, sobre a qual Boal (2009, p. 210) esclarece: “Livre mesmo, mas tendo-se em mente que todo personagem é *verbo* e não *adjetivo*, e que a teatralidade vem da *ação*, do confronto de *vontades*, e não está contida neste ou naquele personagem isolado [...]. É preciso insistir na *inter-relação*: aí está o teatro!” É oportuno ressaltar que a improvisação livre também contém seus limites, uma vez que há regras a observar, bem como a dramaturgia estruturada no sexto passo. Entendemos, então, que a improvisação realizada pelo grupo comunitário poderia usufruir de liberdade, mas dentro das convenções ajustadas pelos próprios integrantes do grupo nos passos anteriores.

O objetivo da improvisação livre seria fazer com que o grupo experimentasse encenar a primeira versão da história elaborada – mas não só, pois Boal chama a atenção para um aspecto em que há muito tempo insistia com seus atores: a inter-relação. Desde quando trabalhava no Teatro de Arena, o diretor aplicava exercícios que redundavam na questão da relação cênica entre os atores. Agora, ao trabalhar também com não atores, sua preocupação central se mantém, uma vez que essas pessoas podem ser vulneráveis às atuações individuais. Boal (2009, p. 210) espera, por outro lado, a realização do jogo cênico, da teatralidade, que resulta da ação conjugada dos intérpretes, ou seja, a ação que “não está contida nesse ou naquele personagem isolado, tal como o raio é a eletricidade que salta entre o polo positivo e o negativo e não repousa adormecida em nenhum dos dois”.

A seguir, no oitavo passo, busca-se a definição do objeto principal (que revela ideologias) e de outros, essenciais, enquanto no nono, instala-se o espaço cênico, em que se inclui o objetivo principal. No décimo tem-se a “*Improvisação total* com todos os elementos teatrais: personagens, objetos, espaços, etc.” (BOAL, 2009, p. 211), ou seja, a primeira improvisação livre é retomada, e incorporam-se os novos elementos que vão completar os quesitos para o espetáculo teatral. O décimo primeiro passo volta-se para as técnicas de ensaio, em que a estética ganha margem, e, o seguinte, para a produção de som original. Por fim, no décimo terceiro passo, ocorre o fórum.

Nessa estrutura de preparação da cena antimodelo a improvisação é abordada diretamente, conforme vimos, nos passos sétimo e décimo, sempre visando à experimentação – testando palavras, motivações e ações – e ao encaminhamento para a definição da cena. É por isso que, quando surgem novos elementos, a improvisação é o

recurso adequado para os experimentar e testar. Lembramos ainda que a improvisação serve como treinamento para que os membros dos grupos de teatro de comunidades enfrentem situações imprevistas, ao criar repertórios de diálogos, gestos e ações.

Nessa estrutura concisa, sugerida por Boal aos não atores para a montagem do teatro fórum, o curinga não sofre nenhuma modificação ou simplificação, conservando suas funções de diretor de cena, explicador, mediador etc., bem como permanece próximo do espectador, porém, deve atentar para “evitar todo tipo de manipulação, de indução do espectador” (BOAL, 1980a, p. 148), o que consegue consultando o público, sempre que ocorram dúvidas e impasses. A plateia tem o poder supremo de decidir qualquer tipo de entrave. Por outro lado, é seu direito suspeitar de soluções propostas por espect-atores que lhe pareçam “mágicas”, inverossímeis, improváveis ou insuficientes, uma vez que na cena fórum busca-se desenvolver a verdade do discurso. Novamente é a plateia quem pode decidir, e, com a mediação do curinga, o espect-ator tem sua solução aprovada ou deve pensar em outra, mais adequada.

Sobre a atuação do curinga como mediador na cena do teatro fórum, podendo interferir em seu desenvolvimento a qualquer momento, como se representasse o papel de diretor do espetáculo, é possível relacioná-la, de certo modo, às propostas de Brecht, uma vez que rompe os rituais tradicionais do teatro. Por outro lado, os atores devem atuar necessariamente de modo realista, tendo plena consciência de que a ficção que estariam produzindo integra a realidade e que seus argumentos e falas se caracterizam como verdade. Desse modo, Boal recorreu a Stanislavski, para garantir que os intérpretes encenassem como se estivessem agindo na realidade, e a Brecht, para assegurar ao curinga seu poder de intervenção e coordenação da cena.

Devemos lembrar que, diferentemente do teatro invisível, no teatro fórum o espectador tem consciência de sua participação na atividade cênica. Nesse sentido, era conveniente instigar e despertar o interesse da plateia para que interferisse nas construções das cenas, substituindo atores e improvisando diálogos. Foi pensando nesses pontos que Boal estruturou o teatro fórum indicando caminhos, exercícios, jogos e estabelecendo as regras. A partir dessa estruturação, o espectador era convidado a entrar em cena. No entanto, sem ter participado do trabalho com a cena antitemodelo, como a plateia poderia interagir? O próprio Boal nos responde a essa pergunta ao explicar a experiência inaugural do teatro fórum, no Peru:

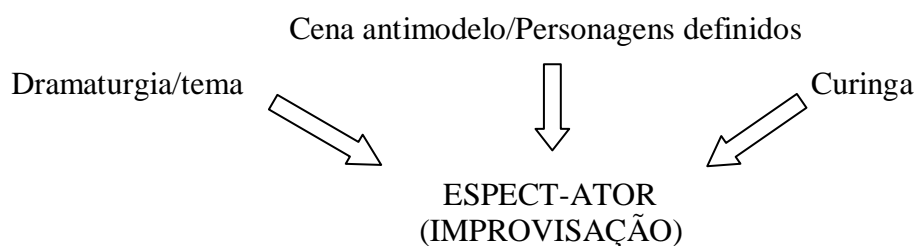
foi simples: a verdade acontecida, a vida vivida, tornava-se arte; no palco, mostrava-se essa imagem do real – imagem: a cena, a peça. Os espectadores, gente real, penetravam nesse espaço estético: aí se dualizavam. *Continuavam sendo quem eram e passavam a ser personagens*. Suas vidas, dualizadas – eles e suas imagens –, tornavam-se mais compreensíveis; vidas tornadas duas, cada um tornado dois – ele pode conduzir-se a si mesmo, traçar seu passo, inventar caminhos. O ator, ele, comanda o personagem, que é ele também! (BOAL, 2000, p. 197).

O espectador, transformado em espect-ator, ao entrar em cena continua sendo a mesma pessoa e, ao mesmo tempo, torna-se personagem. O intérprete e o personagem encontram-se amalgamados, num campo cênico em que também se confundem ficção e realidade. A atuação do espect-ator estava diretamente vinculada a suas vivências, experiências, desenvoltura, conhecimentos, a sua persuasão em formular argumentos e organizá-los de forma a utilizá-los na cena antimodelo. Boal acredita que

Todo mundo atua, age, interpreta. Somos todos atores. Até mesmo os atores! Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano [...]. A linguagem teatral é a linguagem humana por excelência, e a mais essencial. Sobre o palco, atores fazem aquilo que fazemos na vida cotidiana, a toda hora e em todo lugar (BOAL, 1999, p. ix).

Não é, contudo, porque todos nós podemos ser atores que se pode prescindir da necessidade de regulamentar a atuação. Sendo assim, na apresentação da cena antimodelo, os atores devem interpretar seus personagens da maneira mais clara e definida possível, de tal forma que o espect-ator não tenha dúvidas a respeito das características e intenções dos personagens, o que facilita a intervenção do público na cena. Uma das regras do teatro fórum, aliás, é a de que o espect-ator deve respeitar e preservar o personagem da forma como foi apresentado, podendo, a partir disso, introduzir alternativas pessoais para a solução da situação salientada no fórum.

A partir dos elementos do teatro fórum até aqui destacados, que influenciavam diretamente o desenvolvimento da atuação improvisada dos espect-atores, podemos elaborar o seguinte esquema ilustrativo:



Além da dramaturgia/tema, da cena antimodelo/personagens definidos e da figura do Curinga, poderiam ainda surgir outros elementos que contribuiriam para a interpretação do espectador no momento do espetáculo do teatro fórum, como, por exemplo, cenário e figurino. Segundo Boal,

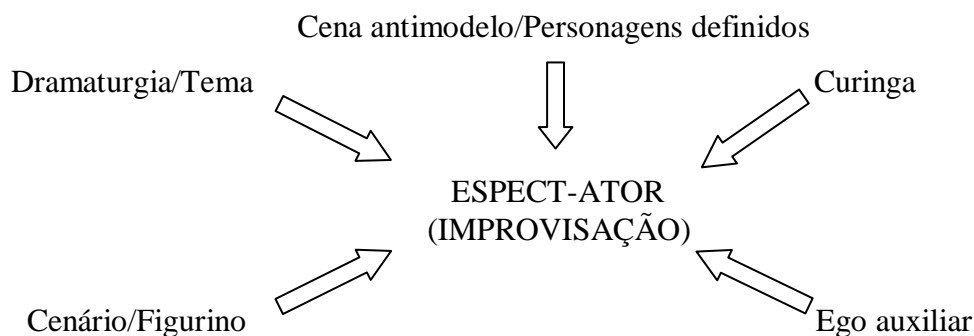
é que a cenografia seja o mais elaborada possível, com todos os detalhes que se julguem necessários, com toda a complexidade que se considerar importante. O mesmo é válido para os figurinos. É importante que os personagens sejam reconhecidos pelas *roupas* que vestem e pelos *objetos* que utilizam. Muitas vezes a opressão está na roupa [...]. Ele mesmo [o espectador] sente-se mais protegido, mais personagem (sem deixar de ser pessoa!). Um espectador vestido com o figurino do personagem é muito mais livre e criador (BOAL, 1980a, p. 150).

O cenário e o figurino são geralmente componentes confeccionados no estilo realista, pois devem retratar a opressão cotidiana e real do oprimido, o que favoreceria uma interpretação/improvisação também realista. Quando Boal afirma que o figurino pode dar liberdade e criatividade ao espectador é porque entende que esse elemento concentra em si regras, significados, valores e características concretas que situariam o espectador num determinado espaço, num personagem específico e num conflito claro, possibilitando certa segurança com relação à improvisação de soluções cênicas para o problema.

Outro elemento pertinente para a estruturação da cena fórum surge quando um espectador é substituído por outro espectador sem, no entanto, deixar a cena. Ao continuar presente no espaço cênico o espectador substituído deveria “permanecer como um tipo de *ego auxiliar*, a fim de encorajar o espectador e corrigi-lo, caso ele eventualmente se engane em alguma coisa essencial” (BOAL, 1999, p. 31).

O espectador, na condição de *ego auxiliar*, por ter anteriormente participado da cena, teria somado algum tipo de experiência e, agora, com o olhar externo, mesmo dentro da cena, poderia auxiliar na análise dos argumentos encenados pelo novo espectador. Cabe lembrar aqui o relato de Boal acerca de um caso ocorrido em Portugal, no qual uma espectadora camponesa substituíra outra que interpretava uma proprietária e “pôs-se a gritar: ‘Viva o socialismo! Viva o socialismo!’ A atriz *ego auxiliar* teve que lhe explicar que, em geral, os proprietários não são entusiastas do socialismo...” (BOAL, 1999, p. 31).

Com os novos elementos contributivos para a interpretação do espectador, podemos retomar nosso esquema, incorporando-os:



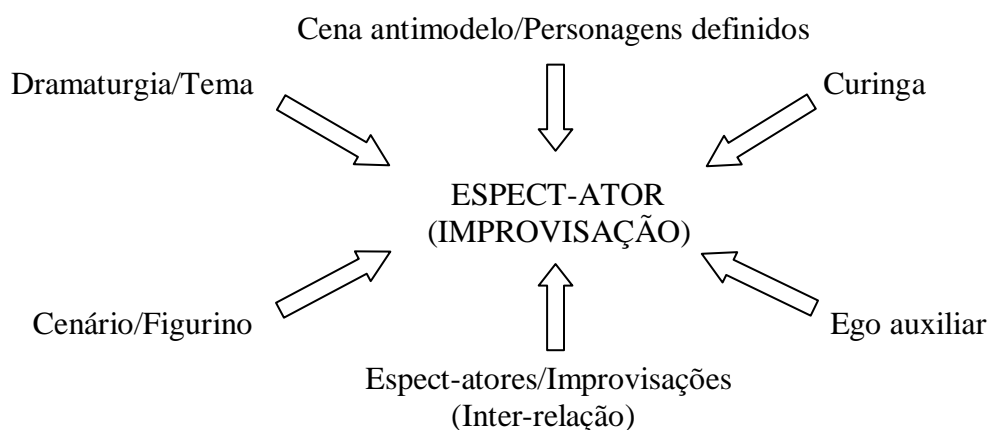
Os atores que apresentam a cena antimodelo têm por função coagir cenicamente o espect-ator. Isso contribui para que o teatro fórum tenha como característica a repetição da cena, uma vez que é dada oportunidade a todos os indivíduos da plateia a entrar na cena, consecutivamente, até que se supere a repressão imposta pelos atores. Como exemplo do processo constituído por uma sucessão de tentativas, Boal conta uma de suas experiências com o teatro fórum, na qual apresentava o conflito de uma mulher que trabalhava num escritório selecionado para desenvolver um projeto de refrigeração para uma usina nuclear. Ocorre que a protagonista acabara de participar de uma manifestação contra a instalação de tais usinas. O fórum iniciava-se com o “sim” da protagonista à pergunta: devia aceitar ou não trabalhar no desenvolvimento daquele projeto?

A plateia desejava que a protagonista não aceitasse o trabalho, e a atriz, na cena antimodelo, dizia sim. O embate entre atores opressores e espectadores oprimidos intensificou-se. Vários espectadores interrompiam a cena, tomavam o lugar da protagonista e interpretavam suas propostas. No entanto, os atores opressores, anteriormente preparados para o teatro fórum, conseguiam dominar a situação, forçando a protagonista a sempre dizer sim. Cabe lembrar que é função dos atores opressores radicalizar a opressão. Desse modo, os espect-atores são obrigados a apresentar argumentos cada vez mais convincentes e eficazes. No exemplo em questão, Boal (1988, p. 156) indicara a mudança do enfoque dado pelos espect-atores ao ressaltar que “às vezes, a análise era apenas de tipo ‘psicológico’ – mas entrava aí outro espectador e tratava de mostrar o lado político do problema. Somos ou não contra as centrais nucleares?”

Como se percebe, há forte reação inicial dos atores para manter o conflito com a protagonista e, por outro lado, há tentativas por parte dos espect-atores de mostrar uma saída infalível para a cena controversa. Como o objetivo é fazer com que a plateia –

principalmente os espect-atores – perceba as estratégias utilizadas pelos opressores, a cena é expandida para dar espaço a tais intervenções do público. As improvisações dos espect-atores vão formando um corpo experimental em que a primeira improvisação serviria, de alguma forma, como referência para a segunda; depois, dessas duas para a terceira, e assim sucessivamente. A apresentação de cada uma das tentativas de soluções improvisadas é analisada individualmente pelos espect-atores antes da próxima improvisação.

Percebe-se que enquanto um espect-ator investira sua ação no plano psicológico, o outro, ao entrar em cena, apresentara sua defesa focalizando o plano político. Tratava-se de tentativas que se iriam lapidando até alcançar uma solução satisfatória, corroborada pela maioria da plateia. Poderíamos avaliar que ocorrera um processo caracterizado pelo trabalho coletivo ou, utilizando o termo de Boal, que fora praticada a “inter-relação” entre as improvisações no teatro fórum. Com mais esse elemento, concluímos nosso esquema, conforme segue:



Para evidenciar o que identificamos como inter-relação nas improvisações dos espect-atores no teatro fórum, vale a pena comentar outro relato de Boal referente a episódio ocorrido numa encenação na Itália. O tema era o questionamento de algumas atitudes arbitrárias do *sindaco* – espécie de administrador municipal – referentes à não instalação de uma cooperativa para os produtores de lã. Após a apresentação da cena antimodelo, os espect-atores realizaram suas intervenções, propondo versões que, somadas, enriqueciam as queixas direcionadas ao *sindaco*. Boal (1999, p. 53) menciona as seguintes interferências:

Lágrimas nos olhos, um espect-ator gritava que se a cooperativa tivesse existido, se tivesse funcionado como deveria, ele não teria sido forçado a

emigrar para a Alemanha. Um outro denunciou as vantagens que o *sindaco* obtinha com o não funcionamento da cooperativa. Um outro propôs, sempre dentro do espetáculo-fórum [o *sindaco* estava presente na plateia], que o *sindaco* fosse excluído da cooperativa.

As improvisações dos espect-atores, derivadas de suas opiniões já formadas acerca da inexistência da cooperativa, completavam-se de forma a explicitar as atitudes abusivas do *sindaco* e a demonstrar suas consequências. Nesse caso, como a opressão era bem definida e sofrida diretamente pelos espectadores, sua reação foi conjugada. Uma improvisação alimentava a outra para o mesmo objetivo: criticar o *sindaco*.

Em outra experiência é possível identificar harmonia e concentração na cena, na qual as improvisações de atores e espect-atores foram ainda mais complexas. Boal (1980a, p. 154) relata que, numa cena em Turim, um casal e um senhor disputavam um apartamento. Houve, a seguir, a interferência de atores e espectadores, que passaram a improvisar novos personagens. O casal resolve invadir o apartamento, e o funcionário chama a polícia. Mas não havia o personagem do policial quando se construiu a cena antimodelo, e, então, um ator assumiu esse papel, e logo outros atores interpretaram os guardas e o escrivão. Na sequência, outros personagens surgiram, um advogado, os pais do casal, “e mais atores e mais espectadores improvisam duas casas, duas famílias [...]”. Em poucos minutos, toda a sala está tomada por uma cenografia gigante, com a quase totalidade dos participantes realmente participando...”.

A improvisação da cena do apartamento desenvolveu-se a partir de evocações a personagens que ainda não existiam, mas que rapidamente foram constituídos pelos atores e espectadores, atentos às necessidades da cena. A concentração e a cooperação foram características que garantiram a participação e a composição dos novos personagens, ou seja, houve inter-relação entre os membros do grupo.

A integração que poderia ser estabelecida entre atores e espect-atores ou entre os próprios espect-atores, no teatro fórum, somada aos outros componentes, como a dramaturgia, o tema, os personagens definidos e o curinga, formariam estrutura que permitiria a entrada na cena, e consequente atuação, de qualquer pessoa da plateia. Por se tratar de situação familiar, o espect-ator poderia participar da cena improvisando. A estrutura do espetáculo fórum seria construída de forma a estimular os improvisos desenvolvidos na cena e, concomitantemente, fiscalizá-los. Assim, a improvisação, no teatro fórum, seria minuciosamente observada e rigorosamente vigiada, o que poderia

ser traduzido em segurança, confiabilidade e direcionamento para seu próprio desempenho.

3.2.3 A improvisação nos exercícios e jogos propostos por Boal

Em seu livro *Stop: c'est magique!*, Boal (1980a, p. 33) sistematizou exercícios e jogos no que chamou de teatro imagem. No início dessa obra ressalta que “o século XX é o século da imagem” e, portanto, considerara oportuno apresentar exercícios que estimulassem a visão, estabelecendo a diferença que há entre o olhar e o ver, pois “estamos habituados a *olhar* imagens que não nos deixam *ver* outras imagens, as quais poderiam passar diferentes informações” (p. 34).

Cabe lembrar que esse tema – o olhar – era inquietação antiga de Boal. Não causa surpresa o fato de, ao sistematizar o teatro imagem, que tivesse começado pelos exercícios com o olhar, distribuídos em três sequências: o espelho, a modelagem e a marionete. O objetivo principal desses exercícios era desenvolver a capacidade de observação dos indivíduos e, é claro, aumentar o grau de inter-relação entre os atores – o âmago da teatralidade.

Na sequência do espelho há uma série programada que amplia seu grau de dificuldade. A cada novo nível, os gestos, as expressões e os movimentos dos participantes devem ser renovados, de modo a evitar a rotina. No entanto, o que nos chamou a atenção foi certa ausência da palavra “improvisação” nas descrições de exercícios conduzidos basicamente pelo improviso. Boal (1980a) fazia uso das seguintes expressões: “os dois participantes, face a face, têm o direito de *originar* qualquer movimento [...]” (p. 36, grifo nosso); “Cada um tem o direito de *fazer o que bem entender* [...]” (p. 39, grifos nossos); “os dois *buscam* movimentos que se reproduzam ritmicamente” (p. 40-41, grifo nosso). Ao concluir sua ideia acerca da sequência do espelho, afirmou ser “preciso que cada um se *manifeste livremente* para que os resultados do estudo sejam verdadeiros” (p. 41, grifos nossos). As palavras ou expressões utilizadas por Boal e grifadas por nós poderiam ser substituídas pela palavra “improvisação” sem que o sentido das frases fosse alterado.

Na sequência da modelagem, na qual os participantes modelam os corpos de seus pares, há também diversos níveis de desenvolvimento. Boal (1980a), novamente, não emprega o termo ‘improvisação’, mas utilizou outros vocábulos que remetem à

improvisação, conforme se pode observar nestas coordenadas: “um ator dirige-se ao centro e *imagina* um objeto [...]” (p. 44, grifo nosso); “outro ator *inventa* uma nova tarefa [...]” (p. 45, grifo nosso).

Na sequência da marionete, composta apenas por dois tipos de exercícios, um participante controla, com uma haste, o outro participante, que simula a marionete. Também aqui não se menciona a palavra “improvisação”.

Em *Jogos para atores e não atores*¹⁷⁹ Boal apresenta uma série de exercícios e jogos direcionados aos objetivos do Teatro do Oprimido. Focalizaremos alguns desses jogos posto que interessam a nossa discussão. Na seção denominada Jogos de imagem, no exercício de número 16, Jogo das profissões, constatamos o uso da palavra “improvisar”: “Todos começam a *improvisar* a profissão que lhes tocou, sem falar dela, apenas mostrando a versão que têm desses profissionais” (BOAL, 1999, p. 194, grifo nosso).

Observamos que a palavra poderia ter sido substituída por outras, como “buscar”, “inventar” ou “originar”, não prejudicando o entendimento do jogo descrito. Em nossa compreensão, o termo “improvisar” seria sinônimo dos mencionados acima, ou seja, esperava-se que o participante “buscasse”, “inventasse” ou “originasse” ações referentes à profissão que fora incumbido de interpretar, tendo como ponto de partida seus próprios conhecimentos e experiências.

Outro indício que corrobora a ideia de que a improvisação teria outros sinônimos é que, no início da apresentação do jogo 16, consta que se trata de um jogo “Semelhante ao anterior [...]” (BOAL, 1999, p. 194). Entretanto, na descrição do jogo 15, Jogo dos animais, não se emprega a palavra “improvisar” e, em seu lugar, identificamos dois termos: “Pode-se fazer este exercício de duas maneiras: ou *adotando-se* o comportamento mais realista do animal, ou [...] *mostrando-se* a visão humanizada que cada um pode ter do animal [...]” (p. 193, grifos nossos). Os verbos “adotar” e “mostrar” corresponderiam a improvisar.

Na seção “Ensaio para a preparação de um modelo de Teatro-Fórum, ou qualquer outro tipo de espetáculo”, no subitem “Para a teatralização do espetáculo”, há 16 atividades (exercícios e jogos) numeradas de 17 a 32, que são particularmente interessantes para nossa análise.

¹⁷⁹ Como mencionado em nota de rodapé no início desta seção, *Jogos para atores e não atores* é reformulação de *200 exercícios e jogos para atores e não atores com ganas de dizer algo através do teatro*, escrito em 1973, quando Boal (1999, p.xi) se encontrava exilado na Argentina.

No exercício 17, o primeiro da seção, os atores deveriam trabalhar sem discutir a proposta, que se iniciaria quando uma pessoa não participante do jogo sugerisse formas de encenação, tais como, “‘todos os homens agindo como mulheres, e todas as mulheres como homens’. Alguns minutos para improvisar. ‘Como se tivessem todos embaixo d’água’. Improvisam.” (BOAL, 1999, p. 305-306). O 19, propõe “simples ensaios de improvisação sobre o que se teria passado com cada personagem antes de sua entrada em cena e o que poderia acontecer logo depois da sua saída” (p. 306). No 31, o foco está na imaginação, e, assim, “os atores decidem improvisar uma *analogia* da cena que devem ensaiar” (p. 312). Nesses três casos, a improvisação foi explicitamente mencionada e acionada a fim de experimentar situações diversas das propostas na cena original.

No exercício 21, ao centralizar a questão no choque entre o trabalho subjetivo do ator e o objeto do diretor, propõe-se solucionar o problema “dando ao ator todo o tempo de que ele necessita para desenvolver todas as ações, transições e movimentos que sinta vontade de desenvolver; depois disso será mais fácil condensá-los” (BOAL, 1999, p. 307-308). No 23, “o ator procura abrir os sentidos a todos os estímulos exteriores, entrando em relação sensorial e sensual com o mundo exterior” (p. 308-309). Ainda que o termo “improvisação” não se explicita nos exercícios 21 e 23, parece-nos que eles só podem ser realizados improvisadamente.

No exercício 26, denominado Ensaio livre, é permitido ao ator

fazer tudo que sinta vontade de fazer, alterar movimentos, texto, tudo [...]. Este ensaio baseia-se no fato de grande parte da criação artística ser racional, mas não toda. Sempre acontece algo inesperado quando um ator se deixa levar por sensações de momento, irracionais, não preestabelecidas. ‘Não sei, senti que era assim porque sim!’ Podem-se conseguir muitos matizes com este ensaio libertador. Quando o ator se torna inseguro sobre o que farão os outros atores, isto o incita a criar e a observar. *Este ensaio pode ser perigoso se for praticado antes de estarem definidas as coordenadas básicas e racionais, fundamento da ideia do espetáculo* (BOAL, 1999, p. 310, grifos nossos).

O Ensaio livre é desenvolvido por meio da improvisação dos atores, sem que em sua descrição conste a palavra improvisação, substituída pelo enunciado: “fazer tudo que sinta vontade de fazer”. Boal indica que as experimentações realizadas pelo intérprete – e aqui se lê ‘improvisações’ – poderiam ser um caminho para criação e descobertas, mas adverte que só deveriam ser praticadas se fossem desenvolvidas sobre uma base treinada e fortalecida. Ao sugerir que se alterassem os movimentos ou o texto,

por exemplo, ele esperava que o ator já tivesse trabalhado com todos os elementos necessários para a construção do personagem e da cena, para, em seguida, exercitar um desses elementos. Se fosse o texto, o ator teria condições de improvisar novos enredos dentro da estrutura já pronta, na qual estariam definidos e preparados o personagem, o figurino, o cenário, as marcações, o ritmo etc. Nesse caso, o diretor acreditava que a liberdade para experimentar – improvisar – elementos isolados poderia ser garantida a partir do fechamento da composição estrutural de todos os elementos do espetáculo.

A proposta de Boal de utilizar a improvisação para experimentar novos matizes cênicos, pode sugerir que ele pensasse a improvisação como criação, que surgiria a partir do trabalho do intérprete ao exercitar seu raciocínio, seus conhecimentos, sua imaginação. E não só isso: num passo seguinte, acreditava na possibilidade de uma criação irracional, que talvez não visualizasse sua origem, mas que certamente seria resultado de todo um processo preparatório racional.

Na obra *Jogos para atores e não atores* no final do Capítulo III, um item trata exclusivamente da improvisação, desenvolvido no tópico “Técnicas gerais de ensaio”, cujo primeiro ponto é “Ensaios livres com ou sem texto. 1- Improvisação”. Boal (1999, p. 284) inicia o assunto explicando o título Improvisação: “É o exercício convencional que consiste em improvisar uma cena a partir de alguns elementos iniciais.”

O termo “convencional” remete a ‘comum’ ou ‘consolidado pela prática’, e, assim, nosso teórico teatral parece não considerar necessário acrescentar esclarecimentos sobre a palavra improvisação, àqueles corriqueiramente empregados. A singularidade da frase fica por conta do final, quando revela que, para improvisar, deve-se partir de “alguns elementos iniciais”. Ainda que a recomendação seja por demais generalizada, percebe-se que a preocupação de Boal se direciona no sentido de informar como se deve utilizar a improvisação mais do que no de apresentar uma definição teórica do termo.

A indicação para improvisar – e aqui estão contidos os “elementos iniciais” – pauta-se primeiramente no respeito pela improvisação do outro intérprete e, em seguida, na predisposição para complementá-la, sendo que “em nenhum momento se pode rejeitar como verdade concreta a imaginação dos companheiros” (BOAL, 1999, p. 284). O improviso, dessa maneira, caracteriza-se por ser um processo coletivo, ou seja, o ator deve, entre outros pontos, perceber o estímulo que flui da improvisação do outro ator e assim reciprocamente, de forma que os atores incorporam e reelaboram constantemente suas improvisações.

A recomendação para improvisar, contudo, não se concentra apenas nessa questão externa; ela vai mais além, e Boal (1999, p. 284) acrescenta a vertente interna, para a qual existiria uma técnica e um treinamento em que o intérprete deveria acionar o “seu *motor*, quer dizer, uma vontade dominante que é o resultado de uma luta entre, pelo menos, uma vontade e uma contravontade, a qual determina um conflito interno, subjetivo [...]”. Ao improvisar, o intérprete deveria ficar atento ao conflito interno do personagem, que se daria pelo embate entre sua vontade e a contravontade. Tal procedimento poderia compor uma espécie de motor que iria gerar ações potenciais para o personagem, evitando que ele caísse em mera rotina de demonstrações emocionais.

A elaboração realizada para alcançar o conflito interno do personagem deveria ser reproduzida durante a encenação entre os personagens, na qual os conflitos internos chocar-se-iam, gerando um conflito externo, objetivo. Assim, a questão interna deveria exteriorizar-se para que, mais uma vez, fosse retomada a inter-relação entre os intérpretes. Nesse mesmo sentido, a vontade dominante de cada personagem deveria estar ligada a uma necessidade social. Nas palavras de Boal (1999, p. 284-285):

As vontades sobre as quais devemos trabalhar são, sobretudo, as que exprimem, no campo da psicologia individual, alguma necessidade social. A vontade é a necessidade. Além disso, também são interessantes, do ponto de vista da improvisação, as vontades contra as necessidades: “Eu quero, mas não devo.”

A vontade interna estaria atrelada à necessidade social, porém, se fosse de outra forma – vontade *versus* necessidade –, proporcionaria boa oportunidade para o exercício improvisatório, pois, ao contrariar a indicação principal, de que a vontade seria igual à necessidade, o personagem se defrontaria com a controvérsia do “eu quero, mas não devo”, o que o instigaria a improvisar novas propostas até perceber que o seu querer deveria ser um querer social, ajustando-se, dessa forma, ao ‘eu quero e devo executar’.

Para a prática de improvisações que não tenham roteiro estabelecido, Boal (1999, p. 285) recomendava que seus temas fossem encontrados “nos jornais do dia, a fim de facilitar a discussão ideológica e política, enquadrando os problemas individuais dentro da área mais ampla da vida social, política e econômica”. É notável o envolvimento do teatro de Boal com as temáticas político-sociais, as quais dão unidade e sustentação para o desenvolvimento da inter-relação entre os atores ou entre atores e espect-atores.

De modo geral, percebemos que a improvisação é elemento fundamental para a prática de exercícios e jogos apresentados por Boal e que estaria subsidiada por elementos iniciais ou complexas estruturas cênicas. De qualquer forma, a improvisação só poderia ser realizada em meio a situação minimamente conhecida e determinada, pois, para Boal, a improvisação seria como um campo de experimentações, descobertas e criações, que só poderia ser utilizado se os intérpretes tivessem material para experimentar e desejos comuns a alcançar.

3.3 A NOÇÃO DE IMPROVISAÇÃO EM BOAL SEGUNDO TEÓRICOS DE LÍNGUA INGLESA

A teoria do Teatro do Oprimido é conhecida e praticada em várias partes do mundo, sendo possível constatar a existência de Centros de Teatro do Oprimido nos cinco continentes. Alcione Araújo (2000) observa, na orelha do livro *Hamlet e o filho do padeiro*, que seu autor “é uma celebridade aonde quer que vá. Exceto, talvez, no Brasil”. Essa afirmação nos parece bastante adequada quando buscamos referências e estudos da obra do diretor e pensador brasileiro em nosso país. Como exemplo de caso distinto, podemos indicar o reconhecimento que as obras de Boal desfrutam nos Estados Unidos.

Em visita à Biblioteca de Humanidades – Hayden Library, do Massachusetts Institute of Technology (MIT), Cambridge, EUA –, em julho de 2011,¹⁸⁰ deparamo-nos com traduções para o inglês de seis livros de Boal e obras de teóricos norte-americanos e ingleses com significativas referências às teorias e às ideias do diretor brasileiro. Suas obras traduzidas são: *Theatre of the Oppressed* (1985); *Games for Actors and non-Actors* (1992); *The Rainbow of Desire: the Boal Method of Theatre and Therapy* (1994); *Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics* (1998); *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics* (2001); *The Aesthetics of the Oppressed* (2006).

¹⁸⁰ Estivemos nos EUA por motivos alheios à tese. No entanto, foi possível realizar a pesquisa ora relatada.

Com exceção da tradução de *Theatre of the Oppressed*, as demais foram realizadas por Adrian Jackson,¹⁸¹ publicadas concomitantemente no Reino Unido e nos Estados Unidos, pela editora Routledge de Londres e de Nova York e, desse modo, colaboraram para a divulgação das ideias do pensador brasileiro, sendo, então, uma referência teórica pertinente para os estudiosos de teatro desses locais, principalmente. Cabe lembrar que as traduções dos livros de Boal estenderam-se também para outros países europeus.

As obras teóricas em que Boal é mencionado enfatizam o desenvolvimento do Teatro do Oprimido, ressaltando-lhe a estrutura e os objetivos políticos ou direcionam o estudo para seus jogos e exercícios, ou, ainda, analisam sua noção de improvisação, utilizando-a para corroborar ou refutar a ideia que pretendem desenvolver. Dessas obras, duas chamaram nossa atenção. A primeira é *Modern Theories of Performance: from Stanislavski to Boal*, de Jane Milling e Graham Ley (2001),¹⁸² que apresenta um grupo selecionado de teóricos do teatro universal: Stanislavski, Appia, Craig, Meyerhold, Copeau, Artaud, Grotowski e, por fim, Boal. Sobre o diretor brasileiro, os autores apresentam seu Teatro do Oprimido e resgatam sua crítica a vários pensadores (Aristóteles, Maquiavel, Hegel, Brecht, entre outros). Destacamos ainda que, na abertura do capítulo 6, os autores afirmam: “Augusto Boal é, provavelmente, o mais influente praticante teórico contemporâneo, e seus livros têm-se tornado leitura essencial para um teatro novo de comprometimento, seja na pretensão, seja na prática”¹⁸³ (p. 143).

¹⁸¹ Adrian Jackson é o fundador-diretor e diretor-executivo da companhia de teatro Cardboard Citizens (Cidadão de Papelão, em tradução literal), de Londres, cujos artistas e outros funcionários são na maioria moradores de rua e ex-desabrigados, refugiados ou requerentes de asilo. Fundada em 1992, a companhia realiza excursões teatrais e trabalha com o Teatro-Fórum. Jackson é tradutor, responsável pela versão em língua inglesa da maioria dos livros de Boal. Jackson e Boal trabalharam juntos em *A arte da legislação*, espetáculo de Teatro Legislativo, em Londres.

¹⁸² Graham Ley é professor na Escola de Drama e Música na University of Exeter, uma das mais antigas universidades do Reino Unido, que teve origem com a Escola de Artes, em 1855. Desenvolve pesquisas sobre a teoria da *performance* comparativa, dramaturgia e atuação no antigo teatro grego e no teatro asiático-britânico. (<http://humanities.exeter.ac.uk/drama/staff/ley/>). Jane Milling é professora no Departamento de Drama na University of Exeter, no Reino Unido. Dedicou-se à pesquisa da *performance* popular e política e se interessa pelas questões de participação, comunidade e criatividade na *performance* e cultura contemporâneas. É editora da série Teatro e Performance Práticas, juntamente com Graham Ley. (<http://humanities.exeter.ac.uk/drama/staff/milling/>).

¹⁸³ *Augusto Boal is probably the most influential of contemporary theoretical practitioners, and his books have become essential reading for a new theatre of commitment, whether in aspiration or in practice.*

A segunda obra é *A Boal companion*, das professoras norte-americanas Jan Cohen-Cruz e Mady Schutzman (2006),¹⁸⁴ uma coletânea de artigos que se referem às ideias e práticas do trabalho de Boal, interligando-as com vários assuntos (arte performática feminista, psicologia da libertação e teoria da complexidade, por exemplo) e pensadores (Merleau-Ponty, Deleuze e Guattari, entre outros). Como se percebe, o livro é totalmente voltado para o trabalho teatral de Boal. As autoras tiveram contato com o diretor brasileiro em 1987, quando o receberam na Universidade de Nova York e conheceram o Teatro do Oprimido.

O que de fato nos interessa são os trabalhos que tratam especificamente da improvisação e que contemplam a concepção de Boal. Nesse sentido, destacamos o livro *The Improv Handbook: the Ultimate Guide to Improvising in Comedy, Theatre, and Beyond*, de Tom Salinsky e Deborah Frances-White (2008), para observar que a referência feita ao diretor brasileiro tem como finalidade apresentá-lo como contraexemplo à noção de improvisação que concebem. No início da obra, destacam a *commedia dell'arte* como um dos primeiros momentos significativos da improvisação teatral e, na sequência, afirmam que a grande inovação seguinte “tinha de esperar quase 500 anos. Viola Spolin começou seu trabalho com teatro a partir dos anos 30. Como posteriormente Augusto Boal, ela estava trabalhando com teatro em comunidade [...]”¹⁸⁵ (p. 3).

Os autores de *The Improv Handbook* ressaltam que Spolin e Boal não “aprovam a improvisação como algo mais do que um processo”¹⁸⁶ (SALINSKY; FRANCES-WHITE, 2008, p. 5). Desse modo, optam por concentrar a pesquisa na performance improvisatória, vertente em que destacarão dois teóricos: Del Close e Keith Johnstone. O primeiro fundou, nos anos 80, o ImprovOlympic, e o segundo, nos anos 70, desenvolveu o Theatresports. Assim, os autores apresentam um estudo da improvisação concebida como fim e não como meio. O que, entretanto, nos chamou a atenção foi a referência ao diretor brasileiro, ainda que como contraexemplo para justificar seu trabalho acerca de enfoque diferenciado da improvisação.

Identificamos duas obras de língua inglesa que examinam a noção de improvisação no pensamento de Boal, em meio a outros teóricos. A primeira delas é

¹⁸⁴ Jan Cohen-Cruz foi professora na New York University – Tisch School of the Arts, de 1980 a 2006. Mady Shutzman é professora no California Institute of the Arts e estudiosa das técnicas do Teatro do Oprimido. Ambas coeditaram *Playing Boal: Theatre, therapy, activism* (Routledge, 1994).

¹⁸⁵ *major innovation in improvisation had to wait almost five hundred years. Viola Spolin began her theatre work in the late 1930s. Like Augusto Boal after her, she was working in community theatre [...].*

¹⁸⁶ *endorsed improvisation as anything more than a process.*

The Improvisation Game, de Chris Johnston (2006),¹⁸⁷ que desenvolve um estudo com vários profissionais do teatro improvisado, analisando suas técnicas, estruturas e métodos. Afirma que concebe o trabalho teatral improvisado como subseção de uma forma artística, entendendo a improvisação como disciplina essencial, com fundamentos existentes fora dos gêneros artísticos. Em sua obra, vários profissionais são analisados e, entre eles, Augusto Boal. Johnston (p. 11) examina a improvisação no trabalho do diretor brasileiro, sem o compromisso de adentrar questões ideológicas ou dos objetivos político-sociais do Teatro do Oprimido:

Enquanto o trabalho de Boal se dirige à articulação e à reparação da injustiça social, a pesquisa da improvisação não está restrita ao território do Teatro do Oprimido. Ele pode ser usado amplamente por artistas em toda forma de arte para fornecer material ressoante para futuras performances.¹⁸⁸

Note-se que o teórico inglês identifica a obra de Boal como fonte de estudo sobre a improvisação. Para nossos propósitos, aliás, é significativa a identificação da pertinência da improvisação no teatro fórum, uma vez que Johnston opta por analisar as ideias de Boal, ainda que esse pensador não tivesse focalizado o tema do improviso. Primeiramente, ele observa que o diretor brasileiro “é provavelmente o maior expoente do uso do ‘drama aplicado’, como é agora denominada a dramatização para situações de conflito”¹⁸⁹ (JOHNSTON, 2006, p. 62). A partir dessa afirmação, o autor estabelece, então, uma tríplice relação entre conflito, estrutura marxista e improvisação, quando ressalta que

Seu propósito [de Boal] é dramatizar um conflito social e explorar, por meio da improvisação, como a parte prejudicada ou vitimada poderia aprender melhor como reagir. Essas improvisações funcionam como uma espécie de pesquisa (ou considerações) de possíveis estratégias que poderiam ser usadas por grupos ou indivíduos oprimidos no mundo inteiro¹⁹⁰ (JOHNSTON, 2006, p. 62).

¹⁸⁷ Chris Johnston tem feito teatro há mais de 25 anos. É codiretor do Rideout (Creative Arts for Rehabilitation) e diretor da companhia de teatro Fluxx, em Londres, Inglaterra.

¹⁸⁸ *While Boal's work directs itself towards the articulation and correction of social injustice, improvisational research is not confined to the territory of Theatre of the Oppressed. It can and is used widely by artists in every art form to devise resonant material for future performances.*

¹⁸⁹ *Is probably the major exponent of the use of 'applied drama', as it's now called, to situations of conflict.*

¹⁹⁰ *Its purpose is to dramatise a social conflict and explore through improvisation how the victimised or damaged party might learn better how to fight back. These improvisations function as a kind of rehearsal of (or consideration of) possible strategies that might be used by the oppressed group or individual in the world beyond.*

Após qualificar e apresentar o teatro fórum como um teatro que é movido por conflito social e que utiliza ideias marxistas para sua resolução, Johnston destaca a improvisação como a ferramenta teatral que permite experimentar uma variedade de ações, buscando aquela que melhor responda aos propósitos estabelecidos na cena conflituosa. É possível perceber no autor o reconhecimento de que deveria existir uma estrutura complexa no teatro fórum para que a improvisação pudesse ser aplicada de forma a descobrir estratégias para manobras de grupos ou pessoas contra a opressão, ou seja, a estrutura cênica do teatro de Boal deveria simular a força do opressor para que as sugestões dos espect-atores ganhassem em qualidade, eficiência e potência quando fossem executadas na vida real.

Johnston assevera que a improvisação tem características próprias no teatro fórum, diferentes daquelas do teatro convencional, e ressalta que o ator que interpreta o papel do opressor/antagonista precisa ser cuidadoso, pois deve simultaneamente desenvolver seu personagem opressor e permitir que o protagonista apresente suas soluções para a opressão. No caso da improvisação com o espectador, o opressor-antagonista tem de construir determinada situação que force o voluntário a descobrir seus potenciais, que estariam ocultos, de armas de combate disponíveis a qualquer indivíduo no mundo real, como o protagonista na cena. O ator opressor radicaliza suas ações para que a própria derrota seja mais abrangente e enriquecedora. Na sequência, Johnston (2006, p. 63) afirma que o antagonista tem que “agir na ficção entre dois desejos embaraçosos: a obrigação de apresentar um antagonista realista e forte, e o desejo de acordo com o protagonista, a fim de que o herói (ou heroína) triunfe, e o participante se sinta vingado”.¹⁹¹

Observamos que no teatro fórum cabe ao antagonista, a quem Johnston atribui a função de motor e controlador dos impulsos aplicados na cena, atentar para os dois campos em que opera sua atuação. Num deles, o antagonista deve interpretar um opressor enérgico e potencialmente dominador, como se caracterizam, na realidade, as grandes opressões, e, em outro campo, ser capaz de dosar sua improvisação, mais intensa em alguns momentos e menos em outros, de forma a ceder, no momento certo, o domínio da situação às iniciativas do espectador/protagonista.

¹⁹¹ *operate on the spectrum between two compelling desires: the obligation to present a realistic and strong antagonist, and the desire to 'accede' to the protagonist in order that the hero/ine triumphs and the participant feel vindicated.*

Para auxiliar o antagonista a cumprir seu papel de maneira eficiente, Johnston reconhece a pertinência da figura do curinga, entendendo que ele pode contribuir para com os objetivos do ator antagonista, monitorando e gerenciando seu jogo, observando suas ações e improvisações, evitando pressões muito fortes que desnecessariamente deixariam o espectador sem ação na cena, derrotado e oprimido ou, por outro lado, evitando vitória muito fácil do espectador sobre o antagonista. A improvisação desenvolvida pelo antagonista seria, assim, monitorada pelo curinga.

A chave para a improvisação do teatro fórum, segundo a análise de Johnston (2006, p. 65) “pode estar na valorização da diferença entre bloqueio e resistência”.¹⁹² O autor utiliza a comparação com as artes marciais para facilitar o entendimento de sua afirmação. Desse modo alega que nas artes marciais existiria a combinação de leveza e flexibilidade, por um lado, e de determinação e combatividade, por outro, ou seja, seria possível perceber o combate e a investida de um sobre o outro, mas haveria também o consentimento para a investida alheia. É um jogo de defesa e ataque, no qual, se ocorrer o ataque fatal, um dos participantes será bloqueado, e o jogo chegará ao fim. Se o objetivo é jogar, o bloqueio deve ser evitado. Do mesmo modo, na improvisação do teatro fórum não deve ocorrer o bloqueio, de forma a encerrar a cena. Assim, “trata-se de saber a diferença entre ‘Não ousou ir por esse caminho, então vou te bloquear’ (bloqueio) e ‘Vamos lá, combate-me por isso’ (resistência)”¹⁹³ (p. 65).

Se o ator antagonista não tiver esse conhecimento e discernimento do bloqueio e da resistência, o desenvolvimento do tema do teatro fórum será sempre refém dos anseios do improvisador/antagonista, segundo o autor inglês. Desse modo, o antagonista deve ser interpretado por um ator que tenha consciência de sua função no teatro fórum, ou seja, ele deve compreender que sua atuação está totalmente à disposição da cena antimito e da participação do espectador que entrará na cena. O ator antagonista não pode desejar sobressair simplesmente por sua atuação nem querer ser reconhecido como ator talentoso, pois a finalidade no teatro fórum é outra. Ao improvisar com o espectador, o antagonista deve saber como proceder para não deixar o protagonista sem ação, bloqueando-o, e observar os limites do espectador (provocando sua resistência) até que, ao reconhecer uma solução satisfatória, lhe conceda a vitória do embate cênico.

¹⁹² *may lie in an appreciation of the difference between blocking and resistance.*

¹⁹³ *It's about knowing the difference between 'I daren't go that way so I'm going to block you' (blocking) and 'Come on, wrestle me for it' (resistance).*

Outra obra que se refere a nosso tema de estudo é *Improvisation in Drama*, de Anthony Frost e Ralph Yarrow (2007).¹⁹⁴ Na primeira parte os autores destacam alguns praticantes da improvisação, começando pelos precursores, tais como Stanislavski, Meyerhold and Chekov France, bem como analisam as abordagens improvisatórias de Jerzy Grotowski, Jacob Moreno, Jonathan Fox e Jo Salas, e Augusto Boal, teatrólogos caracterizados como produtores da forma parateatro.¹⁹⁵ Quanto a Boal, os autores o reconhecem como praticante da improvisação e concebem seu teatro como “uma prática que une artistas e receptores em um modo interativo e dialógico de engajamento com os parâmetros pessoais, sociais e ideológicos em que vivemos, a fim de [...] abrir possibilidades de mudança”¹⁹⁶ (p. 115).

Frost e Yarrow mencionam o livro *Jogos para atores e não atores*, de Boal, como complexa compilação de jogos e exercícios que tem a finalidade, em última instância, de instrumentalizar atores e espectadores a participar nos vários tipos e etapas dos teatros que compõem o Teatro do Oprimido: teatro fórum; teatro invisível; teatro legislativo, entre outros. Os autores fazem menção ainda à análise que Frances Babbage (2004)¹⁹⁷ desenvolve sobre esse livro de Boal, enfatizando sua afirmação de que a prática dos exercícios do diretor e pensador brasileiro estimula respostas mentais e físicas de maneira mais ágil, além de acionar a atenção para a dinâmica do jogo, instigar o trabalho em grupo e possibilitar a construção do personagem de forma que ele possa responder às mudanças do roteiro. No exame de tais ações, é perceptível a atenção dada ao treinamento da improvisação, embora Babbage não estivesse analisando especificamente esse assunto.

É por conta da improvisação, aliás, que os autores britânicos resgataram as ideias de Babbage e, desse modo, afirmam que “na prática de Boal, a improvisação também é um ingrediente necessário do teatro fórum [...]”.¹⁹⁸ Eles ainda identificam “duas formas de habilidade de improvisação: o trabalho de caráter semiensaiado, mas

¹⁹⁴ Anthony Frost é professor de drama e diretor do Studio Theatre da Universidade de East Anglia e Ralph Yarrow é professor de Drama e Literatura Comparada na Universidade de East Anglia.

¹⁹⁵ Parateatro: “Atividade dramática, teatral em sentido lato, que recorre a procedimentos tomados por empréstimos ao teatro, mas não visa a uma realização estética, e situa-se à margem da instituição” (PAVIS, 1999, p. 277).

¹⁹⁶ *a practice which unites performers and receivers in an interactive and dialogic mode of engaging with the personal, social and ideological parameters in which we live, in order [...] to open up possibilities for change.*

¹⁹⁷ Após desenvolver um trabalho com Boal, Babbage se interessou por sua teoria e publicou o livro *Augusto Boal*, em 2004, pela editora Routledge, de Londres e de Nova York.

¹⁹⁸ *In Boalian practice, improvisation is also a necessary ingredient of Forum theatre [...].*

remodelado [...]; e de interação espontânea com o público [...]”¹⁹⁹ (FROST, YARROW, 2007, p. 116).

Na primeira o foco se volta para os atores que apresentam a cena antímodo e que precisam corresponder às novas intervenções cênicas, quando os espect-atores substituem o ator protagonista. Aqueles atores devem estar preparados para proceder a um jogo cênico de forma a testar a eficácia das diferentes propostas estabelecidas. Para que isso ocorra a contento são necessários ensaios preparatórios a fim de que os atores experimentem possíveis intervenções oriundas da plateia. Há, porém, o reconhecimento da imprevisibilidade das manifestações do público, sendo os atores, nesses casos, obrigados a improvisar respostas adequadas no momento da encenação. Tratar-se-ia, assim, de desenvolver a habilidade para improvisar que embora não ensaiada, também não fosse totalmente imprevisível. De qualquer modo, o ensaio poderia garantir aos atores treinamento no sentido de se prepararem para interagir mesmo em contextos inesperados, quando utilizariam o recurso da remodelagem dos diálogos, dos gestos e das ações, integrantes de seus repertórios.

A segunda forma de habilidade para improvisar tem início com o curinga, que tem por função envolver o público, auxiliar e acompanhar as intervenções dos espectadores, controlar o desenvolvimento da proposta de cada participante e dialogar com a plateia acerca da eficácia das participações. O curinga deve ainda agir como facilitador no desenvolvimento do teatro fórum ou, conforme o pensamento dos autores britânicos, proceder como dificultador, uma vez que seu papel seria o de evitar resultados fáceis aos espectadores, incentivando propostas qualitativas.

Incumbe ainda ao curinga ser o referencial entre público e atores, por meio da improvisação. Se para a improvisação dos atores existe treinamento que colabore com a interpretação durante o espetáculo-fórum – a obra *Jogos para atores e não atores* contribui nesse sentido –, no caso do curinga seu treinamento é mais específico e complexo, uma vez que incorpora vários objetivos no desenvolvimento do teatro fórum e, por se relacionar diretamente com a plateia e ter que observar todo o espetáculo, seu campo de imprevisibilidade seria total. Talvez seja por esse motivo que os autores Frost e Yarrow ressaltam que uma das necessárias habilidades do curinga no teatro fórum é a interação espontânea com o público. O fato de o curinga dispor de ensaios direcionados aos atores, entretanto, não significa que ele não possa preparar-se de outras formas,

¹⁹⁹ *two forms of improvisation skill: semi-rehearsed but remodelled [...]; and spontaneous interaction with audience [...].*

como, por exemplo, conhecendo bem as regras do teatro fórum, seus objetivos e os parâmetros de sua função.

Tanto em *The Improvisation Game* quanto em *Improvisation in Drama* a improvisação ganha margem no estudo dos atores que contracenam com os espectadores, em especial o antagonista. No teatro de Boal, os atores têm uma função fundamental, além da própria atuação, que é a de instigar a atuação do espectador. Como devem passar por treinamento apropriado e desenvolver ensaios para lidar com os imprevistos, normalmente, são portadores de conhecimentos técnicos, estéticos e de construção e evolução da cena. Com essa bagagem e repertório de práticas teatrais, e porque assumem o andamento da cena-fórum, os atores foram os eleitos para a análise da improvisação nessas obras, seja pelo destaque do mecanismo do “bloqueio e resistência”, em Johnston, seja pela distinção entre “semiensaio e interação espontânea” em Frost e Yarrow.

Ambas focalizam também a figura do curinga, cujas funções os autores reconhecem. Sobre o improviso do curinga, no entanto, não desenvolvem nenhuma análise mais aprofundada do que a mera observação de que seu desempenho tanto se baseia na improvisação quanto seu objetivo é monitorar as demais improvisações.

3.4 A NOÇÃO DE IMPROVISACÃO EM BOAL

Cabe ressaltar de início que Boal não se debruçou teoricamente sobre o conceito de improvisação nem sequer tentou sistematizá-lo, como procedeu com alguns outros temas. A improvisação, no entanto, sempre esteve presente no trabalho do diretor e, com mais intensidade, após a estruturação do Teatro do Oprimido. Podemos, então, visualizar dois grandes momentos na trajetória teórica de Boal, em relação à improvisação: o do Teatro de Arena e o do Teatro do Oprimido. No primeiro deles, o diretor e pensador teria situado o trabalho com a improvisação predominantemente nos ensaios. Nos casos de improvisações durante a encenação de um espetáculo e que foram resultado da inter-relação (instigada pela técnica do olhar) entre os atores ou entre o ator e o espaço cênico – como foi o caso de Guarnieri, em *Tartufo*, de Molière, já mencionado –, seria também aceitável pelo diretor do grupo, uma vez que, no contexto indicado, ela contribuiria para a qualidade cênica.

No segundo caso, quando da estruturação do Teatro do Oprimido, a improvisação se transformou na base do desenvolvimento da atuação cênica, apresentando as seguintes características: a) desenvolveu-se a partir de textos/roteiros que tratavam da realidade, fosse no teatro fórum, com seus temas da opressão cotidiana, ou no teatro invisível, encenado na própria realidade, sem que os espectadores percebessem tratar-se de teatro; b) orientou-se por rígida estrutura cênica de regras e de elementos auxiliares e fiscalizadores; c) permitia que qualquer pessoa a utilizasse, transformando-se em espect-ator; d) funcionou como ensaio (político) para a realidade.

Considerando esses dois momentos da improvisação em Boal, poderíamos denominá-los “improvisação preparatória” e “improvisação conjuntural”, entendendo a primeira como a improvisação utilizada na preparação do espetáculo (Teatro de Arena) e a outra integrando o evento cênico (Teatro do Oprimido).

Convém ainda ressaltar um período intermediário da improvisação, no trabalho de Boal, que se constituiria pelas experiências paralelas ao Teatro de Arena, como foi o caso do espetáculo realizado para os camponeses no Nordeste, o curso ministrado para os operários de Santo André e o teatro jornal. Essas atividades foram fundamentais no sentido de oferecer questionamentos e indicar caminhos para a improvisação, bem como de servir de experimento para sua utilização durante o espetáculo. Essa fase intermediária foi significativa para o desenvolvimento da improvisação como parte integrante do espetáculo e para a preparação de uma estrutura cênica que considerasse esse elemento.

Como já apontamos, Boal não tratou de conceituar a improvisação, concentrando-se antes na formação de arcabouço teórico capaz de, na prática, garantir a utilização do improviso, objetivando fins específicos. Ainda que a improvisação ocupasse lugar mais significativo a partir da criação do Teatro do Oprimido, Boal sempre lhe dispensou cuidado, haja vista que o treinamento da inter-relação, com o recurso do olho no olho, já contemplava as fortuitas ocorrências improvisadas no Teatro de Arena. Ao eleger a improvisação como elemento-chave para o desenvolvimento do Teatro do Oprimido, percebemos que a estrutura criada para essa prática dava conta também de sistematizar o campo de atuação do improviso. Nesse sentido, mesmo que não colocasse em evidência a palavra improvisação, Boal a formalizaria, impondo regras e sugerindo indicativos, visando ao trabalho improvisatório dos atores, do curinga e dos espect-atores.

Entendemos que, no desenvolvimento da pesquisa teatral de Boal, a improvisação tornou-se elemento fundamental, podendo ser caracterizado como o motor da encenação das várias modalidades de teatro que compõem o Teatro do Oprimido. Até os dias de hoje, aliás, os atores dessas modalidades teatrais continuam realizando exercícios de improvisação nos ensaios e a utilizando no momento do espetáculo, seja para o que estava programado ou para os imprevistos. No caso dos espect-atores, eles participaram da cena por meio do improviso, que poderia ser extraído de seus repertórios pessoais e elaborado a partir das circunstâncias cênicas apresentadas.

Retomando os autores de língua inglesa, o foco de seus estudos acerca da improvisação de Boal concentrou-se nos atores que apresentam a cena antimodelo, uma vez que esses atores são os responsáveis pelo desenvolvimento do espetáculo. De outra forma, não encontramos, nas análises dos autores estrangeiros, qualquer referência à improvisação realizada pelos espect-atores, a não ser as indicações de que a cena do teatro fórum lhes deveria ser familiar, de modo a possibilitar um campo de discussão e principalmente de intervenção direta na cena. Por terem esse conhecimento cotidiano, os espect-atores estariam aptos a dar sugestões e improvisá-las em cena.

Se déssemos seguimento à análise de Chris Johnston quando aponta que a improvisação do antagonista no teatro fórum se espelhava nas artes marciais com o método do “bloqueio e resistência”, poderíamos sugerir que o espect-ator, por sua vez e por analogia, deveria desenvolver a improvisação em termos de ‘relutância e surpresa’. Se considerássemos que o ator antagonista representasse o mestre das artes marciais (treinado, com conhecimentos específicos, experiente, responsável pelo “bloqueio e resistência”), o espect-ator ocuparia, assim, o lugar do aluno. Este, então, deveria relutar (resistir) e dar golpes (de surpresa), com intuito de surpreender o professor e justificar sua vitória.

Seguindo o mesmo raciocínio da luta marcial, poderíamos incluir o curinga e atribuir-lhe o papel de juiz dessa luta, uma vez que conheceria minuciosamente as regras e que teria autorização para interrompê-la ou corrigir falhas, mas sempre com o respaldo da plateia, que funcionaria como uma espécie de júri supremo que votaria e apresentaria a decisão final das pendências. A atuação do curinga seria basicamente improvisada, pois cada espetáculo – assim como cada luta marcial – caracterizar-se-ia pelo imprevisto. Frost e Yarrow sugerem que o curinga realiza a improvisação segundo uma “interação espontânea” com a plateia. Se pensarmos que um juiz, de qualquer luta marcial, está cercado de regras, tem conhecimento sobre a atividade que observa, sabe

as regras dos participantes e compreende que não pode ser arbitrário, que deve apenas fazer cumprir as normas, então lhe resta a sensatez de utilizar toda sua experiência e preparo para conduzir a cena até os propósitos previamente combinados. A interação espontânea, assim, poderia equivaler a essa sensatez, que pode ser entendida como a habilidade adquirida pelo treinamento e pela experimentação.

É possível notar, na análise da improvisação nos textos de língua inglesa, o destaque atribuído ao detalhamento da estrutura cênica no desenvolvimento do teatro fórum, constituído por um conjunto de regras, conselhos e fiscalizações que possibilitaria o uso da improvisação por atores e não atores. Nos exercícios e jogos indicados por Boal a sistematização recebe igual tratamento, sendo perceptíveis tanto as regras quanto a liberdade para a improvisação no preparo do ator (com os exercícios: sentimentos, escuta, olhar, memória), do personagem (vontade dominante), da cena (com as técnicas de teatro imagem, teatro fórum) e da prática das técnicas gerais de ensaio. Ressalta-se que a participação e o êxito do espectador na cena dependeriam diretamente do grau de preparação dos atores e curingas.

Cabe lembrar que toda essa estrutura criada por Boal tem como finalidade a troca de experiência entre os atores e os espect-atores, e que as regras estabelecidas no Teatro do Oprimido visam dar condições e viabilizar a participação da plateia por meio da improvisação. Trata-se de mecanismo garantidor do uso de improvisações com propósitos bem específicos.

O diretor e pensador do Teatro do Oprimido utilizara a improvisação, num primeiro momento, na fase de ensaios, como elemento de criação. No momento seguinte, como geradora da cena teatral, conservando a peculiaridade da criação cênica. Acreditamos que Boal buscara em Stanislavski as referências para a utilização da improvisação, por mais que o propósito de seu teatro fosse diverso daquele proposto pelo diretor russo.

Um dos pontos de convergência no trabalho de ambos é a questão da realidade. Stanislavski sempre insistiu em fazer com que o intérprete atuasse, bem como improvisasse, de forma a simular a realidade, seguindo sua lógica e sua naturalidade. Boal adere a esse pensamento e ainda acrescenta que o ator poderia reproduzi-la em seu cotidiano, como no teatro fórum, ou atuar improvisadamente na própria realidade, como no teatro invisível. Para ambos os diretores, o ator – ou o não ator – deve viver o personagem e não representá-lo.

A identificação de Boal com as ideias de Stanislavski acerca da improvisação se aprofunda quando este último afirma que o ator, em cena, não deve pensar que é um ator, mas sim um indivíduo que estaria agindo naturalmente, com simplicidade, organicamente, conforme as normas da verossimilhança. Por sua vez, se abordássemos o espectador do teatro fórum, que se transforma em espect-ator ao adentrar a cena, poderíamos perceber que a estrutura montada para sua participação o conduzia a representar um personagem que seria ele mesmo. É por isso que o curinga tem por função esclarecer ao espectador que, quando de sua intervenção cênica, deve assumir o papel do protagonista/oprimido e apresentar sua solução real para o conflito em questão. Desse modo, os atores de Stanislavski e de Boal não se devem ver como atores.

É sabido que Stanislavski (1977, p. 370) desenvolveu seu método com base primeiramente na memória emotiva e, posteriormente, nas ações físicas. Neste último momento, o diretor russo insiste: “existe também uma esfera na qual o trabalho do consciente é imprescindível e importante. Assim, por exemplo, os principais ritos da obra, os objetivos fundamentais e ativos, devem ser conscientes e estar afirmados de uma vez e para sempre”.²⁰⁰ Na continuidade, afirma que o inconsciente, por sua vez, tem sua parcela de participação no instante em que o ator coloca em prática aqueles objetivos predeterminados. Resumidamente, podemos entender que, no trabalho do ator, o consciente é responsável por estabelecer o “que” fazer, enquanto o inconsciente pode surgir no “como” fazer.

O que queremos destacar, nesse enunciado, é que o ponto de partida para a elaboração do personagem parece ter início no plano do consciente, pois é fundamental, segundo o diretor russo, que o ator siga a linha da partitura traçada para o desenvolvimento do papel. Ao respeitar os objetivos concretos e definidos, o intérprete estimula seu inconsciente, sua imaginação, seus sentimentos etc. A partir desse momento, consciente e inconsciente caminham juntos, e Stanislavski (1977, p. 373) afirma que “a razão, a vontade [desejo e objetivos] e o sentimento constituem indissolúvel triunvirato [...]”.²⁰¹ Nesse triunvirato a “razão” se constitui em elemento que tem como uma das principais finalidades “melhorar a técnica da emoção”²⁰² (p. 374).

²⁰⁰ *existe también una esfera en la que el trabajo de lo consciente es imprescindible e importante. Así, por ejemplo, los principales hitos de la obra, los objetivos fundamentales y activos, deben ser conscientes y estar afirmados de una vez y para siempre.*

²⁰¹ *la razón, la voluntad y el sentimiento constituyen un triunvirato indisoluble [...].*

²⁰² *mejorar la técnica de la emoción.*

O treinamento dos atores e do curinga, para as cenas do Teatro do Oprimido, iniciava-se pelo uso da razão, assim como procedera Stanislavski em seu trabalho. Boal desenvolveu seus exercícios apresentando previamente uma situação ou problema a ser resolvido, ou seja, esclarecia de antemão aos participantes os objetivos a considerar. No caso do espectador que integraria a cena do teatro fórum, ele era informado sobre as regras, os objetivos etc., pelo Curinga. E mais, a própria cena antimodelo situava o espectador em relação ao tema, ao conflito, aos personagens existentes, ao local da cena. O espectador racionalmente assimilava toda essa estrutura, entendia a opressão apresentada e imaginava uma solução, atuando.

Em sua atuação, o espectador era direcionado a ingressar na inter-relação dos atores que compunham a cena antimodelo. Encontramos em Stanislavski (1977, p. 349) um procedimento similar quando recomendava a seus alunos:

Suba no palco e crie dentro de você mesmo um estado de ânimo da cena, para estabelecer logo o processo de comunicação mútua. Faça de acordo com as leis de vossa natureza orgânica, sem omitir nenhum momento lógico nem consequente. Recorda que deveis penetrar com o olhar a alma de cada um dos que se encontram no palco, para captar seu estado de ânimo e compreender como deveis trabalhar para influir sobre eles. Não vos esqueçais de criar a conexão.²⁰³

Nessa recomendação é possível verificar alguns elementos também presentes nas propostas de Boal. Um deles é a preocupação que o diretor do Teatro do Oprimido teve em preparar uma cena antimodelo, que apresentasse um conflito familiar ao espectador de forma a provocá-lo e a estimular sua intervenção. Essa composição pode ser entendida como o processo de criação de um “estado de ânimo”, apontado por Stanislavski. Outro ponto é o fato de o espectador dever adentrar a cena e perceber as ações dos outros atores, pela “comunicação mútua”. Tal comunicação a ser inicializada pelo espectador deve ser desenvolvida como se estivesse numa situação real, respeitando a “lógica” da natureza, segundo o diretor russo. Um terceiro elemento diz respeito a observar os outros atores pelo “olhar”, capaz de atingir a alma de cada um deles e, desse modo, poder definir os caminhos a percorrer na atuação. E, por fim, Stanislavski chama a atenção para a criação da “conexão”, sinônimo, acreditamos, de

²⁰³ *Id subiendo al escenario y disponéos a crear dentro de vosotros mismos un estado de ánimo de la escena, para establecer luego el proceso de la comunicación mutua. Hacedlo de acuerdo con las leyes de vuestra naturaleza orgánica, sin omitir ningún momento lógico ni consecuente. Recordad que debéis penetrar con la mirada en el alma de cada uno de los que se encuentren en el escenario, para captar su estado de ánimo y comprender cómo debéis obrar para influir sobre ellos. No olvidéis crear la conexión.*

inter-relação, recomendada por Boal, que envolve não só as atitudes que o ator – ou espect-ator – deve executar, mas também a observação ao detalhe do ouvir e do reagir diante das ações dos outros atores.

Essas semelhanças nos fazem acreditar que, para ambos os diretores, o ator/espect-ator deve aprender a seguir “a linha da ação, a linha da verdade das ações e da fé nelas”²⁰⁴ (STANISLAVSKI, 1977, p. 288). Boal encontra no método de Stanislavski estrutura ideal para a participação do espectador na cena, uma vez que o trabalho do diretor brasileiro é convencer as pessoas da plateia a assumir o lugar do protagonista (ação), a representar seu próprio papel (verdade) e, a partir de suas experiências e conhecimentos particulares (fé), organizar seus argumentos para compor o diálogo com os outros atores. O espect-ator que seguisse esses passos encontraria o sentimento correto e viveria seu objetivo, como se o estivesse vivendo em seu cotidiano. Stanislavski acrescentou que, o ator que seguisse a linha das ações físicas, acionaria automaticamente seu subconsciente, sua imaginação e sua intuição, que viriam a colaborar com sua atuação, bem como com sua improvisação. A confluência dessas ideias de Boal e Stanislavski nos permite conceber uma vertente improvisatória de matriz russa.

O que mais nos interessa destacar, neste momento, e que constitui uma síntese da improvisação para os diretores em questão, é que ela está diretamente relacionada à criação cênica e que o procedimento para o improviso inicia de forma racional, quando se estabelecem objetivos e normas que atores e espect-atores devem respeitar.

A improvisação foi um elemento importante para o desenvolvimento da teoria de Boal, ainda que não falasse dela propriamente ou que não a definisse de maneira explícita. Talvez por entender que a improvisação só poderia ser resultado de trabalho intenso, regado e organizado, desenvolvido por atores, não atores e curingas, Boal se preocupou em sistematizar todos os outros elementos cênicos que, construídos, seriam campo fértil para a improvisação objetiva. Sua experiência prática e as influências advindas de Stanislavski lhe renderam conhecimentos que possibilitaram estruturar o Teatro do Oprimido. Assim, descreveu teorias e exercícios, instruiu curingas e treinou atores, para que, capacitados, a improvisação brotasse. Com a estrutura montada para o Teatro do Oprimido, Boal alcançou o antigo propósito de fazer teatro para o povo, com o povo e pelo povo. Foi preciso preparar as regras do jogo, estabelecer diretrizes, criar personagem (curinga) e, a partir disso, improvisar a realidade.

²⁰⁴ *la línea de la acción, la línea de la verdad de las acciones y de la fe en ellas.*

CAPÍTULO 4

NOÇÕES DE IMPROVISACÃO NO BRASIL: LUÍS OTÁVIO BURNIER

Neste capítulo analisaremos a noção de improviso no pensamento de Luís Otávio Burnier, fundador do Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão – Lume e pesquisador teatral empenhado em desenvolver uma técnica particular para o ator brasileiro. Em sua pesquisa, defrontou-se com o que chamou de dança pessoal, quando praticou um contínuo treinamento com o ator Carlos Simioni. Em seguida, pesquisou outra vertente cênica, a do *clown*, quando trabalhou com o ator Ricardo Puccetti e, por fim, desenvolveu a mímese corpórea, agregando outros atores, Renato Ferracini entre eles. Abordaremos cada um desses treinamentos em particular, considerando também os apontamentos dos atores envolvidos no processo do grupo, de forma a auxiliar no entendimento da noção de improvisação em Burnier.

4.1 LUÍS OTÁVIO BURNIER

Nascido em São Paulo, em 1956, Luís Otávio Sartori Burnier Pessôa de Mello desde cedo trilhou os caminhos da arte, envolvendo-se primeiramente com as artes plásticas e, em seguida, com o teatro. Antes de completar 18 anos estudou na L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, fundada em 1956, na França. Ainda na Europa, estudou na École Mime, de Etienne Decroux, inaugurada em 1941. A identificação com as teorias de Decroux derivam do gosto de Burnier pela mímica. Na adolescência, assistia aos vídeos de Marcel Marceau, procurando imitar seus gestos, o que denotava certa disposição para o trabalho com o corpo.

Na Europa, Burnier conheceu o diretor Eugenio Barba, do Odin Theatre, o qual viria mais tarde para o Brasil divulgar suas ideias e expor as técnicas de sua antropologia teatral. Seu envolvimento com a teoria de Barba gerou a tradução de duas obras desse dramaturgo, diretor e pensador teatral, *A arte secreta do ator* (publicado originalmente em italiano como *Anatomia del Teatro*, em 1983) e *Além das ilhas flutuantes* (do original italiano *Aldilà delle isole galleggianti*, de 1990).

Burnier retorna ao Brasil em 1983 e, no ano seguinte, é convidado a ministrar a “disciplina treinamento de ator no então curso de extensão em artes cênicas da Universidade Estadual de Campinas [Unicamp] – que, no ano seguinte, daria origem ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes (IA)” (SILMAN, 2011, p.28). Em 1985, cria o Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão (Lume), dirigindo e atuando em vários espetáculos, além de desenvolver contínua pesquisa que tinha por finalidade a “busca por parâmetros práticos e objetivos que permitam à arte de ator atingir sua plenitude” (BURNIER, 2009, p. 13).

O aprendizado na França despertou em Burnier (2009, p. 13), como ele mesmo relata, o desejo de

realizar um estudo aprofundado sobre a arte de ator, seus componentes, sua realização, sua técnica. Também pensava em estudar a cultura brasileira, corporeidades do brasileiro, como as encontradas em manifestações espetaculares populares de *bumba meu boi*, *folia de reis*, *maracatu*, *congada*, *batuque de Minas*, *capoeira*, *candomblé*, *umbanda*, entre outras.

O diretor e pensador do Lume logo percebeu que os atores e as pessoas envolvidas em manifestações populares brasileiras não possuiriam técnicas estruturadas se comparadas com as que teve conhecimento na Europa, o que impossibilitava qualquer tentativa de formalização de técnicas brasileiras. Deparou-se com a necessidade de retroceder e redimensionar sua pesquisa. A nova proposta tinha como indicativo a elaboração de uma estratégia com vistas a formalizar a técnica do ator brasileiro. Para isso, foi indispensável realizar um trabalho prático que tivesse a participação de um ator-pesquisador.

Encontrado o ponto de partida e obtida a anuência do ator Carlos Simioni (Curitiba-PR, 20/10/1958-) para o desenvolvimento da pesquisa, Burnier desenvolveu metodologia própria – apoiada, evidentemente, em suas experiências na Europa –, paulatinamente construída durante todo o processo de trabalho com os atores. É perceptível sua preocupação em encontrar e codificar técnicas do trabalho do ator no Brasil. Se considerava que os atores de nosso país não possuíam técnicas corporais estruturadas, sua contribuição pautava-se por desbravar, conhecer, experimentar e codificar tais técnicas, uma vez que reconhecia que “o corpo (a voz, como parte do corpo) pode ser entendido como o instrumento de trabalho do ator [...]” (BURNIER, 2009, p. 18).

A pesquisa desenvolvida por Burnier não diferiu muito, em sua trajetória, das de outros diretores de teatro, no sentido de que, ao tentar sistematizar um trabalho peculiar do ator, recorreu ao campo empírico, que serviu como ferramenta para experimentar caminhos, testar hipóteses e encontrar soluções. Podemos reconhecer que essa metodologia aparece como marca nas obras de Stanislavski, Meyerhold, Barba, Decroux, Grotowski, Augusto Boal, entre outros. No caso do diretor do Lume, ainda que carregando consigo várias teorias teatrais, optou por mergulhar num mar desconhecido, buscando identificar técnicas próprias que pudessem ser formalizadas e, desse modo, conseguir adentrar sem perigo as profundezas desse mar e retornar à superfície, quantas vezes lhe conviesse.

Ao investir na arte teatral de forma a visualizar uma técnica que brotasse do próprio ator, Burnier (2009) defrontou-se com o imprevisto, que também parece ter sido elemento presente nas pesquisas inovadoras dos outros diretores. Ele afirma: “Fui descobrindo coisas novas, confirmando negativamente certas hipóteses e afirmativamente outras” (p. 14). Ele relata que diante da questão de Carlos Simioni “O que faço?”, respondera-lhe: “Não sei, faça” (p. 85). Nesse momento, havia apenas o desejo de descobrir, na prática, junto com o ator, uma técnica que lhe fosse própria e que, então, atendesse às perspectivas do ator brasileiro, pois não existia sequer um projeto previamente traçado acerca do que se pudesse realizar: “nem eu nem ele [Simioni] sabíamos o que era, como era, e muito menos como se articulava, mas sabíamos ali de alguma forma” (p. 86). Assim, a busca de uma técnica do ator iniciou-se pela proposta do “como fazer”.

A opção de Burnier em não utilizar diretamente as técnicas que conhecera na Europa, decorreu da possibilidade de usufruir um território propício para descobertas de técnicas para o ator, que era o da pré-expressividade, estudada e propagada por Barba. Sem intenções de montar espetáculos e criar personagens, Burnier direciona sua pesquisa para a técnica. O grupo de Campinas-SP serviu de laboratório para atingir seus objetivos. O trabalho desse diretor teve a duração de dez anos, quando foi interrompido por seu falecimento em 1995. Atores que treinaram com Burnier deram continuidade a sua pesquisa sobre corporeidade do ator, garantindo ao Lume sua sobrevivência e seu destaque no cenário teatral nacional até os dias atuais.

4.2 AS AÇÕES FÍSICAS EM BURNIER

O objetivo central de Burnier (2009) foi criar uma técnica própria do ator, desvencilhando-se das técnicas emprestadas de outras áreas, como dança, canto, acrobacia, circo, mímica etc. Desse modo, ele adota a ideia de Decroux ao considerar o teatro como a “arte de ator”, que é “uma arte que *emana* do ator, algo que lhe é ontológico, próprio de sua pessoa-artista, do ‘ser ator’. E não à arte *do* ator, pois ela não lhe *pertence*, ele não é seu *dono*, mas é quem a *concebe* e *realiza*” (p. 18). É significativa sua referência ao fato de os orientais possuírem técnicas corpóreas codificadas que o ator poderia desenvolver e, assim, ativar seu potencial de energia. Esse método oriental seria um exemplo de “arte de ator”.

Segundo Burnier, o fazer teatral no Ocidente teve histórico diverso e, em geral, não se estruturou com técnica própria do ator, mas utilizou técnicas alheias, como a literatura (o texto dramaturgico), a dança (no treinamento do corpo), a música (com o canto) etc. A consequência desse procedimento é que a ausência de técnicas codificadas de atuação impossibilitou a exploração subjetiva do ator para o desenvolvimento de sua arte em especial.

Para dar conta de um trabalho que focalizasse a criação e a técnica, Burnier desenvolveu sua proposta em duas frentes: uma que penetra o interior do ator, buscando dinamizar seu potencial de energia, e a outra concentrada na técnica de codificar os resultados obtidos na fase anterior. Essas propostas estavam em consonância com as de Eugenio Barba, com quem Burnier teve contato. De Barba, diretor do Odin Teatret, ele resgatara a expressão corpo-em-vida para transformá-la em técnica-em-vida. O corpo-em-vida tem início quando o ator, na presença do público, se depara com questões subjetivas muito complexas, que formam um conjunto de elementos que Barba “chama de *dimensão interior*, ao diferenciá-lo de uma outra *dimensão física e mecânica* do trabalho do ator [...]” (BURNIER, 2009, p. 18). O ajuste entre essas duas dimensões – a do íntimo do ator (seus sentimentos, emoções etc.) e a do corpo físico – é que dá origem ao corpo-em-vida. A técnica-em-vida, de Burnier, caminha por essa mesma via.

Primeiramente, o diretor do Lume optou por considerar unidade básica as ações físicas, que ativam todo e qualquer tipo de prática teatral. Burnier afirma ter sido Stanislavski quem desenvolveu as primeiras considerações acerca das ações físicas – seguido por Decroux e Grotowski – e que a tenacidade em caracterizar a ação como

“física” seria consequência de uma equivocada prerrogativa que se atribuiu à ação originada pelas emoções do ator (memória emotiva).

A pesquisa iniciada por Burnier privilegiando as ações físicas o fez perceber que sua origem estava no tronco do ator e não em seus órgãos periféricos, como os braços, mãos e rosto, da mesma maneira que Barba observara que a energia originalmente concentrada no tronco do ator lhe pressionava as pernas e poderia ser canalizada para qualquer ponto do corpo. Ao discutir as ações físicas, Burnier adverte quanto à importância de perceber a distinção que ocorre quando um ator expõe um sintoma – pequenos impulsos no corpo, como enrubescer, por exemplo – e quando expõe um símbolo – bater algo na mesa, demonstrando nervosismo. É neste último caso que se pode falar em ação física, e nela se encontram dois componentes básicos, o *élan* e o *spasme* (ou espasmo). O *élan* pode ser entendido como o impulso vital da ação, e o espasmo “um movimento rápido e curto que prepara uma ação que se confronta com uma forte resistência” (BURNIER, 2009, p. 41). Ambos se organizam no interior das ações físicas, renunciando-as, e se caracterizam pelas contradições, pelos impulsos e contraimpulsos, pelas resistências e tensões, e têm relação com a presença e a vida do ator. Burnier ainda acrescenta outro componente – a intenção, também vinculada ao interior e à tensão muscular do ator. Desse modo, intenção, *élan* e *spasme* formam as engrenagens das ações físicas.

É interessante perceber que Burnier adota as ações físicas de Stanislavski como a base de seu treinamento. O procedimento que desenvolveu com tais ações, entretanto, foi diverso do realizado pelo diretor russo. Ele não se identificava com o método stanislavskiano, que sugeria ao ator utilizar a imaginação diante de circunstâncias dadas e improvisar racionalmente as ações do personagem. Desse modo, imaginação, circunstâncias e improvisação cerebral são elementos que foram substituídos, entre outros, por *élan*, espasmo e intenção.

Para que a engrenagem das ações físicas possa funcionar perfeitamente, ela depende ainda de outros elementos, tais como a energia, a precisão e a organicidade. Esta última, por exemplo, caracteriza-se por formar “um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequência das ações” (BURNIER, 2009, p. 53). No entendimento de Grotowski, a organicidade pode ser visualizada num nível primário, ou seja, na criança, quando é facilmente identificável o aspecto orgânico de suas ações. Ela deve ser buscada na

‘reação primária e primitiva’, não filtrada pela razão [...]. Portanto, neste caso, trabalha-se com a passividade da mente, a busca de um espaço que permita esse *reencontro* com uma organicidade primária. É o *corpo-memória* reencontrando a si mesmo, a sua integralidade orgânica (BURNIER, 2009, p. 54).

O diretor do Lume resgata de Grotowski o exemplo da criança que, geralmente, está livre das convenções estipuladas pela sociedade e, então, age organicamente. Assim, pode-se compreender que é possível, para o ator, conduzir seus impulsos biológicos em direção a uma ação predeterminada se, é claro, desenvolver um tipo de trabalho em que a mente não interfira predominantemente no processo da ação.

Burnier prioriza os componentes da ação, na mesma linha em que procede Decroux, em detrimento da realização da ação em si, como propõe Stanislavski. Em seu método busca resgatar o “corpo-memória” e a “reação primitiva”, como menciona Grotowski, e não permite que o racional seja o elemento impulsionador das ações físicas. Nesse sentido, Burnier não concorda com o uso da improvisação stanislavskiana como estimuladora de ações. Elas devem ser descobertas e reveladas durante o treinamento do ator. Para evitar a improvisação e direcionar o ator para a busca das ações orgânicas é que Burnier desenvolve sua teoria utilizando as expressões *élan*, espasmo e intenção, conforme indicado. É possível conjecturar que essa teoria, salientando os impulsos e estímulos musculares, substitui a improvisação de Stanislavski.

De maneira geral, os pensamentos de Stanislavski, Decroux, Grotowski e Barba são referências que deram sustentação à pesquisa de Burnier que pretendia mostrar ao ator a possibilidade de seu corpo pensar por si, sem que a mente se antecipasse e direcionasse suas ações. Compreender esse direcionamento de Burnier é fundamental para identificar o lugar e a função do improviso em seu entendimento, uma vez que ele o relaciona à mente, sem o ver, consequentemente, como elemento presente no início do trabalho com o ator.

Após indicarmos ser a ação física a unidade básica da arte de ator e apontarmos sinteticamente alguns de seus componentes, cabe-nos examinar de que modo a improvisação poderia ser utilizada pelo ator, considerando que o mental (racional) é excluído (ou minimizado) nesse processo corporal, em que o corpo é conduzido a pensar. Lembramos que, para alguns pensadores, a improvisação é concebida como fruto de trabalho racional, o que pode ser constatado nas propostas de Stanislavski e

Boal. E aqui importa indagar: é possível verificar no trabalho teatral do diretor do Lume outra fonte impulsionadora para a improvisação que não fosse a mental?

4.3 DANÇA PESSOAL, MÍMESE CORPÓREA E *CLOWN*: OS PROCESSOS E A IMPROVISACÃO

Nesta seção analisaremos separadamente essas três vertentes de treinamento de ator proposto por Burnier, com o objetivo central de verificar e compreender a noção de improviso nelas presentes. Optamos por analisar o pensamento desse diretor a partir da própria estrutura de sua obra, quando apresenta sua teoria teatral e, ao mesmo tempo, descreve sua experiência cênica nas vertentes mencionadas.

4.3.1 A dança pessoal e a improvisação

Para dar início a seu trabalho cênico, Burnier (2009) propõe um tipo de treinamento com fins de estimular o próprio ator a descobrir suas energias potenciais, a partir das ações físicas e vocais. Reconhece que, por “definição, o treinamento é o momento no qual o ator *se trabalha*”, lembrando que “Eugenio Barba chama esse momento de nível *pré-expressivo* do trabalho do ator” (p. 57).

O diretor do Lume propôs inicialmente o “treinamento energético [que] visa a uma *limpeza* de energias primeiras, dinamizando e permitindo o fluir de energias profundas que se encontram em estado potencial do indivíduo” (BURNIER, 2009, p. 64). Esse treinamento situaria o ator num território que evitaria a interferência direta do intelecto, estimulando, por outro lado, seus impulsos físicos por meio do trabalho com as tensões do corpo. Outra característica do treinamento energético é a de que ele exige trabalho “em ritmo acelerado visando ultrapassar o esgotamento físico, uma relação – reação imediata, quase por reflexo instintivo [...]” (p. 140).

Na sequência, ele desenvolveu o treinamento técnico, o qual focalizava o trabalho de estruturar as ações no tempo e no espaço. No desenvolvimento desses treinamentos – o energético e o técnico – havia a possibilidade de eles se cruzarem, em algum momento, e, desse modo, as ações que fluiriam do interior do ator seriam trabalhadas no plano técnico. Em suas palavras:

[o ator aplica] o conhecimento, domínio e aprimoramento de suas linhas, de seus desenhos, ao mesmo tempo em que se busca manter *dinamizadas* as energias potenciais ativadas no treino *energético*, ou seja, o *fluxo de vida*. A esse ‘novo’ tipo de treinamento chamei de *treinamento pessoal* (BURNIER, 2009, p. 64).

Com o treinamento pessoal, Burnier (2009) investiu em sua pesquisa considerando aspectos subjetivos do ator que dialogavam com os aspectos objetivos de técnicas estruturadas e codificadas, possibilitando a “assimilação prática de maneiras precisas e objetivas de desenhar, modelar e articular o corpo, na apreensão *no corpo* de certos princípios, leis, de uso do corpo cênico” (p. 64). Esses princípios codificados e externos ao conhecimento do ator se constituíram num dos elementos básicos para a criação da antropologia teatral de Barba (técnica de aculturação²⁰⁵). Observando a indicação desse diretor, Burnier poderia utilizar a aculturação, mas sempre no plano prático e corporal, nunca de forma racional. Seu treinamento pessoal configurou-se basicamente como etapa posterior ao treinamento energético e técnico, no qual trabalhou as ações recorrentes de maneira a codificá-las, bem como aprimorá-las.

Ao aplicar a técnica pessoal com o ator Carlos Simioni, o diretor do Lume foi percebendo que a questão não estava em “o que fazer”, mas em “como fazer”. Assim, esse era o caminho a ser experimentado, e Burnier (2009, p. 85) instruía Simioni: “Faça qualquer coisa, mas faça. Deixe-se levar pelas sensações de seu próprio corpo, permita que ele o guie, o conduza. Não pense, *faça*”. Como, porém, fazer algo sem o saber, sem modelos, sem referências? O procedimento comum de um ator ocidental tradicional que se encontrasse nessa situação seria improvisar uma emoção qualquer, como ressaltara Burnier, advertindo que isso se tornaria um grave problema.

A utilização da improvisação no instante inicial do treinamento energético seria considerada prejudicial, uma vez que o ator, não tendo ainda um objetivo definido, tentaria buscar soluções rápidas, contidas em sua formação tradicional, ou seja, utilizando técnicas de outras artes em busca da emoção apropriada. O ator ocidental, em geral, já teria solidificado, cultural e historicamente, a predisposição para preencher as lacunas cênicas com respostas rápidas ou, do contrário, estaria demonstrando sua

²⁰⁵ Barba reconhece dois tipos de técnicas: a inculturação e a aculturação. A partir do exemplo de um ator-bailarino, explica que, na inculturação, ele utilizaria seus recursos naturais, resultantes do comportamento adquirido em sua convivência na cultura e na sociedade a que pertence. Nesse caso também poderia ser mencionado como exemplo o método de Stanislavski. A aculturação, por sua vez, caracterizar-se-ia pelos atores orientais, bailarinos clássicos e mímicos, por exemplo, que se submetiam a comportamento cênico diferente de seu natural. Tratar-se-ia de um processo realizado à força, vindo de fora, trazendo ações e gestos codificados diversos daqueles do cotidiano.

incompetência cênica. Nessa precipitação para solucionar problemas, buscava o que estivesse mais próximo, não admitindo a possibilidade de trabalhar sobre nova resposta, mesmo se dispusesse de mais tempo para uma pesquisa contínua, segundo avaliação de Burnier.

No trabalho com as ações físicas, o diretor do Lume evidenciou que a emoção não deveria ser adotada como guia no treinamento energético, uma vez que era elemento caracterizado por constante mutação. Ele afirma ainda que as emoções nem sempre atendiam às necessidades do ator, o que significava dizer que elas não poderiam ser controladas e, por isso, eram irrecomendáveis para conduzir o treinamento. Segundo Burnier (2009, p. 90) “dizer ‘em tal passagem do texto devo ‘sentir’ tal emoção’ não é *artifício*, é antinatural, é ir contra a natureza da própria emoção [...]. Seria como tentar construir um edifício sobre um terreno de areia movediça”. Em seu entendimento, as emoções não poderiam ser o ponto de sustentação do treinamento energético, por mais que estivessem presentes. Tampouco seria conveniente lhes atribuir funções; era necessário deixá-las livres para se movimentar, conforme é de sua própria natureza.

O artifício desenvolvido por Burnier para que o domínio da mente fosse transferido para o domínio do corpo na execução das ações físicas foi o treinamento energético quando, após várias horas de movimentação física constante e aleatória, a mente, cansada, permitia a efetivação daquela transição de comando para o corpo. Simioni (entrevista, 5/5/2012) conta como ocorreu esse processo:

quando você vai se movimentar, quem predomina é o cérebro e o intelecto, a razão [...]. É da cabeça que comanda o corpo. No energético, o fato de você se movimentar, no começo começa a cabeça: vou fazer isso; vou fazer aquilo [...]. Só que deu cansaço... vai aumentando [...], a sua cabeça, não acompanha mais o corpo, ele desiste [...]. E, nesse momento, o corpo começa a tomar conta mais do que a cabeça, mais do que a razão [...] e isso vai gerando uma força no corpo, mas ao mesmo tempo é sofrimento, porque, [...] você ultrapassa um cansaço [...], algo lá dentro vai abrindo, não dá para explicar, [...] é quase imperceptível: a ânsia, a vontade, o desespero... Isso vai gerando emoções... só que, com o corpo completamente quente e ativado [...], as emoções vão se despertando do corpo [...] e vão fluindo [...] na musculatura. Então, durante o energético, depois de umas três horas, você passa por inúmeras, muitas emoções, que você não consegue distinguir [...]. Era o teu corpo em convulsão, no sentido de emocional, que é um sentido de tristeza, por exemplo. Vinha e já passava ou uma angústia já passava, ou uma raiva, um ódio, todos vinham [...]. Isso fazia com que o corpo que estava sendo trabalhado, despertado, não fosse despertado só a musculatura, como um atleta [...] Despertado a musculatura, mas acordando o que está adormecido, acordando o íntimo do ator [...].

O ator do Lume ressalta que, numa sessão de treinamento, após um período de movimentação física aleatória de mais de três horas, o intelecto não dava conta de coordenar as atividades e que, ao se encontrar saturado pelo cansaço, dava margem para que o corpo compartilhasse o controle das ações do ator. A consequência imediata era a de que o corpo ativo (sem a interferência predominante do mental e da improvisação) instigasse o aparecimento de emoções que estivessem adormecidas ou inexploradas no interior do ator. Burnier, entretanto, advertia que as emoções deveriam ser sentidas e não vivenciadas, pois, sentidas, elas passariam rápida e alternadamente pelas ações, sob o comando do corpo, e vivenciadas, elas é que passariam a controlar as ações – situação a ser evitada no treinamento pessoal.

Segundo Burnier, quando o ator rompe os limites do intelecto, permitindo que emoções orgânicas aflorem, dá ensejo a ações originais. Com essas ações, que são únicas, cada ator vai construindo repertório próprio, durante o treinamento. Mais tarde, tais ações específicas de cada ator são acionadas para compor os personagens nas montagens cênicas e, nesse momento, com o auxílio da improvisação.

No início do treinamento pessoal não se permitia improvisar, porque Burnier (2009, p. 91) entendia a improvisação de forma diferenciada se comparada com a que percebia na tradição ocidental, considerada fruto de um processo mental, desprovida de regras e, ainda, que “busca a realização do indivíduo, a livre e plena expressão de sua pessoa, a criação de cenas, de personagens. [...] trabalha com a noção de *jogo*, de *brincadeira*”. Ao recusar essa noção ocidental de improvisação, Burnier procurava focalizar seu trabalho no plano das energias físicas potenciais, que era o que caracterizava a “arte de ator”. Em seu pensamento, a improvisação tradicional no Ocidente, estimulada pelo intelecto, não servia para atingir seus objetivos primordiais no trabalho com o ator, que era o de explorar o que havia de “‘desconhecido’, ‘esquecido’, de fontes primitivas de energias, de se dinamizar energias potenciais, de dar forma à vida [...]”.

Quando, no início do desenvolvimento do treinamento energético, Carlos Simioni, ator do Lume, questionava se podia improvisar, a resposta era negativa, e o discurso que se seguia era de que o corpo é que deveria comandar as ações, que o ator não deveria sequer pensar, pois estava adentrando o mundo das ações físicas e musculares. A recomendação era: “Não improvise. Faça! Deixe as emoções fluírem, não as provoque nem as freie, não se ocupe delas. Simplesmente vivencie e sinta. Permita-se penetrar neste desconhecido” (BURNIER, 2009, p. 91).

As ordens dadas a Simioni servem como indicativos para o entendimento da noção de improviso em Burnier, pois, além de reafirmar a ideia de que estaria diretamente conectada ao pensamento (ao intelecto), não se constituiria no recurso adequado para se conhecer o interior do ator, ou seja, para penetrar suas áreas obscuras e provocar as reações e emoções mais escondidas.

Burnier acredita que as emoções deveriam ser despertadas sem que partissem de algum propósito preestabelecido pelo raciocínio; deveriam transitar livremente pelas ações físicas (musculares), seu canal de evasão. Partindo desse pressuposto, o corpo começaria a agir por si mesmo, de maneira aleatória, sem que as ações emergentes fossem estimuladas pela racionalidade do ator. O diretor, ao acompanhar a movimentação de Simioni, orientava o trabalho pedindo mais ou menos força e estimulava seu desenvolvimento, sempre a partir das possibilidades físicas do ator. Após alguns meses de experimentações, Simioni afirma que suas ações (e as emoções) não eram comandadas via mente, mas via corpo, ou seja, energeticamente. Diretor e ator não se importavam em contextualizar ou converter em imagens as movimentações, uma vez que o objetivo era explorar a variedade de articulações do corpo do ator, registrando-as em seu próprio fazer e refazer.

No início do treinamento enérgico, caracterizado por empirismo voltado para as movimentações corporais visando dinamizá-las, as ações físicas davam-se aleatoriamente. Simioni (1999, p. 110) comenta a explosão corporal provocada pelo treinamento energético: “[...] depois de duas horas, você começava a sair do seu corpo, estava em estado energético com movimentos que nunca fizera antes. Saltos, quedas, não chegava a subir nas paredes, mas eu tinha a impressão de que iria subir”.

O passo seguinte no processo do trabalho do ator, no Lume, foi desenvolver o treinamento técnico, no qual as ações energéticas receberiam cuidado especial de polimento e limpeza. Burnier (2009, p. 99) afirma:

o momento do ‘expurgo’ deu lugar a um de ‘criação’, que começava aos poucos e, seguindo uma organicidade que lhe era própria, foi preenchido por um novo momento de ‘aprendizado técnico’, o que Grotowski chamava de *fixar as ações físicas*.

Nesse novo nível de desenvolvimento técnico, houve o aprofundamento da pesquisa corporal que deu origem a ações com “matizes diferentes, sutilezas que as diferenciavam” (BURNIER, 2009, p. 99).

Simioni (1999, p. 112) compartilha do pensamento de seu diretor e ressalta que foi pertinente codificar seu trabalho para que pudesse repetir “não só a técnica corporal, mas a vivacidade de tudo [...] retomar o trabalho nessa camada interior da musculatura, onde está toda a organicidade, onde brotam as emoções do ator”.

Uma das grandes preocupações dos diretores teatrais se refere à vivacidade da atuação cênica e em identificar a técnica que garantiria ao ator, em todas as suas apresentações, reproduzir tal vivacidade. Segundo Burnier, as emoções estariam conectadas a canais musculares. Ativando certas musculaturas, obter-se-iam determinadas emoções. Nesse processo, podemos perceber que a repetição é recurso fundamental, posto que permite codificar, mesmo inconscientemente, os movimentos musculares do ator. Foi necessário ainda codificar as ações individualmente, dando-lhes nomes e registrando suas principais características. Nesse caso, a criação, na pesquisa de Burnier, vinculava-se ao trabalho de polimento e lapidação das ações físicas do ator que, simultaneamente, eram codificadas a fim de constituir o arsenal para a dança pessoal. É oportuno, primeiramente, compreendermos como ocorreu a ideia da codificação e, para isso, recorreremos ao ator Simioni (entrevista, 5/5/2012) ao relatar o questionamento de Burnier no momento em que o processo de treinamento estava avançado:

Olha que interessante, será que é possível a gente, agora com esse corpo trabalhado, começar diretamente, sem precisar passar por quatro horas de energético, mas só acionar o corpo e já começar desencadeando sensações, emoções, sentimentos pelo corpo? [...] a gente começou a trabalhar não procurando as formas, mas essa explosão [...]. E a gente começou a perceber que é isso, se você reduz o seu corpo ela [a emoção] gera uma energia porque ela tem que sair com mais pressão [...] e começamos a ver as formas que esta emoção dava para o corpo e modelava as formas do corpo. Resultado disso: a gente percebeu que a energia do ator, que é concreta, pode espirrar aonde ele quer, certo? Bom, daí continua a dança pessoal, então esse é o princípio da dança pessoal...

Pelo relato de Simioni, percebemos que o corpo do ator era ativado e que, ao ser trabalhado, despertava emoções adormecidas e desconhecidas que, ao se manifestar, passavam a dar formas ao corpo, resultando numa ação conjugada por músculos e sentimentos, permitindo o surgimento de registros físico-emocionais ou, como ressaltou Simioni (entrevista, 5/5/2012), de “matriz de emoções corporais”, que eram modeladas e ganhavam nomes, tais como: “matrizes mendigo: limpar olhos; Bali; lobo dormindo; mão pingando; rasgando a camisa; lobo roncando; arrastando a latinha”

(BURNIER, 2009, p. 267-268). Quando o corpo, habituado às modelações, experimentava um grande número de matrizes, passava, automaticamente, a gerar outras qualidades de matrizes. Tal processo de geração de matrizes, de um corpo determinado, é também característica própria da dança pessoal desse ator.

Depois de ter conseguido formar um repertório de matrizes, Burnier propôs a Simioni realizar um “ditado”²⁰⁶ que consistia na escolha aleatória de uma matriz, pelo diretor, que a pronunciava e que o ator deveria executar. Outros nomes de matrizes eram lançados, e Simioni as reproduzia. Ao final dessa atividade, Burnier percebeu que poderia compor um espetáculo com as matrizes já trabalhadas, mesmo que não tivessem tema e texto. O diretor do Lume, aliás, não sentia falta do texto dramaturgico, bem como de outros requisitos que seriam essenciais para a composição de uma montagem teatral nos moldes tradicionais. Assim, Burnier propôs a seu ator: “[...] você está fazendo uma dança cheia de nuances, ora você chora, ora você expande, ora você rasga [...]. Vamos criar um espetáculo!” (Simioni, entrevista, 5/5/2012).

A ideia de realizar um ditado com as matrizes elaboradas por Simioni constituiu-se para Burnier num exercício de improvisação. De início, improvisar corresponderia a construir sequências de ações codificadas. Se o improviso não tivera lugar no processo teatral de Burnier, quando começou a colocar em prática sua teoria, agora era utilizado no campo das montagens de sequências das ações codificadas. Por analogia, o diretor explica que é possível improvisar “a ordem das palavras à medida que as escrevo. Não existe nesse caso, porém, a ‘criação’ de palavras, de um vocabulário. [...] quando improviso a ordem das palavras, não as estou criando” (BURNIER, 2009, p. 90-91). A improvisação teatral, nesse sentido, funcionaria como recurso que possibilitaria ao ator experimentar diversos tipos de sequências com suas ações estruturadas e que não se constituiria em ferramenta criadora.

Para ratificar a noção de que o improviso não é criação, Burnier recorre à *commedia dell’arte* para evidenciar que os cômicos possuem

‘partituras’ corpóreas, suas *ações físicas eram* extremamente codificadas. Eles não improvisam as ações dos personagens, mas a *sequência* dessas ações [...]. A improvisação, nesse caso, era a mistura dos códigos e não sua criação, tal qual fazemos com nossa língua natural. Não inventamos nem criamos palavras novas a cada instante, mas *improvisamos* sequências (BURNIER, 2009, p. 91).

²⁰⁶ Termo utilizado por Simioni em entrevista de 5/5/2012.

Assim como entendemos que a improvisação na *commedia dell'arte* caracterizava-se como “composição”, Burnier segue indicação semelhante ao reconhecer que os cômicos improvisavam com os códigos previamente elaborados. Na comédia italiana já estavam constituídos e caracterizados os personagens, suas ações, seus gestuais, suas fisicalidades, bem como suas intenções e relações com os demais personagens, que eram asseguradas pelo roteiro textual (*canovaccio*). Ao assumir os papéis da comédia, o ator improvisava sua sequência de ações codificadas e predeterminadas, bem como observava as características inatas do personagem.

Quando Burnier resolve montar um espetáculo com Simioni (após três anos de treinamento), partindo do repertório de matrizes codificadas, eles escolhem o personagem do mendigo para estabelecer a ligação dessas matrizes. O diretor propôs uma improvisação diferenciada. Primeiramente espalhou vários objetos pela sala (corrente, correia, tecido, vela etc.) e pediu para o ator iniciar o treinamento energético e, quando o corpo estivesse aquecido, manipular aqueles objetos livremente. Simioni (entrevista, 5/5/2012) diz que fora uma proposta de improvisação inusitada, uma vez que as anteriores eram desenvolvidas visando montar sequências de ações já existentes e, agora, ele tinha que desenvolver ações inéditas com os objetos a sua frente. Simioni afirma que se sentiu como uma criança que

podia brincar livremente. [...] Claro que surgiram elementos do treino, que eu tinha já [há] três anos, os elementos técnicos surgiram, as vozes surgiram, mas de uma maneira livre [...] e esse mendigo [personagem do espetáculo] ele intermeia a peça inteira para trocar os objetos [...]. É completamente diferente de todas as matrizes. Então, foi a primeira improvisação que o Burnier deixou fazer livremente [...].

Essa improvisação que o ator chamou de livre foi exercício que exigiu relacionamento com o ambiente externo, com objetos nunca trabalhados e que estavam dispostos na sala, e tudo isso sem que houvesse matriz previamente elaborada, mas que partia de um corpo já ativo, energizado e com repertórios de ações físicas codificadas. Tanto assim, afirma o ator, que, ao desenvolver a improvisação mencionada, não pensava no que fazer, mas agia. Em sua visão,

o corpo estava tão integrado com o mental, era uma coisa só, que é muito mais rico. A improvisação total, vamos chamar isso de improvisação total, corpo e mente ligados, num só, é muito mais rica, porque tem a mente pensando, tem você pensando, tem o teu racional [...]. Mas tem o corpo também dando *flashes*, dando relâmpagos. É muito mais rico [...] (Simioni, entrevista, 5/5/2012).

Na improvisação total de Simioni, o corpo e a mente estariam de tal forma amalgamados que seria impossível – e até desnecessário – saber qual dos dois componentes comandava as ações. Ao se deparar com uma situação inusitada, o ator tratou de compartilhar as influências do físico e do intelecto, concluindo que essa categoria de “improvisação total” seria mais rica e seu resultado mais substancial, se comparada com a improvisação baseada apenas no mental.

Até aqui, como vimos, na dança pessoal, a improvisação é utilizada com vistas aos seguintes focos: montar sequências de ações físicas; experimentar novas formas de ações, desde que mente e corpo estivessem em sintonia; experimentar as qualidades das ações. Este último item foi desenvolvido quando, durante os exercícios físicos, era proposto ao ator improvisar diversos modos de cair no chão, de saltar, de tempo/ritmo etc. Desse modo, improvisava-se em termos de quantidade, de intensidade, de variações ou de níveis. O mesmo ocorria quando a dança pessoal estava enraizada e, conforme afirma Simioni (entrevista, 5/5/2012), acontecia de o diretor sugerir variações: “Simi, faz ela menor! [...] Faz ela mais rápida, mais lenta, faz ela parado”. Como se percebe, não se improvisava durante o processo de pesquisa para a formação de matrizes, mas sim quando essas matrizes já estavam elaboradas.

Em 1989, “Simioni passa a integrar o grupo Vindenes Bro – conhecido no Brasil como Ponte dos Ventos –, fundado e dirigido por Iben Nagel Rasmussen (atriz do Odin Teatret), com atores da Europa, da Ásia e da América Latina” (SILMAN, 2011, p. 46). Nesse grupo, ele teve contato com a metodologia do trabalho do ator pelos princípios da antropologia teatral de Barba. Simioni, entretanto, bem como Burnier, tinha certas restrições àquela teoria, o que não impediu seu envolvimento nem a busca de conhecimento, adaptação e aplicação das técnicas da antropologia teatral, que acabaram, aliás, ampliando e enriquecendo o repertório de ambos. “É importante trabalhar e aprimorar os componentes das ações físicas que os princípios da antropologia teatral nos ajudam a compreender melhor. Mas isto deve ser feito por meio das ações e não dos princípios [...]”, era uma das críticas proferidas por Burnier (2009, p. 105).

Simioni (entrevista, 5/5/2012), por sua vez, ressalta a maneira como os membros do Odin Teatret improvisam, afirmando ser “muito rica” e, em alguns pontos, semelhante à do Lume. Sobre seu trabalho com Iben Nagel ele lembra que a atriz afirmava ser necessário possuir base anterior para improvisar, pois

não vai improvisar do nada. [...] só que são [exercícios] mais complexos. [...] E a Iben quando a gente faz o espetáculo com ela [...] utiliza só elementos do treino etc. Eu fico bravo com ela, quando, às vezes, ela não tem uma solução. Então, por exemplo, tenho que sair de cena. Mas ela: “Não tem como, porque tem o outro ali.” [...] “Carlos, faz o seguinte, sai saltando para frente e olhando para trás”. Eu digo: “Que raiva”. Ela quer que faça na hora, então, eu tenho que sair saltando para trás... É o cúmulo do cúmulo de uma improvisação. Sai saltando e virando para trás. [...] ela nunca deixa você improvisar livremente [...]. Ela dá o que você tem que improvisar: saltando e olhando pra trás.

Se há similaridades nas noções de improvisação estabelecidas pelos grupos Lume e Odin Teatret, marcadas sobretudo pelo improviso decorrente das ações previamente elaboradas, em contrapartida a divergência pauta-se pela maneira como são produzidas as matrizes codificadas. Esse ponto é pertinente para a análise, uma vez que se trata de releitura e de desdobramento a partir das ideias de Barba, que particulariza a teoria de Burnier.

O diretor do Odin, bem como sua atriz Iben Nagel, utiliza a improvisação para montar sequência de cenas e também para lapidá-las. Ao improvisar com as partituras corporais, Iben, por exemplo, indica alternativas diante de problemas cênicos, que o ator deveria assimilar, executar e, pelo improviso, cristalizar. Isso significa entender que nem sempre é o ator o produtor de sua partitura, sofrendo influências externas, como a do diretor da cena. Outras influências externas poderiam ser compostas pela retirada de algum objeto cênico ou a introdução de um ator na cena. De acordo com Burnier e Simioni, as matrizes (partituras) são produtos exclusivos dos atores e, desse modo, são eles que podem (e devem) resolver qualquer tipo de proposta cênica. A raiva que Simioni declara, ao ter que improvisar imediatamente sua saída do palco, conforme proposta de Iben, é resultado da compreensão de que não se improvisa algo desconhecido e não produzido pelo ator.

Dos exercícios que Simioni resgatou e desenvolveu por seu contato com Iben, podemos citar os denominados “samurai” e “gueixa”. Estes exercícios iniciavam-se pelas formas físicas desses arquétipos. Para o samurai deveria ser utilizada a posição de base, com os joelhos dobrados e abertos para fora, as costas retas e os braços levantados. A gueixa seria livremente composta pelo ator. Construídas as formas corporais, a fase seguinte consistiria em mover-se pelo espaço sem perder a postura corporal inicial. Completada essa etapa, seria possível executar uma variação do exercício com a indicação para o ator improvisar livremente a transferência de um arquétipo para outro. O intuito seria buscar as transições de um para o outro. Não se

tratava de criar ações novas, mas o ator deveria adequar a energia do samurai à energia e postura da gueixa ou vice-versa.

Nesse exercício da transferência de energias podemos perceber que Barba e Burnier compartilham a ideia de que a improvisação é resultado da fixação de repetições e de ações codificadas. Há, entretanto, outros procedimentos de Barba (como experimentar a improvisação por meio de elementos externos ao ator) de que Burnier discordava. Procedimentos à parte, queremos ressaltar o fato de ambos os diretores saberem que lidavam com trabalho cujos resultados só se produziriam a longo prazo; nas palavras de Burnier (2009, p. 105), um trabalho capaz de se transformar em “luta constante entre ativar e manter vivo o fluxo de vida do ator e fixar e codificar as ações físicas decorrentes (e recorrentes) deste processo de ‘vivificação’[...]”. A esse processo ele dá o nome de “dinamização das energias potenciais do ator” (p. 105).

No trabalho com a dinamização das energias do ator foi possível examinar a noção de improvisação em Burnier. Passamos agora a investigar essa noção nas outras vertentes teatrais desenvolvidas pelo diretor do Lume.

4.3.2 A mímese corpórea e a improvisação

O treinamento pessoal foi o primeiro caminho percorrido por Burnier, em sua busca de uma técnica brasileira, até chegar à dança pessoal, como vimos. Com vistas a aperfeiçoar essa técnica brasileira que se construía paulatinamente, o diretor do Lume desenvolveu outra proposta, denominada mímese corpórea, que não era um treinamento propriamente dito, uma vez que não trabalhava exclusivamente as ações físicas do ator, mas que se ampliaria ao trabalhar a imitação de ações físicas de outras pessoas. Por outro lado, a mímese poderia, segundo Burnier, ser considerada um treinamento, em função da elaboração e do aprimoramento das ações físicas no trabalho de imitar. O diretor tenta resolver esse impasse, instituído por ele mesmo, afirmando que a mímese corpórea estaria entre o treinamento e a montagem do espetáculo. Mesmo que ela aparentasse aproximar-se da representação, constituiria ainda ação que também deveria ser treinada, ocasião em que o ator trabalharia a si mesmo.

Burnier (2009, p. 182) afirma que, no desenvolvimento da mímese corpórea, deveria ocorrer um treinamento especial, com início na

observação profissional, precisa, que demanda uma competência no *métier*. Isto significa que, ao observar o geral e o detalhe, o ator observa uma série de elementos precisos, informações importantes para o seu trabalho. Se o ator desenvolveu com seriedade e competência o seu treinamento cotidiano, então ele poderá detectar com maior eficácia certas informações que estão na vida revestidas pela dimensão cotidiana de uso do corpo. Elas não são nem evidentes, nem óbvias, nem mostradas, mas embutidas no funcionamento psicofísico cotidiano de um indivíduo. (BURNIER, 2009, p. 182).

Nota-se que, para realizar uma imitação eficaz, o ator deveria ter treinado muito, a ponto de perceber de onde brotam as energias, reconhecer a intenção e o impulso dos movimentos etc., e, assim, identificar as ações físicas dos outros indivíduos, que não são transparentes num corpo cotidiano. É por essa razão que Burnier (2009, p. 182) chamou a atenção para que o ator desenvolvesse uma “observação profissional”.

Com a montagem de *Valsa n. 6*, de Nelson Rodrigues, o diretor avançou na análise teórica da mimese corpórea, uma vez que já havia experimentado essa técnica, com atuação própria, na construção do espetáculo-solo *Macário*, baseado no conto homônimo de Juan Rulfo, em 1983. Na montagem da peça de Nelson Rodrigues, optou-se por encenar um diálogo com as atrizes Luciene Pascolat e Valéria de Seta, rompendo com a estrutura original do texto, caracterizada pelo monólogo. Ficou resolvido ainda evidenciar a esquizofrenia do personagem e sua dualidade entre menina e mulher, mais do que seu próprio assassinato, tema central da peça. Desse modo, as atrizes realizaram pesquisa de campo na Clínica de Repouso Santa Fé, em Itapira-SP, com finalidade de coletar ações físicas e vocais dos pacientes. É pertinente analisarmos os procedimentos desenvolvidos nessa montagem para o exame da função do improviso em seu mecanismo.

Para esse trabalho de coleta de ações físicas, as atrizes não deveriam imitar os pacientes da forma como os viam e sentiam, mas deveriam verificar naqueles internos “suas *ações físicas*, *quais* eram e *como* eles, precisa e objetivamente, faziam, agiam ou reagiam com o corpo, suas *corporeidades*” (BURNIER, 2009, p. 184). As atrizes-pesquisadoras deveriam se esforçar no sentido de deixar seus sentimentos à parte e constatar as corporeidades das pessoas, num momento inicial de observação, pois tais corporeidades revelariam como as diversas informações eram operacionalizadas e articuladas por meio do corpo, constituindo-se numa primeira elaboração física do desenvolvimento da dinamização das energias que se encontravam potencializadas no indivíduo.

Burnier destaca três fases no trabalho da mímese corpórea: observação, codificação e teatralização. A primeira, como apontamos, consiste no exercício de observar a corporeidade do indivíduo em foco, seguido da tentativa de reproduzi-la. O recurso da repetição ajudava a lapidar a reprodução, aproximando-a do modelo observado. Na segunda fase, a codificação das ações observadas engloba também a memorização, que não deve ser mecânica. Cada ação codificada recebe um nome para ser posteriormente identificada com facilidade. Na terceira fase, as ações imitadas se transformam em materiais de trabalho, ou seja, passam por pequenas reelaborações, como, mudança do ritmo, maior ou menor dilatação, ampliação dos impulsos etc. A finalidade desse trabalho é limpar as ações de possíveis ruídos na informação e, ainda, encaixá-las nos moldes da teatralidade, conforme o contexto selecionado.

As atrizes de *Valsa n. 6* visitaram a Clínica Santa Fé durante um ano e meio, às segundas e quartas-feiras. Às terças e quintas-feiras praticavam as imitações e às sextas-feiras apresentavam-nas para o diretor que, por sua vez, as comentava criticamente. Nota-se que as duas primeiras fases (observação-imitação e codificação-memorização) aconteciam quase que simultaneamente e, segundo Burnier (2009), de forma natural. Sobre esse mesmo projeto, o diretor destaca que se tratava de trabalho baseado no empirismo. “Isso quer dizer que a compreensão da essência de uma ação não advém de uma pura e racional observação, mas do teste prático. É no acerto e erro que encontramos o que é essencial” (p. 192).

No texto de Nelson Rodrigues as rubricas foram ignoradas, uma vez que segui-las significaria cercear o processo do “como” fazer, essencial para a arte de ator desenvolvida no Lume, bem como bloquear a dinamização das energias potenciais. A alternativa encontrada, com o rechaço das rubricas, foi a de preservar a ideia do autor. No entanto, a maneira como o texto seria representado dependeria diretamente do trabalho das atrizes. No processo de montagem, ganharam destaque as conexões pessoais das atrizes, como explica Burnier (2009, p. 198):

Essas conexões se operavam sempre por meio das ações físicas e vocais imitadas. Este detalhe é importante sublinhá-lo: a pessoa das atrizes não se manifestava através da *criação* de ações físicas e vocais, mas de sua seleção. As ações eram predeterminadas, codificadas, fixadas. As atrizes não estavam ‘livres’ para criar suas ações, mas para criar a *sequência das ações*. A pessoa delas se manifestou por meio de uma *memória seletiva*: elas tinham codificado uma quantidade volumosa de ações físicas e vocais [...].

O que Burnier ressalta é que, após todo o trabalho de imitação das ações físicas e vocais e da codificação de cada uma delas, as atrizes são as responsáveis por montar a peça a partir daquelas ações com as quais mais se identificam. Sem liberdade para criar suas ações, uma vez que já haviam sido fixadas e codificadas nas fases anteriores do trabalho, estavam, por outro lado, livres para criar a sequência das matrizes.

Na mimese corpórea, a construção do personagem deriva das ações selecionadas pelo ator. É ele quem identifica a ação que melhor se adequa ao texto dramático ou a determinada cena. Esse trabalho que valoriza a pessoa do ator, tanto por desenvolver um treinamento pessoal quanto por selecionar as ações dos personagens, é que possibilita o entendimento do que seja a “arte de ator”.

Burnier (2009, p. 199) resume a montagem de *Valsa n. 6*:

[A partir] de uma sequência de fotos e/ou quadros, montamos ações; depois, juntando essas ações com as imitações dos doentes mentais, criamos sequências maiores já com o texto da peça; mais tarde, juntamos essas sequências maiores com outras também grandes, recriando a coerência do texto. A ordem do texto de Nelson Rodrigues foi alterada, mas não sua coerência, o que resultou numa *livre adaptação* da *Valsa n. 6*.

Para a montagem dessa peça foram descobertos dois fatores que conduziram as atrizes na busca das ações físicas: a doença mental do personagem e o fato de se tratar de uma jovem debutante. A partir de então, seguiram-se a observação em Casa de Repouso, a prática (imitação) e uma segunda pesquisa, por meio de fotos e quadros, com fins de conhecer aspectos das debutantes da época retratada na peça de Nelson Rodrigues a fim de imitá-las. Realizada essas pesquisas, ações e vozes foram codificadas e, em seguida, foram desenvolvidas as possíveis sequências de ações que se integrariam na peça, até que a definitiva fosse encontrada.

Convém ressaltar que a síntese do processo de *Valsa n. 6* reflete o resultado de um método de preparação do ator – arte de ator –, que é utilizado para qualquer tipo de montagem e de qualquer construção de personagem, pois, os atores que trabalham com técnicas codificadas constroem seus personagens não pela criação de ações, mas antes pela conjugação de ações físicas anteriormente registradas. Da mesma forma, a construção de uma peça é realizada pela criação de uma sequência de ações codificadas e pela observância de suas ligações. Esse método é semelhante ao do “músico que não cria as notas, mas a ordem delas, variando com as possíveis diferenças de intensidade e de duração” (BURNIER, 2009, p. 170).

Podemos compreender, então, que o diretor do Lume desenvolvia inicialmente o treinamento pessoal com o ator, passando para outro treinamento técnico, codificando ações particulares que só o próprio ator descobrira e experimentara, compondo, assim, sua dança pessoal. A codificação das ações não implica sua fixidez, mas, ao contrário, a partir de alguma alteração em seu sentido e significado, dá origem a outras ações codificadas. Formado o repertório de ações físicas, a construção de uma peça depende da montagem da sequência dessas ações. Nesse momento é que está presente a improvisação, uma vez que existiriam elementos conhecidos e já experimentados (as ações ou matrizes) para se improvisar, diferentemente da fase do treinamento pessoal cujo objetivo central é descobrir as ações físicas, conhecê-las, deixá-las desabrocharem. Nessa busca do ignorado, não há o que improvisar, pois não há material trabalhado, conhecido e codificado pelo ator.

O intérprete que utiliza um método de preparação técnica e de montagem de espetáculo, que não seja com técnicas codificadas, geralmente, recorre a seu conhecimento subjetivo e a sua intuição, necessitando “de uma concentração mental forte o suficiente para compensar a ausência de parâmetros objetivos e concretos. Ele busca ‘incorporar’, *identificar-se* com o personagem, tendo como ponto de partida o esforço mental” (BURNIER, 2009, p. 169-170). Por não possuir ações codificadas e por serem efêmeras as criações da mente, o ator necessita recomeçar, a cada novo personagem que fosse interpretar, todo o processo de criação de ações, movimentos, ritmos etc. Burnier é contrário ao uso desse método que recorre ao mental e da noção de que a improvisação é concebida como algo livre e de plena expressão do ator.

No desenvolvimento da técnica da arte de ator, o diretor do Lume admite uma situação em que se possa conceder espaço à “liberdade”, que é quando o ator, numa montagem teatral, não precisa

pensar em *o que* ou em *como* fazer, pois seu corpo-arte já está *esculpido* no espaço e no tempo [e, então], pode-se abandonar às múltiplas e ricas sensações e informações armazenadas naquele conjunto de ações físicas, que seguem espacialidades, tempos, ritmos, dinâmicas e até *vibrações* precisas, deixando-se *alimentar* por elas, permitindo que ‘coisas’, na realidade indefiníveis, *movam-se* dentro de si, *acordem* e dinamizem energias potenciais (BURNIER, 2009, p. 175).

Burnier acredita que o ator pode alcançar uma etapa de liberdade que ocorre após ter passado pelos treinamentos e por ter codificado as ações físicas. Nessa fase, as próprias ações atuam por si, despertando energias que ainda não se haviam manifestado

(desconhecidas). Cabe ao ator deixar-se conduzir por elas. Para Burnier, essa situação livre não se configura como improvisação, pois o imprevisto só pode existir a partir de ações conhecidas, o que não é o caso nesse momento, em que as energias estão sendo dinamizadas.

No trabalho de Burnier (2009, p. 177), identificamos o treinamento de preparação do ator, por meio da técnica pessoal corpórea e vocal, e, de outro lado, a técnica da representação, que é o “conjunto de *materiais* elaborados, codificados e sistematizados, resultantes do treinamento, é o que fica, o que passa a existir distante de ‘si’, como uma ‘*segunda natureza*’, pertencente a uma *segunda realidade* e sempre sujeita à revisão”. É, portanto, no desenvolvimento da técnica da representação que a improvisação ganha espaço e se faz presente, ao se configurar em ferramenta que possibilita experimentar sequências dos materiais disponíveis no repertório do ator.

Sobre a mímese corpórea podemos resgatar de Burnier (2009, p. 186) a classificação que adota ao reconhecer suas três fases – observação, codificação e teatralização. A improvisação se faz presente na última delas. Aqui as ações já observadas e codificadas são trabalhadas em termos de intensidade, ao alterar “o tempo ou o ritmo da ação, ou ainda sua espacialidade, ampliar o impulso, dilatar um contraimpulso [...]”, ou seja, no experimento de variações em ações conhecidas.

Além da adaptação de *Valsa n. 6*, que resultou na montagem denominada *Wolzen – um giro desordenado em torno de si mesmo*, em 1992, o trabalho com a mímese corpórea no Lume gerou outros espetáculos, tais como, *Contadores de histórias* (1995), *Café com queijo* (1999), *Um dia...* (2000). Neles, o Lume contava com novo elenco, pois, a partir de 1994, o grupo havia incorporado outros atores-pesquisadores, como Renato Ferracini, Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla, Jesser de Souza e, em 1998, Naomi Silman. Renato Ferracini foi um dos atores que teve a iniciativa de retomar as ideias de Burnier e desenvolvê-las teoricamente.

A técnica da arte de ator, pensada por Burnier, dando enfoque especial às ações físicas, continuou sendo a base do trabalho dos atores do grupo. Ferracini (2003, p. 100) corrobora o pensamento do criador do Lume, ao ressaltar que a ação física “é o cerne, a base e a menor célula nervosa de um ator que representa. É por meio dela que esse ator comunica sua vida e sua arte. Segundo Luís Otávio Burnier, a ação física é a poesia do ator”.

Em *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*, Renato Ferracini (2003, p. 58) faz referência à *commedia dell’arte*, assim como fizera Burnier,

assinalando que a improvisação deriva “principalmente de ações e gestos corporais definidos por seu tipo fixo, conseguidos após sequências de exercícios preparatórios. Essa suposta prisão técnica é que dá a liberdade ao ator da *Commedia Dell’Arte* de simplesmente improvisar”. Desse modo, compartilhando com as ideias de Burnier, o ator do Lume entende que a improvisação caracteriza-se como algo que é preparado ou que resulta de preparação – complexa, diga-se de passagem. Os tipos fixos da *commedia dell’arte* eram construídos de maneira que o ator cômico não ‘improvisava o personagem’, mas ‘com o personagem’, o que significava reconhecer que os atores extraíam de seus repertórios as ações elaboradas a utilizar – ou readaptar – na cena e não que as criassem no momento em que improvisavam.

Na *commedia dell’arte*, o ator não interpreta, mas representa.²⁰⁷ Ao representar, faz uso de mecanismos e de repertórios próprios, assim como os atores orientais que não empregam um texto dramático, “mas utilizam-se de ações, de um repertório e de um vocabulário corpóreo e vocal objetivo e codificado, apreendido durante anos de preparação técnica, fazendo com isso uma *representação cênica*” (FERRACINI, 2003, p. 61). Há aqui um apontamento de similaridade na questão da representação cênica entre os atores orientais, os da *commedia dell’arte* e os do Lume. Seria até possível indicarmos particularidades a cada um deles, no entanto, no que diz respeito à improvisação, no entendimento de Ferracini, que corrobora o pensamento de Burnier, o método utilizado é o mesmo para todos os atores dessas correntes teatrais, ou seja, a improvisação é utilizada para construir sequências de ações preestabelecidas.

No desenvolvimento da técnica da arte de ator, no Lume, as ações preestabelecidas, originadas no treinamento pessoal e na composição de matrizes individuais, compõem o repertório de ações físicas de cada ator. Mesmo quando se trata da montagem de um espetáculo, as ações surgem a partir daqueles repertórios. Para exemplificar o fato de que toda a montagem teatral no Lume derivava das ações pessoais, Ferracini estabeleceu uma comparação entre o trabalho desenvolvido em seu grupo e o de Stanislavski. Como base para instigar essa discussão tomou como referência o treinamento com as “imagens de animais”, que Stanislavski também havia utilizado para a construção de cenas. Ferracini destaca pontos semelhantes e, por outro lado, pontos divergentes na análise que realizou; entre estes últimos, afirma que o

²⁰⁷ Em *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*, Ferracini (2003, p. 39) expõe a distinção entre interpretar e representar: “É através da ação física viva que o ator fala com seu público e realiza sua arte. Ele não interpreta a personagem de um texto (nem ao menos precisa dele), mas representa a si mesmo” (FERRACINI, 2003, p. 39).

diretor russo costumava indicar a seus atores os animais que deveriam simular e a situação em que se encontravam.

Ferracini (2003, p.192) cita uma passagem de Eugenio Barba que, por sua vez, remete ao episódio em que Stanislavski propõe um exercício para seus atores, tomando como base a luta de dois escorpiões. A cena era composta por dois mercadores oponentes que estavam tomando chá à mesma mesa. Stanislavski sugerira, então, que os atores/mercadores improvisassem uma briga de escorpiões, animais que atacam e matam com a cauda. Nesse exercício, a cena não precisaria desenvolver-se necessariamente de forma realista. E, na sequência, seria refeita considerando os personagens mercadores, observando o ritmo obtido no exercício do escorpião. Nota-se, então, a divergência da proposta do diretor russo, que sugere o animal que os atores deveriam exercitar, enquanto no Lume os próprios atores escolhem seus animais. Em Stanislavski o comando vem do exterior do ator; no Lume, brota do interior, ou seja, busca-se “o contato com uma energia instintiva que expande a percepção do ator a ponto de ação e reação serem quase simultâneas”²⁰⁸ (FERRACINI, 2003, p. 193).

Quanto aos pontos semelhantes, destacamos aquele que chama a atenção para a concentração na coluna vertebral do ator como o centro de suas ações físicas, tendo como modelo os movimentos do escorpião. Fica evidente que se trata da fase em que o diretor russo trabalhou as ações psicofísicas, pois, “simplesmente constrói a cena com a *variação de fisicidade* das ações físicas dos atores, coletadas a partir de uma improvisação que se utiliza da imagem de um animal, no caso, o escorpião” (FERRACINI, 2003, p. 192-193).

É oportuno observarmos que há o reconhecimento do uso da improvisação na aplicação de exercícios cênicos stanislavskianos e que é possível observar divergências nas noções de improvisação entre os trabalhos do Lume e do diretor russo, gerando duas estruturas distintas. Stanislavski propunha a seus atores que improvisassem logo no início do exercício. Ainda que ele também pretendesse estimular nos atores as ações físicas, pois elas seriam improvisadas a partir do intelecto, da inteligência e da razão e com as orientações presentes nas circunstâncias dadas, sua noção de improvisação difere da praticada pelo Lume. A diversidade está na geração dessas fisicalidades.

²⁰⁸ Ferracini (2003, p. 193-194) explica o treinamento das “imagens de animais” no Lume: “o ator deve escolher um animal, de preferência, um com qual se identifique. A partir dessa escolha, e num primeiro momento de olhos fechados e também individualmente, o ator vai tentando concatenar seu universo interior com o universo corpóreo desse animal, não o imitando, mas encontrando uma *equivalência* muscular orgânica.”

Stanislavski acionava a razão, e o Lume trabalha o corpo dilatado do ator e suas energias para fazer brotarem as ações físicas.

Para verificar como se desenvolveu o trabalho improvisatório do grupo de Campinas, tomamos como exemplo o espetáculo *Café com queijo*, composto de canções executadas por matrizes produzidas a partir de leigos cantadores selecionados em diversos locais do país, bem como de narrativas das vivências e histórias de vida desses cantadores. Ferracini (2003, p. 247) comenta que, após treinar as macrotensões e as microtensões da pessoa que escolhera para imitar – senhor Manuel, apelidado de Mata-onça, da cidade de Óbidos-PA –, trabalhou minuciosamente a maneira como ele coçava a cabeça, como cruzava os braços, como se sentava, como se levantava da cadeira e como pronunciava as palavras. Afirma que procedeu a um trabalho de improvisação com todos esses elementos de forma livre no espaço e, ao mesmo tempo que buscava se entregar “a essas ‘improvisações’, também tentava detectar microtensões e micromovimentos que ligavam todos esses elementos”.

O ator do Lume ressalta que a improvisação foi utilizada depois que as matrizes foram recriadas. Assim, era possível improvisar cada elemento (sentar, andar, cantar) em sua movimentação pelo espaço, aprimorando-os. E acrescenta que, junto com a improvisação, buscava encontrar pequenas tensões que pudesse ligar às macrotensões, gerando ações lineares no tempo e no espaço. Percebe-se que a improvisação era ferramenta utilizada para trabalhar ações prontas ou semiprontas e não como recurso de descobertas ou de afloramento de novas ações, ainda que pequenas, como Burnier já havia dito. Para encontrar as microtensões, por exemplo, era necessário que o próprio corpo do ator fosse encarregado dessa tarefa, uma vez que, por meio do exercício do andar, do falar, do cantar codificados da pessoa observada, de forma livre no espaço, as matrizes se expandiriam e surgiriam novas tensões.

Em outro momento do ensaio de *Café com queijo*, quando os atores sentiram necessidade de construir uma cena em que as matrizes pudessem se relacionar entre si, chegaram a estruturar uma situação familiar. De início, reconheciam a existência de duas matrizes constituídas pela mãe (dona Lúcia) e pela filha (dona Nuru), com diálogos já trabalhados. Ferracini (2003, p. 269) conta: “acrescentamos a essa ‘família’ uma matriz minha (seu Mundico) que, durante as improvisações, acabou se transformando em um filho mais novo de dona Lúcia e irmão de dona Nuru”. Nesse caso, a improvisação teve como função encaixar as matrizes, compondo cenas, procedimento similar ao estimulado por Burnier para a montagem de sequências de ações codificadas.

Segundo Ferracini, para o desenvolvimento da mímese corpórea, é importante compreender como o corpo da pessoa que está sendo observada reage em relação a algumas forças, como a da gravidade, por exemplo. Entretanto, o corpo do ator também está sujeito àquelas mesmas forças, sendo ilusório acreditar que se possam anular as reações do ator e substituí-las pelas de um terceiro. Assim, o trabalho cênico se pautaria pela busca do ator em estabelecer fusão entre suas ações individuais e as de quem está sendo observado.

É pertinente considerar ainda que, ao mesmo tempo em que se pratica uma combinação física, busca-se introduzir as forças afetivas que completariam o quadro da mímese. Um dos princípios que rege a escolha da pessoa a ser imitada pelo ator é a afetividade, que surge naturalmente nos primeiros contatos com os depoentes, no decorrer da pesquisa de campo. Esse processo físico e afetivo é desenvolvido em sala de treinamento, com base na experimentação e, conforme afirma Ferracini (entrevista, 6/5/2012),

essa experimentação é improvisação, no sentido que a gente vai improvisando como fazer aquela força se encaixar na minha, como fazer aquela relação afetiva entrar, de alguma forma, corporalmente. Tudo isso são experimentos de improvisação em relação à ação. Num segundo momento, quando você já tem algumas matrizes de mímese, a gente coloca as mímeses em improvisação, a gente coloca uma ação mimética contra ação mimética de outro ator. E aí a gente vê como essas ações se relacionam. [...] A partir do momento que surgem vários tipos de materiais possíveis, a gente tem uma gama de material onde a gente olha e fala: 'vamos montar um espetáculo!' E aí toda essa improvisação passa por um processo de organização [...].

A improvisação, desenvolvida no trabalho de Burnier e assimilada por Ferracini, serve primeiramente para ajustar, no corpo particular do ator, as ações observadas de outro indivíduo ou, em outros termos, serve como um recurso para encaixar (mesclar) duas vivências corpóreas/afetivas. Se na dança pessoal, a improvisação surge como instrumento de treinamento buscando variações (de ritmo, tempo, intensidade etc.) para as matrizes pessoais do ator, na mímese ela ganha mais uma função, a de ajustar as ações pessoais às de outro indivíduo, em processo de cristalização.

Quando o processo de codificação das ações está numa fase adiantada, os atores colocam suas matrizes para dialogar entre si. O resultado desse diálogo, improvisado, pode gerar um repertório de combinações entre matrizes que possibilitam a montagem de um espetáculo. A improvisação, desse modo, é utilizada para estabelecer um relacionamento entre matrizes construídas e não para uma pesquisa de criação de ações.

Esse processo aproxima-se dos caminhos trilhados pela *commedia dell'arte*, quando, segundo Ferracini e Burnier, reconhece a improvisação como ferramenta de ajustes de palavras, ações ou situações cênicas previamente treinadas.

Ferracini apresenta em seu depoimento outro tipo de improvisação que já estava presente na prática de Burnier sem que fosse verbal ou conceitualmente explicitado. Trata-se de recurso que o ator do Lume denomina experimentação. Ao realizar o trabalho de ajuste das ações da pessoa observada nas ações do ator, este está improvisando (experimentando) combinações; uma improvisação com função diferente daquela da montagem de sequências de matrizes. Poder-se-ia conjecturar que Ferracini suspeitava de certa participação do que poderia ser chamado de improvisação corporal, no ajuste entre duas ações corpóreas (a do observador e a do observado).

Carlos Simioni (entrevista, 6/5/2012) caminha nessa direção ao sugerir: “Por que não dizer que o corpo também improvisa?” Esse questionamento se deu quando o ator se referia ao treinamento energético, em que o mental não mais coordena as ações, e, assim, ao assumi-las, o corpo poderia improvisar. Simioni complementa: “era tudo uma grande improvisação do corpo. Quando ele sai do limite dele e encontra um universo fora, ele vai brincando, vai improvisando. Mas o Burnier não tratava isso como improviso. Ele não dizia que era improviso”. O diretor e pensador do Lume não reconhecia a improvisação do corpo, pois já havia afirmado que o improviso não poderia ocorrer por meio de ações ou sentimentos desconhecidos, que era exatamente o que o corpo buscava nesse momento do treinamento energético. A improvisação só se dava a partir de algo já elaborado ou conhecido, segundo Burnier.

Cabe lembrar que Simioni reconheceu ainda ser possível realizar a improvisação tendo como motor gerador o corpo e a mente igualmente ativados, como se deu em sua experiência com a improvisação livre, proposta por Burnier, já relatada. Essa “improvisação total” – como a denomina o ator – aproximar-se-ia daquilo que Ferracini apresenta como experimentação. Essas redesignações do improviso chamam a atenção para o terreno em que o corpo todo pensa e age. O que é importante destacar é que ambos os atores acreditam na possibilidade de o corpo, junto com a mente, improvisar a partir de matriz com algo imprevisto (objetos) ou novo (ações alheias).

No caso de Simioni, tomamos como modelo a improvisação livre, em que, a partir de matriz elaborada, o ator devia desenvolver treinamento com objetos inéditos, espalhados pela sala. Teríamos aqui uma matriz se relacionando com o imprevisto. Em Ferracini, o ator improvisa a partir de sua matriz a busca da fusão com outra matriz

externa, que ele observa. No entendimento de Burnier, em ambas as situações (com objetos inesperados e na fusão de matrizes) o procedimento do ator deve ser o rotineiro, ou seja, incorporar as novas situações de modo a gerar mudanças e, conseqüentemente, novas matrizes.

Simioni e Ferracini não discordam da ideia de que o trabalho corporal faz surgir ações, que despertam emoções, que originam matrizes, que enfrentam interferências externas e que criam novas matrizes. Entretanto, suspeitam de que talvez o corpo do ator possa improvisar, da mesma forma que acreditam – junto com Burnier – que ele possa pensar. Essa inquietação dos atores do Lume, além de ampliar, em nossa visão, a noção de improviso instituída pelo diretor do grupo, desperta-nos a curiosidade de saber qual seria o motivo de Burnier não ter reconhecido a possibilidade de o corpo improvisar. De imediato, podemos conceber que o diretor evitaria utilizar a palavra improvisação (corporal) por reconhecer que esse termo teria significado já estigmatizado, que vincularia a noção de improvisação com a liberdade do ator e com os estímulos racionais.

Para Burnier, a racionalidade não deve ser excluída da atuação, mas o ator deve trabalhar seu corpo de forma que ele comandasse as ações físicas. Então, a razão funcionaria como elemento acessório ou integrado ao corpo. Ferracini (entrevista, 6/5/2012) explica que a integração mente/corpo se desenvolve num terreno do trabalho cênico que “não é um lugar irracional, mas também não é racional. [...] Um terreno, onde não é o pensamento racional, hierarquicamente colocado, mas é um pensamento racional colocado como uma consciência do corpo como um todo”. Não é racional, pois no Lume busca-se desenvolver as ações físicas e, para desenvolvê-las, o grupo rompe com aquela tradição que enaltece o teatro psicológico, cuja dramaturgia e construção dos personagens e das cenas são amparadas pela racionalidade, pelo intelecto. Ferracini (entrevista, 6/5/2012) afirma que utilizar exclusivamente a racionalidade no trabalho teatral é sujeitar-se a “uma hierarquia que nos foi imposta culturalmente”. Não é seu objetivo, porém, excluir a participação do intelecto no processo de treinamento do ator. Em suas palavras:

O corpo age instintivamente, ele age numa forma de uma consciência corporal o tempo todo, cotidianamente. Mas nós pensamos que a racionalidade é uma faculdade superior. Isso é cultural. O corpo, seja no cotidiano, seja em sala de trabalho, seja na arte, [...] *sempre está pensando corporalmente*, mas no nosso cotidiano existe uma cultura hierárquica do pensamento, da racionalidade que nos faz pensar que é dessa forma. [...] E o

intelecto, perto de todas as ações e sensações que o corpo pode ter, é muito ínfimo. A intelectualidade como potência, perto do corpo como potência, é muito parcial (grifos nossos).

O corpo, ao pensar e agir, produz resultados mais substanciais, imparciais e significativos do que aqueles advindos da racionalidade, segundo Ferracini. Assim, no Lume, as ações não deviam depender exclusivamente da faculdade da razão, mas do resultado de treinamento que priorizava a ‘consciência corporal’. Esse método choca-se com aquela hierarquia que anuncia a racionalidade como o ponto de partida para a prática do ator, para a busca de emoções e para a elaboração de cenas. Ferracini (entrevista, 6/5/2012) faz referência à cumplicidade de seus colegas atores, Simioni e Puccetti (Espírito Santo do Pinhal-SP, 11/10/1964-), destacando que quando eles

falam dessa irracionalidade é como se o pensamento tomasse corpo e como se sua mão pensasse, seu pé pensasse, sua ação pensasse. Não é mais uma hierarquia da racionalidade, mandando sua mão ficar ali, mas é o corpo inteiro fazendo por si mesmo.

Para explicar como o corpo pensa e executa ações, Ferracini dá exemplo de um surfista²⁰⁹ quando é questionado acerca do que pensa racionalmente durante a execução de suas manobras sobre as ondas. Uma provável resposta seria a de que não pensa, apenas realiza as manobras. Nota-se que é o corpo que sente as diversas forças (da água, do vento), que se desequilibra, que é surpreendido pela situação peculiar e que deve responder de imediato àquelas interferências, sem que tenha tempo de (ou precise) racionalizar. O trabalho com o corpo do ator é desenvolvido nessa mesma linha. Pelo cansaço, ou por não precisar racionalizar, o intelecto divide com o corpo o comando das ações, durante o treinamento energético do ator. Isso não significa que a racionalidade seja excluída, mas que deixa de possuir o monopólio na execução das ações e na descoberta de tensões físicas, uma vez que o corpo também participa dessa tarefa.

É com essa concepção cênica a contemplar uma “consciência do corpo como um todo” (Ferracini, entrevista, 6/5/2012) que o ator do Lume acredita que a improvisação pode estar presente em qualquer espetáculo teatral realizado por seu grupo, seja nos espetáculos rigidamente codificados ou nos espetáculos com mais flexibilidade da codificação. Para melhor entendimento, Ferracini ressalta que a improvisação se dá em dois níveis:

²⁰⁹ Ferracini utiliza a ideia de Charles Feitosa (2004) apresentada em *Explicando a filosofia com arte*.

Quando você tem uma improvisação anterior ao espetáculo, você vai achar outras possibilidades de criar aquela cena, até que você fecha. Só que a gente está falando isso no nível macroscópico de improvisação. Para mim, nesse nível onde o corpo pensa e entra em fluxo é um nível muito microscópico, porque senão a gente pensa assim: a partir do momento que eu fecho o espetáculo eu não improviso mais? Não, você improvisa. Só que você improvisa num estado ou num momento ou num lugar ou num terreno absolutamente microscópico [...]. Então eu posso ter espetáculos onde essa improvisação pode se dar no nível que afeta o macroscópico ou pode se dar num nível que não afeta o macroscópico [...]. Nesse sentido microscópico não existe nenhuma diferença entre uma improvisação de *clown* [espetáculo mais livre] e uma improvisação de um *Kelbilim* [espetáculo extremamente codificado]. No nível macroscópico existe, porque ela deriva e ela contamina a macroscopia, ou seja, você tem uma seta de contaminação longa ou uma seta de contaminação curta para o macroscópico.

Primeiramente, ele reconhece que, durante o treinamento do ator, a improvisação era utilizada para experimentar possibilidades corporais que, mais tarde, seriam filtradas para compor um espetáculo. Nesse instante, a improvisação podia ser adotada como algo inerente ao treinamento do ator; pode, porém, ser classificada de acordo com a intensidade aplicada. Se for de alta intensidade, vai interferir diretamente no desenvolvimento do espetáculo, no nível macroscópico da montagem. Se for de baixa intensidade, existirá invisivelmente, num terreno microscópico, sem influenciar diretamente a estrutura geral (macroscópica) do espetáculo. Neste último caso, a improvisação não deve interferir na montagem, pois existe uma relação espacial e temporal entre os atores já fixada que deve ser respeitada. Ferracini (entrevista, 6/5/2012), entretanto, ressalta: “mas posso, dentro dessa relação organizada, criar respiros microscópicos de relação, onde posso improvisar”.

Como se percebe, na concepção do integrante do Lume, a improvisação é elemento presente em qualquer tipo de espetáculo, ficando sujeita à flexibilidade da codificação empregada numa montagem cênica. Podemos ter uma seta de contaminação longa da improvisação nos espetáculos de *clown*, por exemplo, ou uma seta de contaminação curta da improvisação nos espetáculos de codificação rigorosa como *Café com queijo* e *Kelbilim*. Além do reconhecimento da presença da improvisação em todos os espetáculos teatrais do Lume, Ferracini (entrevista, 6/5/2012) afirma que ela também é necessária: “eu faço um espetáculo há doze anos. Há doze anos eu preciso, a cada espetáculo que eu faço, que é o *Café com queijo*, que tem uma codificação macroscópica muito clara, eu preciso achar sempre outras maneiras de fazer aquilo”. A improvisação, mesmo no nível microscópico, é necessária para garantir a vivacidade da cena e para energizar as ações codificadas do ator. E continua: “Improvisação é você

achar sempre novas linhas de fuga possíveis. Não é achar o novo, mas achar sempre outras possibilidades de fazer aquilo”. Em outras palavras, e reiterando o que foi afirmado, improvisar não é criar novas ações ou cenas, mas renovar ou fazer de forma diferente o que já existe.

Após discutir o entendimento de Burnier acerca da improvisação na mímese corpórea, bem como as concepções de Ferracini e Simioni que ecoam substancialmente a visão do diretor do Lume, adentraremos outro campo em que Burnier se embrenhou e que contou com a participação do ator Ricardo Puccetti. Trata-se do trabalho com o *clown*, nosso próximo assunto.

4.3.3 O *clown* e a improvisação

Um terceiro caminho encontrado por Burnier, no desenvolvimento de sua pesquisa sobre o trabalho do ator, foi o *clown* ou o palhaço. Essa terceira opção não significou nenhum tipo de mudança em seus objetivos, como ressalta Ferracini (entrevista, 6/5/2012):

quando o Ricardo [Puccetti] chegou com a proposta do palhaço, ele [Burnier] pensou: ‘poxa, eu posso potencializar o corpo do ator, a partir de um outro território energético, que é o palhaço.’ [...] O objetivo e a pergunta sempre foi a mesma: “Como potencializar a relação corpórea/vocal do ator?” Como fazer com que ele fuja do conhecido e com que vá para um terreno desconhecido... que esse terreno desconhecido seja um terreno de criação, onde as ações possam surgir a partir desse lugar [...].

A proposta de Burnier, como foi visto, sempre terá como objetivo a potencialização do corpo/voz do ator em seu processo de trabalho. A dança pessoal, a mímese e o *clown* foram caminhos particulares para alcançar o mesmo objetivo. Ao teorizar o trabalho com o *clown*, Burnier (2009, p. 206) ressalta primeiramente seu histórico, informando que ele tem suas raízes na baixa comédia grega e romana e na *commedia dell’arte*, com seus mais variados tipos, os quais tinham essência igual: “colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais”. Os bufões e bobos da Idade Média não eram atores que representavam no palco, mas atuavam o tempo todo, vivendo em área situada entre a arte e a vida. Na *commedia dell’arte*, suspeita-se de que os *zanni*, que formavam a dupla cômica, tenham inspirado o surgimento da dupla de *clown*, composta pelo branco e pelo augusto. O

primeiro é o mais espertalhão, que sempre quer enganar seu parceiro; o segundo é o ingênuo, o derrotado, o bobo.

Burnier (2009, p. 209) recorda que o equilíbrio dos homens sobre cavalos foi uma das primeiras atrações do circo moderno, que teve início em 1768, em Londres. Foi também nessa época que apareceu a dupla “branco e augusto”, que realizava números cômicos com os cavalos. A partir de então, o *clown*, ou palhaço, manteve-se nos espetáculos circenses até os dias atuais. Ele sempre preservou as características do bobo da corte e dos *zanni* da *commedia dell’arte*; o *clown*, portanto,

é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendências para o *clown branco* ou o *clown augusto*, dependendo de sua personalidade. O *clown* não representa, *ele é* – o que faz lembrar os bobos e os bufões da Idade Média. Não se trata de um *personagem*, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos [...] portanto, ‘estúpidos’, do nosso próprio ser.

Como se percebe, desenvolver um trabalho de *clown* é expor as particularidades e exaltar as fraquezas do próprio ator, uma vez que não se trata de construir um novo personagem, mas de descobrir quais características ele pode oferecer para seu *clown*. Esse rápido histórico e características do *clown*, que resgatamos em Burnier, são pertinentes para identificar alguns de seus antecedentes, como os *zanni* da *commedia dell’arte*. Se os atores palhaços e *zanni* assemelham-se no sentido de que não constroem tais personagens, mas que descobrem o que lhes podem oferecer, caberia conjecturar a possibilidade de que o ator improvisa “com” o *clown*, como os *zanni* improvisavam “com” seus papéis.

Convém analisar o método utilizado por Burnier na formação do *clown* antes de dar continuidade à análise de seu entendimento de improvisação. As primeiras etapas consistiram no treinamento energético e no técnico, como era a regra no grupo para o desenvolvimento de qualquer vertente cênica. Ao adentrar o trabalho do *clown*, especificamente, era comum a realização de retiros²¹⁰ para que os participantes passassem alguns dias vivenciando, experimentando e descobrindo seu *clown*. Nesse processo, segundo Burnier (2009, p. 212), tudo era feito de modo a “conciliar técnica e criatividade, sofrimento e riso, rigor e humanidade”.

²¹⁰ O retiro de *clown* foi criado por Burnier e consistia em agrupar certo número de aprendizes que, internados num espaço durante alguns dias, viveriam diariamente seus *clowns*, como forma de treinamento.

Os retiros configuravam espaços de convivência entre os atores, que eram constantemente submetidos aos mais diversos tipos de relação, para que descobrissem e trouxessem à tona sentimentos, gestos, trejeitos e expressões a aproveitar na construção do *clown*. Puccetti (entrevista, 6/5/2012) afirma que “na vida, a gente tem maneiras de usar o corpo e, muitas vezes, você não raciocina, o seu corpo reage. [...] Então, é uma lógica que cada um tem, física mesmo, frente aos obstáculos, frente aos conflitos, a situações que não são esperadas”. Nesse momento, tanto Puccetti quanto Burnier não falavam em improvisação.

Havia ainda o treinamento com objetos, que exercitava o estado passivo e ativo do ator, frente a cada elemento apresentado. Na sequência, introduziam-se os exercícios específicos de *clown*, que proporcionavam situações de desconforto e incômodo, provocando no ator a abstenção de suas defesas naturais. Geralmente, nessas ocasiões, surgiam pequenos gestos originais que, explorados, colaboravam com a formação do *clown*.

Quanto aos exercícios exclusivos para o *clown*, o diretor do Lume afirma: “muitos deles são exercícios clássicos de *clown*, todos, porém, recriados e adaptados à nossa metodologia [...]” (BURNIER, 2009, p. 213). Nos retiros poderiam ser aplicados os seguintes exercícios: 1) ações físicas; 2) estímulos; 3) técnico/emotivo; 4) entradas no picadeiro; 5) situações; 6) dupla; 7) energéticos; 8) instrumentos musicais/voz; 9) *gags*; 10) saídas de rua; 11) trabalho com objetos.

Apesar de já termos enfatizado a questão pessoal do ator na construção de seu *clown*, é oportuno informar que esses 11 tipos de exercícios específicos são compostos por uma série de sugestões que o ator deve experimentar. No exercício 4, Burnier (2009, p. 214) acrescenta as seguintes indicações: “a) entra, dá volta e sai; b) entra para mostrar as diferentes formas de: andar, pisar, girar [...]; c) entrada com estados de espírito (alegre, triste, [...]); d) entra, *faz algo* e sai (só ou em dupla); e) entra, relaciona-se com determinado objeto e sai” (grifos nossos). Da mesma forma, no exercício 6, temos: “f) entra, *faz algo* e sai;” (p. 214, grifos nossos).

O que nos chama a atenção em ambos os exercícios é o aparente espaço que é dado para criar, inventar ou improvisar, manifesto na determinação de fazer “algo”. Essa situação parece contraditória, no interior do método direcionado para as ações corporais, se entendemos que nela o ator necessita pensar (raciocinar) em algo para desenvolver o exercício. Porém, devemos atentar para o fato de que os atores estão em retiro, e o discurso que predomina é o de não cair no psicologismo e explorar o corpo e

suas partes. Então, quais são os princípios básicos que Burnier transmitia para o ator no estudo do *clown*?

O diretor do Lume ressalta que o *clown* sempre reage corporalmente, ou seja, suas ações estão interligadas com determinadas partes de seu corpo. Ele “não tem uma lógica psicológica estruturada e preestabelecida. Ele não é personagem. Ele é simplesmente. A lógica do *clown* é físico-corpórea: ele pensa com o corpo” (BURNIER, 2009, p. 217). E, ao pensar com o corpo, o *clown* vai construindo uma série de ações que são codificadas e irão compor seu repertório, dando-lhe a possibilidade de improvisar a sequência dessas ações. Não é seu propósito improvisar novos códigos, mas improvisar com eles.

Poderíamos suspeitar da atitude extremada de Burnier acerca do improviso, quando o aparta totalmente de qualquer vínculo com o mental, mas, não o fazemos pelo fato de entender que, para combater uma ideia enraizada, talvez fosse necessário radicalizar. No pensamento do ator ocidental já estava cristalizada a noção de improviso como a prática que ativa as emoções, segundo Burnier. Para que os atores do Lume não caíssem nesse engano, ele não pronunciava a palavra improvisação. Só mais tarde, com as ações descobertas e codificadas é que a improvisação surgia. Isso explica a questão dos exercícios em que os atores tinham que fazer “algo”, pois significava fazer algo com o corpo. O ator deveria pensar com o corpo.

Se Burnier delimita a concepção de improviso para não causar embaraço ao ator ocidental, parece não avançar na “nova” noção desse termo, quando aceita que o *clown* pode possuir um corpo pensante, mas não um corpo que possa improvisar. Simioni, Puccetti e Ferracini apresentam pensamentos divergentes sobre esse ponto especificamente, conforme veremos adiante.

A participação nos retiros não é suficiente para a criação plena do *clown*. É com as práticas, com as experiências no palco ou fora dele que o *clown* “vai encontrando, ampliando e codificando suas ações físicas. Ele também constrói um léxico próprio, que é o modo como seu corpo fala” (BURNIER, 2009, p. 218). O corpo pensa e fala, porém, ainda não improvisa. Só após terem sido “codificadas as ações que melhor revelam este ridículo ingênuo do *clown*, podemos começar a construir *gags*, pequenas sequências cômicas [improvisadas]” (p. 219).

A improvisação como experimento de sequências de ações físicas e vocais codificadas pelo *clown* é fundamental porque há o jogo com os espectadores, que fornecem estímulos aos palhaços, estabelecendo uma dinâmica de ação e reação.

Burnier (2009, p. 219) detalha mais a improvisação codificada ao relacioná-la com os “*canovacci da commedia dell’arte*, ou seja, uma estrutura geral sobre a qual o *clown* improvisa com suas ações, que se alteram de acordo com a relação estabelecida com cada espectador ou com seus parceiros”.

Construído o léxico do *clown*, que é seu modo de ser e pensar, o ator está preparado para jogar com o público e improvisar. Burnier (2009, p. 220-221) ressalta:

O *clown* tampouco inventa as *palavras*, mas a sequência delas. Suas *palavras* estão em seu corpo, em sua dinâmica de ritmo, em sua musculatura, bem determinadas, claras, conhecidas, mas a sequência delas ele improvisa segundo as circunstâncias que vivencia. Mesmo num espetáculo, em que tais circunstâncias são predeterminadas, ele está livre para os estímulos que vêm dos espectadores. Adapta, cria, *viaja* com seu público...

A improvisação pode garantir o desempenho satisfatório do *clown* ao servir como ferramenta que adapta e cria novas formas de ações já codificadas, de acordo com a necessidade do momento. O improviso tem essa característica de resposta imediata, fugaz, que reelabora códigos, adaptando-os em função da intervenção do espectador ou do contracenador. Poderíamos afirmar que a improvisação é resultado direto do léxico do *clown*, que, como vimos, constitui-se em seu arcabouço, em seu modo de ser e pensar. Treinamentos e vivências contribuem para a flexibilidade em adaptar e experimentar maneiras diversas de executar o que está corporalmente registrado ou conhecido.

Para sublinhar a importância do público no momento da representação, o ator Ricardo Puccetti (2009, p. 121) afirma que o *clown* deve assumir a ideia do jogo, entendido “como as pequenas ideias, as microssituações e relações criadas entre palhaço e público a partir da interação do repertório do palhaço com as reações do público”. Vale ressaltar o reconhecimento do ator do Lume no que se refere à relação que se estabelece entre o público e o repertório das ações do palhaço, sendo esse repertório o componente que pode garantir a atração do espectador para o universo do palhaço. Na sequência, Puccetti ainda discorre sobre a “importância do olhar, pois é através de seus olhos em contato com os olhos de cada pessoa da plateia, que o palhaço pode ir pescando um a um na construção de sua relação com o público” (p. 121).

Já vimos, no capítulo sobre Boal, o destaque atribuído à questão do olhar entre os atores em cena. Trata-se de um olhar que ativava a inter-relação dos atores do Teatro de Arena. Agora, no trabalho com o *clown*, no Lume, o olhar – olho no olho – é

novamente tomado como importante recurso para estabelecer a inter-relação do palhaço com a plateia. O olhar permite ao *clown* atuar no tempo presente, dialogando com as reações do espectador, bem como visualizar se suas ações, extraídas de seu repertório, estão alcançando os resultados desejados. Puccetti (2009, p. 121) afirma que o “que fascina o público, quando vê um palhaço atuando, é sua inteireza, o prazer com que executa seu número e sua capacidade de estar presente e vivo em cada microssegundo de sua passagem pelo palco”.

Notamos a existência da reciprocidade no exercício do olhar entre o ator e o espectador. Se o *clown* não pode abrir mão dos recursos fornecidos pelo olhar, o público também é conquistado pelo olho, ao ver, e se envolver, com o palhaço que se apresenta com “inteireza”. E é pelo olhar, muitas vezes solidário e promissor do espectador, que o palhaço começa ou dá continuidade a seu jogo cênico. Lembrando novamente Boal, o olho é parte do corpo que nos denuncia, que é verdadeira. Com base nessa concepção, a técnica do olhar, como vimos, foi cuidadosamente treinada no Teatro de Arena, chegando a ponto de gerar a afirmação de Boal (2000, p. 143) de que é “no olhar que se cria o espetáculo”. Se, no Arena, o olhar era desenvolvido no âmbito da cena entre os atores, no Lume, ele é expandido para o âmbito do público, com a técnica do *clown*. A familiaridade entre as concepções de atuação instigadas pelo olho no olho, tanto no Arena (com Boal) quanto no Lume, se deve ao fato de que, em ambas as concepções, essa prática viabiliza um relacionamento de cumplicidade com o outro (ator ou espectador), substancial na prática teatral.

Cumplicidade, jogo e inter-relação são alguns dos objetivos a conquistar quando ocorre a troca de olhares entre *clown* e público. Por sua vez, o olho no olho é elemento primordial para a improvisação, que também tem como propósito alcançar a cumplicidade, o diálogo e a troca de energia entre o *clown* e o espectador. Desse modo, o *clown*, ao improvisar com uma pessoa da plateia, por exemplo, já teria analisado, pelo olhar, as circunstâncias vivenciadas naquele momento, bem como notado, mesmo que brevemente, o tipo e as intenções contidas nas ações do espectador, o que lhe permite selecionar, adaptar e executar suas ações codificadas. O olhar atento, nesse caso, é primordial para cooperar com o improviso efetivo.

Utilizando o recurso do olhar, entre outros treinamentos, Puccetti (2009, p. 123-124) aconselha aos aprendizes buscar o “estado de palhaço” e perceber que, às vezes, é mais importante o “como” fazer do que o “que” fazer. Também é essencial ampliar gradativamente o tempo de permanência nesse estado de palhaço. Com o treinamento,

cada palhaço começa pouco a pouco a coletar material: ações e reações físicas, olhares, sons, etc., que vão compondo e construindo seu comportamento físico e sua lógica de raciocínio e de utilização do corpo. Ideias para futuras cenas também aparecem e o palhaço começa a manusear seu repertório (que surge através do treinamento energético e técnico, do ‘picadeiro’, de improvisações com objetos, parceiros, de improvisações na rua, etc.) e a buscar como construir algo que seja cômico e ao mesmo tempo toque o público, provocando ou emocionando.

No treinamento do *clown*, vários eram os elementos que deviam ser observados e experimentados, entre eles a improvisação. Ela permite experimentar situações no momento em que o *clown* se defrontava com objetos ou pessoas, buscando relacionamentos para jogar cenicamente. Nesse treinamento, a improvisação era atividade comum e caminho que, como vimos, possibilitava ao *clown* encontrar alternativas e reações diante de estímulos externos (pessoas ou objetos). A improvisação, por sua vez, dependia de um repertório mínimo de ações, experimentadas anteriormente pelos atores e recuperadas de acordo com a peculiaridade de cada situação.

De acordo com Ferracini (2003, p. 220), o *clown* desenvolve seu trabalho sobre três pilares de sustentação: o “estado orgânico”, a “lógica de relacionamento” e a “relação real” com o exterior. Nota-se que o destaque dado ao relacionamento com outros elementos localizados ao redor do *clown* é significativo e, nesse momento, a improvisação cumpre um papel fundamental:

O *clown* improvisa porque deve estar aberto para a relação. Mesmo os esquetes e *gags* previamente construídos não são extremamente codificados, fechados; sempre existe um espaço para que o *clown* possa introduzir pequenas variações, de acordo com a relação com o público. Ele improvisa com suas ações codificadas, seguindo seu estado orgânico e sua lógica. Dentro dessa lógica pessoal, o *clown* pode fazer qualquer coisa, realizar qualquer ação física e/ou vocal, mesmo as que não estão codificadas e formalizadas previamente.

A preocupação do ator em codificar e criar um repertório de ações físicas e vocais é só uma parte de seu trabalho, pois ainda há outra etapa que envolve a preparação de seu estado orgânico, de sua lógica de relacionamento e da relação real. E só após o treinamento dessas fases o ator poderá desenvolver a improvisação em que ele “não improvisa o *clown*, mas improvisa com seu *clown*, a mesma lógica de improvisação da antiga *Commedia Dell’Arte* (improvisação com códigos)” (FERRACINI, 2003, p. 221).

A proximidade do *clown* com os cômicos da *commedia dell'arte* se dá, aliás, por vários aspectos. Um deles é que ambos estariam “abertos para a relação” com o espectador. Se Ferracini afirma que o *clown* não conclui seus esquetes de forma a cristalizá-los, mas deixa propositalmente uma fresta para poder flexionar e variar suas ações, os cômicos também tinham o claro propósito de buscar a interação com o público. Ambos existem em função da relação com a plateia. E aqui cabe indagar: não haveria, então, uma técnica particular para a improvisação, nesse contexto?

É possível imaginar uma estrutura composta pelo “léxico”, “estado de palhaço” e “estado orgânico” para a improvisação do *clown* no Lume. Em resumo essas denominações poderiam ser entendidas como o “modo de ser e pensar” do palhaço, consequência de um trabalho intenso e cotidiano. Puccetti, ratificando Burnier, deixou evidentes a necessidade e importância do treinamento, mas ressaltou também que a improvisação se aprende na prática, uma vez que se trata do jogo direto com o espectador. A constante repetição do improviso poderia potencializar a qualidade (não apenas a quantidade) das experiências artistas do *clown* com o público ao fortalecer, explorar e aperfeiçoar suas partituras. Essa experiência prática que se vai acumulando a partir de uma base estruturada, e quase cristalizada, de um modo de ser e pensar, configura-se na técnica da improvisação. Temos aqui, em síntese, a codificação, o treinamento, o estado orgânico e a prática.

Cabe indagar se não poderíamos utilizar essa mesma estrutura para compreender a improvisação na *commedia dell'arte*. Não seria essa a técnica “oculta” usufruída pelos cômicos? Eles codificavam seus papéis e relacionamentos entre si, ensaiavam o *canovaccio* e experimentavam preencher suas lacunas, criavam o estado orgânico do papel de forma a agir e a responder a qualquer intervenção e praticavam o improviso a cada espetáculo. A improvisação dos cômicos, então, ocorria a partir de uma base codificada de tal forma que os atores “viviam” seus personagens e os testavam constantemente em seus cotidianos, ganhando experiência.

Ao trabalhar a individualidade com o *clown*, o ator mergulha em si mesmo, identificando estados pessoais que se transformarão em corporeidades. O resultado é que cada *clown* é único, porque cada ator também é único. A referência à *commedia dell'arte* pauta-se pela aproximação que se reconhece na atuação de seus cômicos que improvisavam “com” códigos – caracterizados pelas palavras, danças, músicas, gestos – e “com” os personagens.

O jogo que deve ser estabelecido pelo *clown* com seu público é algo que só se faz diante das plateias, considerando que cada uma delas possui características particulares. Ocorre que, “mesmo trabalhando com códigos precisos que compõem o repertório de cada *clown*, ele deve estar sempre aberto a surpresas e *adequações*. Alia-se a técnicas corpóreas de representação para conquistar a liberdade de jogar” (FERRACINI, 2003, p. 228, grifo nosso).

Ferracini observa que as técnicas corporais e a liberdade para jogar podem caminhar juntas na atuação do *clown*. A liberdade é necessária para lidar com as surpresas e permitir a improvisação. Porém, há que assinalar que improvisar seria sinônimo de adequar. Tal adequação é executada a partir da composição e do trabalho de cada ator com seu *clown*.

Também para Puccetti, o trabalho com o *clown*, desenvolvido por Burnier, caracterizou-se por apresentar um fator novo, o jogo. A seu ver, o *clown* deve estar preparado para as interferências do público em seu repertório e é importante que ele saiba lidar com as transições de uma ação codificada para outra, principalmente quando estimuladas pelo público. Burnier já tinha conhecimento disso ao treinar as sequências das ações codificadas na dança pessoal e, segundo Puccetti, estava interessado no fluxo resultante das conexões entre os códigos. Tais conexões que unem partituras distintas receberam a atenção e o cuidado de Burnier, que as codificou.

Estamos identificando mais um elemento da estrutura do improviso no quesito da codificação, pois, se falávamos em matrizes e partituras, o assunto agora é a passagem de uma matriz para outra, que passa pelo processo da formalização. Pensando no léxico do *clown*, o ator tem mais esse recurso que disponibiliza alternativas codificadas para as transições entre partituras.

Como exemplo de codificação dessas transições ou *ligaments*,²¹¹ como denominou Burnier (2009, p. 193), recorreremos à montagem de *Wolzen*, quando o diretor e suas atrizes criaram um repertório de *ligaments*, dos tipos simples, composto e complexo. No primeiro caso, os *ligaments* subdividem-se em “direto” (quando a ligação de uma ação para outra é realizada de forma direta), “coincidente” (quando a passagem é quase imperceptível), “*melting*” (quando a ação vai-se “derretendo” até começar a próxima) etc. No segundo caso, há a inserção de um elemento novo na ligação entre as

²¹¹ Os *ligaments*, segundo Burnier (2009, p. 193), “são elementos que operacionalizam a ligação entre dois *materiais* distintos. Eles têm grande responsabilidade na *organicidade* de uma sequência de *materiais*” (“materiais” são as ações codificadas).

ações, como o subtipo “gongo”, que é quando “acrescenta-se um impulso forte que ecoa como um gongo para entrar na ação seguinte” (p. 194). No tipo complexo, a ligação é realizada por um conjunto de elementos ou, ainda, por uma *ação-ligamen*.

Da mesma forma que os *ligamens* foram codificados em *Wolzen*, Burnier também se preocupou com os possíveis *ligamens* a realizar no trabalho com o *clown*. Segundo Puccetti (entrevista, 6/5/2012), “sempre existia um espaço muito em branco. Ele [Burnier] estava muito mais interessado [...] no espaço que existia entre uma matriz e outra [...]”. Isso ocorria porque as matrizes já estariam prontas e treinadas e, no caso do *clown*, que frequentemente saltava de uma matriz para outra, principalmente pelos estímulos do público, era necessário treinar e estar preparado para essas passagens imprevistas.

Nota-se que Burnier se preocupou em preencher qualquer lacuna que eventualmente fugisse das ações codificadas, como foi o caso das transições. Parece que ele não concebia que o ator executasse algo novo em cena. As raízes de todas as ações deviam ser previamente treinadas, e a improvisação só ocorria a partir delas. Nessa circunstância, podemos definir o improviso como a arte de selecionar e adaptar. Burnier inquietava-se em não permitir que o ator utilizasse o raciocínio em detrimento das ações físicas, pois acreditava que as criações da mente são efêmeras e instáveis. Como, porém, codificar os *ligamens*, no trabalho do *clown*, se ao jogar com o público as situações são sempre inusitadas?

Para Puccetti, a improvisação ganha aspecto diferente das noções anteriores do grupo, pois o palhaço deve levar em conta o olhar do público e, ao dialogar com ele, improvisar a partir dessa interação. Como não era possível prever as intervenções do espectador, o *clown* agiria por meio de uma lógica própria (ou léxico próprio). Nos treinamentos de *clown*, quando as ações físicas resultavam de situações constrangedoras, geralmente, eram elas que caracterizavam o *clown* e, por ser orgânicas e impensadas, foram chamadas de “escapes”. Da mesma forma, elas também alimentavam a lógica corporal específica de cada *clown*. Por sua vez, a lógica corporal se encarregaria do desenvolvimento do pensamento a partir do corpo.

Puccetti menciona (entrevista, 6/5/2012) que as pessoas reagem diferentemente diante de uma situação de perigo ou de ameaça, ou de medo, e tais reações estão na ordem do físico. É essa lógica a almejada pelo Lume. Trata-se de uma lógica na qual, a partir do momento em que o palhaço, tendo construído seu repertório, se defronta com uma situação inusitada, tanto a ideia para uma resposta quanto o repertório/corporal

estão coesos. Puccetti explica: “Não é que eu pensei: ‘Ah, agora eu vou fazer isso!’ Não é, pensou, já fez. Ou já fez e pensou”.

O *clown* é elaborado a partir das ações e reações que antes eram inexploradas, misteriosas e desconhecidas do ator. Com essas atitudes é que ele vai se comunicar. Desse modo, ator e *clown* são a mesma pessoa. O primeiro possui lógica própria da vida real, o segundo constrói sua lógica com as características escondidas, disfarçadas ou não reveladas de sua personalidade. A proximidade com os cômicos da *commedia dell’arte*, em relação à construção de seus papéis, é significativa, pois vivenciavam seus personagens de forma a confundir, muitas vezes, a realidade com o teatro, o ator com o papel. O resultado desse método de assimilação do personagem caracteriza-se por produzir improvisações pessoais e únicas, uma vez que é dependente da lógica “oculta” de cada ator.

A composição do *clown* nesse treinamento consistia em ativar toda a estrutura do ator – seu corpo, sua mente, suas emoções –, transformando-o num elemento único, apto a dialogar com seu público. O palhaço que age e reage imbuído de uma lógica integral está mais capacitado a produzir formas de ações diversificadas. Nas palavras de Puccetti (entrevista, 6/5/2012), poderia até mesmo gerar uma “ação que você não fez ainda, mas você improvisou, não está na estrutura ali, já sai com uma certa cara acabada, digamos. Por um trabalho anterior”. O ator do Lume afirma que a improvisação pode até gerar uma ação que ainda não havia sido realizada. Como, porém, ele explica tal ineditismo?

Para Puccetti (entrevista, 6/5/2012), a improvisação na atuação do *clown* não corresponde a criar algo, mas uma forma, pois a lógica do palhaço, após ser descoberta e treinada, sempre será a mesma. É função do *clown*, aliás, mantê-la viva e constante, para garantir a realização das transições (ou *ligamens* ou adequações) de um código para o outro e/ou criar formas de ação com o público. Ele entende que a improvisação que cria uma forma pode ser explicada pelo que chamou de “equivalentes”:

Vamos supor, eu tenho muitas maneiras de interagir com o poste, de se apoiar no poste, de subir no poste. Eu vou para um espaço que não existe poste, mas existe um cabideiro, mas existe uma parede. Eu posso usar o mesmo repertório como equivalente, adaptado para aquilo. [...] Não tem um banco de praça, tenho uma cadeira, tenho uma lata de lixo, tenho um pneu, tenho um caixote. Você usa o seu repertório de uma maneira equivalente.

O uso do “equivalente”, mencionado por Puccetti, poderia ser entendido como a adequação ou adaptação de ações conhecidas do palhaço em ocasiões similares às codificadas. Puccetti, em seu exemplo, menciona as relações do *clown* com objetos. Todavia é plausível utilizar o mesmo recurso na relação com pessoas. Mesmo admitindo que o público sempre reage de maneira inusitada, pode ocorrer que o espectador se exponha de modo semelhante a algum outro espectador, em algum outro momento, ou que a situação proporcionada pelo espectador tenha paralelos no repertório do *clown*. Também nesses casos, o uso do equivalente é recurso utilizado.

A improvisação está situada no campo da “possibilidade do inesperado modificar o que eu sei e fazer eu encontrar outros caminhos para fazer o que eu sei” (Puccetti, entrevista, 6/5/2012). Essa noção de improvisação encontra respaldo no pensamento de Burnier, de Carlos Simioni e de Renato Ferracini, ratificando a ideia de que não se trata de criação, mas sim do refazer, de forma diferenciada, algo já realizado e treinado pelo ator.

A partir do momento em que o ator estiver bem treinado e com repertório construído (como é o caso de Puccetti, que trabalha há mais de 20 anos seu *clown*), pode ocorrer que ele altere a estrutura programada para o espetáculo e realize ações diferentes, que, no entanto, brotarão de sua lógica corporal e de relacionamento. Num espetáculo-solo de *clown*, a margem para a improvisação é máxima ou, lembrando Ferracini, trata-se da seta de contaminação longa da improvisação no nível macroscópico da montagem. Puccetti (entrevista, 6/5/2012) conta sua própria experiência: “[...] eu posso, realmente, por dez minutos, esquecer a estrutura, porque o que está acontecendo ali na hora, na maneira de fazer o número que eu estou fazendo, é mais interessante do que eu continuar a coreografia do número”. Cabe observar que “esquecer a estrutura” – ou a forma preparada para o espetáculo – significa deixar de lado as ações programadas e executar outras, geradas no âmbito da lógica corpo/mente particular do *clown*.

Ao contar sua experiência, Puccetti aponta certa autonomia da improvisação no que diz respeito à escolha das matrizes a utilizar. Estimulada pelo público, a improvisação do *clown* pode alterar a estrutura do espetáculo, com a advertência de não a prejudicar, é claro. Como as “novas” ações, que não estavam planejadas para o espetáculo, fazem parte do repertório e do léxico do personagem (e do ator), a encenação não deixa de cumprir um dos seus objetivos centrais: o jogo com o espectador.

A flexibilidade do improviso desenvolvida nessa vertente teatral – muito familiar dos cômicos da *commedia dell'arte* – poderá induzir o público a pensar que a improvisação é uma habilidade nata do ator, que cria, no instante da cena, suas ações e diálogos com o interlocutor. No entanto, como vimos, o *clown* está preparado para qualquer situação, possuindo um repertório de frases, ideias, gestos etc., em seu contato com o espectador. É nesse campo instável, aliás, que se localiza o *habitat* do *clown*. A impressão de um improviso espontâneo que o espectador contemporâneo é levado a admitir configura a mesma convicção que o público da *commedia dell'arte* captava nos espetáculos dos cômicos.

Por outro lado, o contato direto e constante do *clown* com a plateia, pode provocar deslizos que o ator despreparado não consegue sanar. Não perceber os limites da improvisação pode ser um dos grandes riscos para a perda do controle do espetáculo. Puccetti relata (entrevista, 6/5/2012) que, em seu aprendizado, exagerou na improvisação e teve que prolongar demasiadamente sua encenação. A seu ver, esse risco estava muito presente na *commedia dell'arte* também:

imagino que o pessoal da *commedia dell'arte* também aprendia [na prática], porque você jogar os seus códigos, seu repertório, num diálogo aberto com o público, ele te induz a erro também. Porque é que nem cozinhar, eu acho. [...] Você bota um pouquinho de sal, daí experimenta: “Acho que uma pimentinha”; “Opa, passou a pimenta”. É um pouco assim, eu vejo a relação, nessa brincadeira com seus códigos e o livre [atuar], vamos dizer assim.

Se destacamos que o improviso pode ter autonomia nas escolhas das partituras, o ator deve acautelar-se quanto aos excessos, pois o público, como diz Puccetti, pode induzir o *clown* a erro. A medida certa para não ultrapassar os limites da improvisação só será apreendida na prática permanente.

Vale lembrar que a regra no Lume é a de que todos os atores devem transitar pelas três vertentes que o grupo desenvolveu: dança pessoal; mímese corpórea; *clown*. Ainda que o coletivo não trabalhasse com montagem exclusivamente de *clown*, cada ator teria seu palhaço. E aqui é oportuna a referência a um espetáculo em que os atores utilizam basicamente os elementos e recursos do *clown*. Trata-se da montagem *Parada de rua*,²¹² que foi resultado do I Seminário Prático Internacional “Música, Teatro e

²¹² Suzi Sperber (2002, p.55) explica que “*Parada de Rua* é um espetáculo em que um grupo de atores caminha em fila, como numa parada, tocando instrumentos musicais e cantando. Os atores também apresentam pequenas cenas que contam histórias que estão de acordo ou são contrastantes com a música.”

Espetáculo de Rua”, ocorrido em 1995. Puccetti (2002, p. 79) conta como o espetáculo se estruturou:

Trabalhamos também distintas maneiras de caminhar e de nos locomover no espaço, criando códigos para figuras em grupo, para as canções e para os modos de deslocamento em grupo. Pois, embora a “Parada de Rua” seja composta por elementos codificados, a ordem em que eles ocorrem depende das relações que o grupo de atores-músicos-cantores estabelece com o público e com o espaço físico onde ela acontece. [...] A escolha da sequência acontece através da utilização de um sistema de sinais previamente estabelecido.

Nesse espetáculo, desenvolvido na rua ou em espaços abertos, a relação com o público é elemento essencial, e, assim, todos os atores acabaram resgatando seus treinamentos de *clown*. Puccetti (entrevista, 6/5/2012), ao descrever o trabalho no espetáculo *Parada de rua*, afirma: “a gente trabalha muito com a relação de palhaço. Não o palhaço, como ele puro. Num espetáculo de palhaço, mas assim, o olhar do palhaço, aquela capacidade de jogar com o imprevisto. De estar muito aberto para o público, para poder trazer o que o público te dá.”

Se existe um trabalho individual com o palhaço de cada ator, visando ao relacionamento com os diversos tipos de público, há também um trabalho coletivo em que o grupo deve manter-se atento, durante a encenação, para saber que caminho tomar ou qual a sequência que será desenvolvida. Em *Parada de rua*, Puccetti exerce essa função de dar os sinais, indicando sequências. Percebe-se que o mesmo trabalho com o *clown* é realizado também com o grupo, como se fosse elemento único. Nesse sentido, os atores devem estar integrados, atentos e estimulados para expor seus códigos de grupo e para, a qualquer momento, se deparar com inversões de sequências cênicas, em decorrências das reações do público. Podemos, então, considerar que ocorre uma improvisação coletiva, caracterizada pelos mesmos corolários presentes na improvisação do *clown*.

Puccetti (2002, p. 83) destaca que no espetáculo em questão existiam momentos previstos de mudanças abruptas que poderiam quebrar a relação com o espectador, causando estranhamento. Salienta, porém, que havia a preocupação de logo retomar o curso normal das cenas e, conseqüentemente, a cumplicidade do público. Dessa forma,

O jogo entre cumplicidade e surpresa [nas cenas da *Parada de rua*] fica sob controle dos atores que podem passar de um para o outro de maneira improvisada. A improvisação, entretanto, não se dá ao acaso, mas codificada e feita através de um repertório de sinais que identifica cada cena, música,

figuras de grupo e modos de deslocamento, isto é, funciona como uma combinação de códigos preexistentes.

A exigência de codificar também a improvisação, nesse caso da *Parada de rua*, é pertinente para a evolução das cenas, para o diálogo entre os próprios atores e para que o grupo possa responder às interferências – ou não – do público. Por ser um espetáculo coletivo, não há espaços para improvisos individuais desconhecidos pelo grupo. Para que o espetáculo se desenvolvesse plenamente, a improvisação devia emergir do já preparado, do preexistente.

No caso de um grupo teatral bem sintonizado e experiente, como o Lume, é possível que um ator possa improvisar algo inédito, fora do que havia sido estabelecido pelo grupo. Recorremos a Molinari (1985), que estabelece a comparação entre a *commedia dell'arte* e as bandas de *jazz*, destacando que os momentos para a execução dos solos (dos comicos e dos músicos) se dariam automaticamente e mesmo sem premeditação. No caso do *jazz*, o músico poderia sinalizar para os colegas o início da improvisação e desenvolvê-la seguindo sua base de estrutura rítmica, facilmente incorporada e compreendida pelos outros músicos. A mesma técnica seria utilizada nos solos dos comicos da *commedia dell'arte* quando eles iniciavam a improvisação e os outros acompanhavam sua lógica cênica. Aqui o espírito coletivo e o apoio orquestral cênico são pontos essenciais para o bom funcionamento do improviso em grupo.

Como vimos, na vertente do *clown* a improvisação é elemento básico, uma vez que está presente de forma viva e constante durante o espetáculo. Sendo assim, ela não deixou de ser trabalhada profundamente, bem como de ser codificada. No caso do Lume, a improvisação só é realizada após treinamento do corpo do ator na busca da lógica do *clown*. É a partir dessa lógica, acompanhada das codificações das ações, que o ator estará à vontade e com possibilidades para improvisar suas sequências *clownescas*, em seu diálogo com o público.

4.4 A NOÇÃO DE IMPROVISACÃO EM BURNIER

Primeiramente convém lembrar que Luís Otávio Burnier foi o mentor do grupo Lume, seu primeiro diretor e pesquisador de uma técnica para o ator brasileiro. A partir de 1995, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti deram continuidade ao trabalho que vinha sendo desenvolvido no grupo, assumindo a função de orientadores teatrais. É importante

destacar que, nos dez anos em que esteve à frente do Lume, Burnier sistematizou e desenvolveu uma técnica teatral de forma que seus atores puderam dar prosseguimento ao trabalho, mesmo em sua ausência. É por essa razão que, ao analisar a noção de improvisação em Burnier, consideramos as declarações de Simioni, Puccetti e Ferracini, uma vez que, em seus apontamentos, percebemos uma repercussão (e também extensão e/ou desdobramento) das ideias do diretor fundador do Lume.

As três vertentes que foram desenvolvidas no grupo surgiram das potencialidades e interesses dos próprios atores: Simioni com a dança pessoal; Puccetti com o *clown*; Ferracini e outros com a mímese corpórea. Quando esses atores tiveram que tomar a frente do grupo, na falta de Burnier, nenhum deles aspirava a assumir a direção. Puccetti (entrevista, 6/5/2012) conta que ele e Simioni advertiram os atores mais novos, exclamando:

“Nós somos atores. Nós somos atores”. Então, quando ficamos sem ele [Burnier], a primeira coisa que a gente falou para os outros: “você vem, a gente vai orientar vocês”. Porque era como se fôssemos irmãos mais velhos, mas nós não vamos dirigir. [...] Então, a nossa dinâmica é muito improvisada, porque são os sete fazendo.

Puccetti e Simioni não tinham nenhum projeto em mente como diretores, a não ser o de dar continuidade ao trabalho cênico que estava em andamento. Coincidentemente, nesse período de transição do Lume, Burnier tinha encerrado a primeira fase de seu processo, quando havia encontrado um caminho para o desenvolvimento de técnica própria e, então, pretendia dar início à segunda etapa, na qual se concentraria nas montagens de espetáculos que pudessem solidificar uma identidade particular do Lume. Como sabemos, essa tarefa foi coordenada pelos atores do grupo. De um modo coletivo ou alternando as direções dos espetáculos, os atores foram desenvolvendo novas montagens, utilizando-se da técnica existente e pesquisando acerca de uma estética particular do grupo.

É com esse histórico do Lume, um grupo que se foi descobrindo empiricamente, que recorremos a Puccetti para comprovar o método da experimentação utilizado por seus integrantes:

o Luís [Burnier] usava essa imagem e eu acho que isso continua sendo válido para nós, até hoje. [...] no Lume, era um pouco parecido com a relação que o Rodin tinha com a escultura. O Rodin falava que ele pegava a pedra e ele começava a bater na pedra. Ia, ia, ia, lá pelas tantas, que ele olhava para aquilo e ele descobria o cavalo dentro da pedra. Então não era: “vou fazer um

cavalo”. Então, a gente continua nessa mesma dinâmica (Puccetti, entrevista, 6/5/2012).

Se Burnier dera início à exploração do corpo do ator, realizando as primeiras lapidações desse corpo-pedra e, após dez anos de trabalho, pode visualizar e sistematizar sua técnica – o cavalo na pedra –, aos atores do grupo coube a tarefa de dar continuidade à lapidação e às indicações da obra revelada. Nessa segunda etapa, a imagem que surgia devia passar por experimentos, ganhando nuances e características singulares geradas pelos atores. Entretanto, por não ter pretensões de assumir a função de direção do grupo e por não necessitar de complementar ou reajustar o método de Burnier, uma vez que a fase da sistematização técnica se encontrava elaborada, deram prosseguimento ao processo teatral preocupando-se mais com as montagens cênicas. Isso ocorreu com o grupo de forma geral, à exceção de Renato Ferracini, que continuou pesquisando e pensando teoricamente sobre a questão do corpo na encenação, conforme é possível verificar nas considerações que traçamos sobre seus escritos.

O que nos parece particularmente interessante na concepção da arte de ator de Burnier, construída empiricamente, é a resistência à admissão de que o ator pensasse em improvisar quando estivesse em treinamento. Como já afirmamos, isso pode ser explicado pelo fato de o diretor acreditar que o corpo do ator pudesse atingir e despertar emoções fugidias e ocultas que, depois de codificadas, podiam ser resgatadas pela ação corporal. Por outro lado, desconfiava do treinamento conduzido pela racionalização, que buscava acionar e fixar as emoções, mas que, a seu ver, não garantia uma técnica sustentável e sólida para o ator.

Percebe-se que Burnier não concordava com a noção de improvisação divulgada pela tradição ocidental, necessariamente atrelada às noções de completa liberdade do ator e de jogo – atividades estimuladas pelo raciocínio. O ator não tinha como desenvolver a ‘arte de ator’ se guiasse o treinamento pelo intelecto. Seu objetivo era induzir o ator a descobrir que o corpo também pensava. Diante de tal determinação, podemos conjecturar que Burnier tenha evitado pronunciar o termo ‘improvisação’ para não reiterar práticas consolidadas, com as quais estava justamente tentando romper.

A partir do momento em que havia ações codificadas e matrizes elaboradas, Burnier introduziu a improvisação como ferramenta que tinha por finalidade experimentar variações nas ações do ator, ou seja, propunha que ele refizesse determinada ação em tempo mais rápido, mais lento, menor, parado etc. Após esse treinamento, utilizou a improvisação para construir sequências de matrizes, uma vez que

acreditava que improvisar era criar sequências de ações codificadas e não criar as ações propriamente. Desse modo, identificamos duas finalidades para a aplicação da improvisação no pensamento de Burnier: experimentar variações nas ações codificadas e montar sequências de matrizes.

No pensamento de Burnier a improvisação é utilizada para compor sequências de ações, caracterizando-se, assim, como ferramenta que traz à luz partituras reservadas no repertório do ator. Nesse aspecto o improviso é o campo de ‘efetivação’ das ações codificadas, o meio de levá-las a efeito, de executá-las. O termo “efetivação” deve ser tomado em sua acepção usual como “ato ou efeito de efetivar”,²¹³ como sinônimo de “tornar-se efetivo”.²¹⁴

Os atores do Lume incorporaram a noção de improvisação de Burnier, com a ressalva de que, a partir de suas experiências, começaram a suspeitar de uma possível improvisação gerada pelo próprio corpo do ator. Simioni anunciou a “improvisação total”, Ferracini a “experimentação” e Puccetti os “equivalentes”, que caminharam no sentido de uma improvisação corporal. No entanto, o debate acerca desse assunto não minimiza nem está em conflito com as ideias sobre o improviso de Burnier. A continuidade, o aprofundamento, os questionamentos e a reelaboração de ideias constituem, aliás, processo natural que floresce no desenvolvimento de um método ainda em construção, como o do grupo Lume.

O próprio Burnier buscou relacionar sua noção de improvisação com as referências que possuía acerca da *commedia dell’arte* ao reconhecer, por exemplo, que os comicos também improvisavam com códigos elaborados. Por outro lado, podemos visualizar outras semelhanças entre essas duas práticas, não mencionadas por Burnier, no processo de improvisação do *clown*.

Recorremos à obra de Taviani e Schino (1986), *Il segreto della commedia dell’arte*, que aponta para a dificuldade do cardeal Paleotti em averiguar os textos dos comicos, uma vez que não eram completos, existindo apenas o sumário ou o assunto. De acordo com a avaliação que o cardeal procedera, a improvisação não se contrapunha à premeditação, mas à escritura. A *commedia dell’arte* caracterizar-se-ia por ser um teatro não escrito, segundo o cardeal. A questão para ele era saber onde estaria o texto. Taviani e Schino (1986, p. 322) afirmam que Paleotti reconheceu que o texto “aparecia

²¹³ Cf. Houaiss (2009).

²¹⁴ Cf. Houaiss (2009).

ao improviso no espetáculo, não antes. Aparecia de improviso, não era improvisado”.²¹⁵ Essa afirmação, que indica a existência de improvisação preparada, é pertinente para corroborar nossa afirmação de que, para Burnier, a improvisação era uma “efetivação”, ou seja, o “tornar a ser” de algo que não estava registrado, a não ser no corpo e, simultaneamente, na mente do ator.

As cenas não registradas pela literatura dramaturgica da *commedia dell’arte* eram preparadas pelos atores de forma idêntica à preparação das cenas escritas (*canovaccio*) e, então, reproduzidas, como se fossem “improvisadas”, no momento do espetáculo. O método de Burnier (2009, p. 218) é similar se verificarmos, por exemplo, que o *clown* “pode fazer uma mesma ação com *fisicalidades* diferentes, ou seja, a ação é a mesma, mas o seu aspecto físico, não. [...] Ele também constrói um *léxico* próprio, que é o modo como seu corpo fala.” Nesse sentido, o *clown* teria em seu repertório ações elaboradas prestes a serem readaptadas, bem como um corpo trabalhado e apropriado para essas readaptações.

Ações elaboradas e corpo trabalhado são componentes da técnica do ator presentes no *clown* e na *commedia dell’arte*, nos quais é possível identificar que as ações se estabelecem a partir do ator e dele passam a fazer parte. Os cômicos deparavam-se com uma estrutura normativa previamente construída que lhes possibilitava tanto a ela se adequar quanto lhe aplicar suas próprias originalidades. Não era raro os atores da *commedia dell’arte* assumirem seus personagens de forma a estendê-los para a vida cotidiana, utilizando até seu nome. Burnier, por sua vez, acreditava que as ações físicas e vocais codificadas de cada ator serviam de base para qualquer tipo de montagem cênica, uma vez que eram ações que o corpo do ator produzira originalmente. Partindo desse entendimento é que o diretor do Lume afirmava que o ator improvisa “com” o personagem, tal como os atores da *commedia dell’arte*. No caso do *clown* tal afirmação ainda é mais evidente.

Na análise até aqui apresentada, remetemo-nos a Barba e à *commedia dell’arte* no intuito de apresentar pontos convergentes e divergentes com Burnier. Nosso movimento, agora, percebida a linhagem que encadeia os diferentes pensadores/diretores teatrais em questão, é o de agregar concepções referentes à improvisação, de modo a apresentar confluência entre a *commedia dell’arte*, Barba e Burnier.

²¹⁵ compariva all’improvviso nello spettacolo, non prima. *Compariva all’improvviso non era improvvisato.*

Como vimos, o projeto teatral de Barba, fundamentado na antropologia teatral, tem como um dos pontos centrais o treinamento do ator de modo a comprometer todo o seu corpo e sua presença física, a partir de um trabalho direcionado para a descoberta e o controle de sua própria energia. É no campo da pré-expressividade (do treinamento) que o corpo do ator pode ser transformado (dilatado), segundo o diretor do Odin Teatret. Desse modo, uma primeira aproximação que se pode admitir no trabalho dos atores da *commedia dell'arte*, do Lume e de Barba é a preocupação com a vida cênica do corpo do ator, num momento anterior à apresentação teatral, denominado por Barba pré-expressividade.

Na *commedia dell'arte* ressaltamos o mecanismo e formalidades acerca dos papéis (suas características e os relacionamentos entre eles), do *canovaccio*, dos gestuais etc., que eram examinados e experimentados em momento reservado pelas companhias cômicas, resultando nos treinamentos de assimilação e de construção do personagem, observação da expressão corporal e da presença física. É bom notar que havia cômicos que tinham por costume estender o personagem para a vida cotidiana, intensificando as particularidades do papel no tocante a sua presença física fora do palco.

Com sólida formação em vertentes europeias, Burnier desenvolveu suas ideias teatrais de modo empírico, trabalhando com o ator Simioni, por longo período, descobrindo, experimentando e codificando suas ações físicas e vocais. Como seu intuito era pesquisar uma técnica brasileira por meio das ações corporais, no tempo em que treinou com Simioni buscava extrair do próprio ator suas ações e energias específicas e que não tinha por modelo ações realistas. Corroborando com Barba, ele afirmava que nesse treinamento a finalidade era romper os automatismos do corpo cotidiano, por uma via pragmática e operativa.

Ao elaborar um corpo com ações extracotidianas, os cômicos pesquisavam-nas e treinavam preocupando-se ainda com a estrutura básica do papel, com o tipo de atuação, com a relação entre os personagens etc., da mesma maneira que Barba também submetia seus atores à assimilação de gestos e ações codificadas, que lhes eram alheios. Já Burnier instigava seus atores a descobrir, por si, ações corporais interiores que seriam posteriormente codificadas. Essa simples diversidade não impede que se pense na familiaridade entre os métodos que privilegiam o corpo “enérgico” (*commedia dell'arte*) e as energias e potencialidades das ações físicas (Barba e Burnier), pois em

ambos a improvisação surgia como recurso para experimentar sequências de partituras, matrizes ou repertórios.

Lembramos que Barba entende que a improvisação é recurso que tem por finalidade proporcionar uma etapa experimental, na qual as ações são formalizadas por meio da repetição. Durante as mudanças e reelaborações das ações, com o uso da improvisação visando à codificação, o ator deve manter todos os seus elementos constitutivos vivos, incluída a lógica interna. Burnier, por sua vez, destaca a importância desse componente em seu trabalho com o *clown*, pois, construída paulatinamente, essa lógica interna servia para, por exemplo, permitir que o *clown* encontrasse equivalentes para expressar seus diálogos e suas ações ao interagir com o público.

De forma análoga, os atores da *commedia dell'arte* provavelmente atentaram para a conveniente construção da lógica interna do papel, que lhes possibilitava relacionar-se tanto com os companheiros de palco quanto com os espectadores, exigência do espetáculo que se fazia apenas com roteiros das peças e com tendência a buscar o contato com o público. Os cômicos, ao preparar intensamente as características de seus personagens, compunham sólida vida lógica de seu papel, o que possibilitava a ocorrência de improvisações que geravam novas formas de ações, porém, não totalmente desconhecidas ou elaboradas.

A conexão que acreditamos ser possível estabelecer entre a *commedia dell'arte*, Barba e Burnier, no que diz respeito à improvisação, está assentada no consenso de que improvisar significa resgatar ações elaboradas e codificadas do repertório do ator, montar sequências de ações ou matrizes ou, ainda, experimentar formas diversificadas para ações codificadas. Essa conexão nos leva a acreditar que o processo de improvisar corresponde ao da efetivação (como composição) de algo elaborado ou semielaborado e que tem como base a expressão corporal codificada.

A abordagem da expressão do corpo do ator, vinculada à da exigência de treinamento específico, pode ser explicada pela noção de pré-expressividade de Barba e que, segundo De Marinis (1997, p. 133),

consiste na ativação (não necessariamente consciente) de certo número de técnicas extracotidianas do corpo por meio das quais o ator adquiriria a capacidade de fascinar o espectador e de atrair sua atenção mediante sua

própria presença, inclusive antes de começar a expressar ou a representar algo.²¹⁶

Numa primeira etapa, que consistiria no trabalho com as ações físicas extracotidianas, com as expressões do corpo, com um roteiro e com repetições de cenas, a improvisação era utilizada para experimentar novas formas, intensidades ou qualidades das ações em elaboração, bem como para treinar e possibilitar sequências de ações codificadas. Na segunda etapa, a do espetáculo, a improvisação deixava de ter a função experimental e potencializava seu propósito de efetivar, por meio da composição, tudo o que já fora programado e codificado.

²¹⁶ *consiste en la activación (no necesariamente consciente) de cierto número de técnicas extracotidianas del cuerpo por medio de las cuales el actor adquiriría la capacidad de fascinar al espectador y de atraer su atención mediante su sola presencia, incluso antes de comenzar a expresar o a representar algo.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“As improvisações [...] preservam a representação teatral de um estancamento, refrescam-na, dão vida e espontaneidade a nossa criação”²¹⁷ (STANISLAVSKI, 1977, p. 370). A afirmação do diretor e teórico russo é significativa no sentido de reproduzir um pensamento unânime acerca da improvisação teatral. Todos os autores por nós estudados, direta ou indiretamente, reconhecem a função especial do improviso dentro das estruturas cênicas, sejam elas extremamente codificadas ou mais flexíveis. Essa concordância, no entanto, não é extensiva a todos os seus aspectos, pois, como vimos, a improvisação passa a ser elemento gerador de controvérsias a partir do momento em que diretores teatrais apresentam uma multiplicidade de entendimentos, práticas e noções a seu respeito.

Em nossa pesquisa, ao buscar compreender as noções de improvisação presentes nas obras dos diretores brasileiros Augusto Boal e Luís Otávio Burnier, verificamos que essas noções revelam releituras criativas das ideias de Stanislavski e da vertente italiana (*commedia dell'arte* e Barba), respectivamente. Esse quadro nos permitiu, então, identificar duas matrizes e conseqüentemente duas linhagens da improvisação, constituídas por Stanislavski-Boal e pela vertente italiana-Burnier.

Primeiramente, gostaríamos de sublinhar um aspecto comum nos métodos cênicos desenvolvidos pelos diretores aqui selecionados (Stanislavski, Barba, Boal e Burnier), incluindo também a *commedia dell'arte*, que é a adoção das ações físicas como base de trabalho do ator. O século XX, aliás, foi considerado o período em que o teatro privilegiou o ator. Um dos maiores expoentes da disseminação dessa proposta foi Stanislavski, que também pode ser visto como o teórico que liderou e sistematizou o trabalho cênico considerando as ações físicas. De Marinis (2005, p. 26) comenta a mudança advinda de suas propostas teóricas:

O que muda radicalmente com o método das ações físicas [de Stanislavski] é o ponto de partida do processo que deverá levar ao “Eu sou” e, portanto, à verdade interior do personagem: já não se parte dos sentimentos e das recordações, mas precisamente das ações físicas; já não se parte das sessões de leitura do texto, mas das improvisações (sem falas na maioria) dos atores. Nesse método de trabalho [...] as palavras não estavam proibidas, ainda que

²¹⁷ *Las improvisaciones [...] preservan al papel de un estancamiento, lo refrescan, dan vida y espontaneidad a nuestra creación.*

consideradas secundárias, mas estava absolutamente proibido servir-se das palavras do autor [...].²¹⁸

Essa alteração, ocorrida nas primeiras décadas do século XX, teve repercussão significativa no teatro ocidental. Eugenio Barba, Augusto Boal e Luís Otávio Burnier são exemplos de teatrólogos que focalizaram as ações físicas.

Tanto Stanislavski quanto os diretores que adotaram aspectos de sua teoria entenderam que, ao desenvolver o processo de trabalho do ator ou da cena, as ações físicas não se caracterizam como princípio excludente, ou seja, puramente físico, mas que se trata de procedimento no qual a ação física está concatenada com o interior do ator. É frequente verificarmos nos diretores teatrais aqui mencionados suas preocupações com o corpo e a mente do ator.

Stanislavski afirmou que os sentimentos, base de trabalho da primeira fase de seu método, são fugidios e inconsistentes. O componente físico, porém, se qualifica em outros termos, o que o levou a pensar na interação entre corpo e mente, “entre a ação e o sentimento, graças a qual o exterior ajuda o interior, e o interior evoca o exterior [...]”²¹⁹ (STANISLAVSKI, 1980, p. 192). Por sua vez, Eugenio Barba (1994), que em nosso estudo constitui, com a *commedia dell’arte*, a matriz italiana de improvisação, assegura que o pensamento do ator é dotado de um aspecto físico e que a dilatação não é atividade apenas corporal, mas pertencente ao corpo-mente.

Diante do reconhecimento, nas matrizes russa e italiana, da função especial da improvisação e de que ambas são movidas essencialmente pelas ações físicas, caberiam algumas questões: qual é então a especificidade de cada uma delas? Nas releituras efetuadas pelos diretores brasileiros sobre as matrizes estrangeiras o que de suas particularidades foi preservado? Qual é a divergência fundamental entre as concepções de improvisação nas teorias de Augusto Boal e Luís Otávio Burnier?

As respostas para essas indagações podem ser encontradas nas diferentes metodologias que cada linhagem da improvisação desenvolve no interior de uma mesma estrutura teatral fundamentada nas ações físicas. Buscamos retomar, na sequência, as

²¹⁸ *Lo que cambia radicalmente con el método de las acciones físicas es el punto de partida del proceso que deberá llevar al actor al “Yo soy” y, por tanto, a la verdad interior del personaje: ya no se parte de los sentimientos y de los recuerdos, sino, precisamente de las acciones físicas; ya no se parte de las sesiones de lectura del texto, sino de las improvisaciones (mudas en gran parte) de los actores. En este método de trabajo [...] las palabras no estaban prohibidas, aunque se consideraban secundarias; pero estaba absolutamente prohibido servirse de las palabras del autor [...].*

²¹⁹ *entre la acción y el sentimiento, merced a la cual lo exterior ayuda a lo interior, y lo interior evoca lo exterior [...].*

características fundamentais de cada vertente.

Cabe lembrar inicialmente que as linhagens da improvisação não se caracterizam por ser meros meios de transferência de teorias matriciais para seus adeptos, ou seja, Boal não incorpora integralmente as ideias de Stanislavski, da mesma forma que Burnier não acolhe por completo as propostas de Barba e da *commedia dell'arte*. A vertente Stanislavski-Boal, por exemplo, se identifica estritamente pela noção de improvisação e não por suas finalidades teatrais. O diretor russo, *grosso modo*, intentava um teatro realista que reproduzisse da melhor forma as sugestões dos dramaturgos, enquanto Boal pretendia criar um teatro que fosse direcionado para o público e por ele produzido, com fins políticos. Em sua releitura, o “teatro realista” de Stanislavski transformou-se no “teatro realidade”.

Importa-nos aqui, porém, o fato de Boal ter absorvido a ideia da improvisação do diretor russo e, a seu modo, a utilizado de forma que ela se constituísse no cerne do espetáculo e viabilizasse o caminho que possibilitaria a atuação do espectador na cena. No Teatro do Oprimido, mais especificamente no teatro fórum, o espectador se depara com condições favoráveis para que, utilizando seu repertório textual e de argumentos e, ainda, sua experiência de vida, tome o lugar do protagonista e apresente sua solução sobre o conflito apresentado. Nesse caso, a atuação do espectador – espect-ator, segundo Boal – tem início com as ações físicas, por meio da improvisação, a qual é motivada pela racionalização do participante durante o desenvolvimento da cena inaugural (antimodelo), que expõe a opressão a ser combatida.

Boal espera que o espect-ator e todo o elenco façam uso do raciocínio, de seus conhecimentos, de sua imaginação e, respeitando as regras instituídas no Teatro do Oprimido, improvisem, criando falas e ações que respondam aos conflitos cênicos gerados no decorrer do espetáculo. Esse processo racional estimula e guia as ações físicas que, por sua vez, ativam novamente o interior do ator.

Recorrendo à teoria da matriz stanislavskiana, percebe-se que a improvisação foi utilizada na preparação do ator e no momento dos ensaios das peças, visando criar soluções satisfatórias para uma dada proposta ou dramaturgia cênica. De acordo com o diretor russo: “[...] a criação inconsciente e intuitiva se deve gestar com a ajuda do trabalho preliminar consciente. *O inconsciente através do consciente*, esse é o lema de nossa arte e de sua técnica”²²⁰ (STANISLAVSKI, 1977, p. 59). Ressaltamos que o

²²⁰ [...] *la creación inconsciente e intuitiva se debe gestar con la ayuda del trabajo preliminar consciente. Lo inconsciente a través de lo consciente, éste es el lema de nuestro arte y de su técnica.*

processo de trabalho com as ações físicas se dá, preliminarmente, de forma consciente e racional, ou seja, pela mente. Nessa linhagem, a improvisação é fomentada em primeiro lugar pela mente do ator, que elabora a “vida do corpo humano”, dando liberdade ao inconsciente, e o resultado desse processo é entendido como criação cênica. Destaca-se ainda o fato de a interpretação se assentar no modelo realista, próximo às ações e falas reconhecidas em nosso cotidiano.

Vimos ainda que, no teatro fórum e no teatro invisível de Boal, os atores se preparam para os mais variados tipos de interferência do público, o que não exclui a ocorrência de situações totalmente imprevistas, uma vez que o elenco não tem controle sobre as manifestações dos espectadores, que se transformam em agentes da improvisação na cena. O controle sobre a improvisação exercido pelos atores e que é transferido (e vigiado) para o espectador é uma especificidade da prática de Boal, diferente da outra linhagem (*commedia dell'arte*/Barba-Burnier), na qual o ator é o único promotor da improvisação, a partir de repertórios disponibilizados por autores, por sua máscara, por sua carreira. Os cômicos, por exemplo, continuavam a coordenar sua atividade improvisatória no caso de haver alguma manifestação do público.

A outra linhagem do improviso – vertente italiana-Burnier – caracteriza-se pela noção de improvisação como composição, ou seja, ferramenta cuja finalidade é experimentar e compor fragmentos e/ou partituras fixas para um determinado espetáculo. Há um trabalho anterior com as ações físicas, particularmente corporal, que resulta num corpo pré-expressivo o qual engendra partituras corporais – que se constituem no material a ser trabalhado pela improvisação.

O diretor Luís Otávio Burnier, ao almejar descobrir uma técnica para o ator brasileiro, desenvolveu durante longo período seu trabalho com os atores privilegiando as ações essencialmente físicas, as quais revelariam e despertariam as emoções mais ocultas. Ao propor os exercícios, Burnier prevenia o ator para não pensar, não raciocinar e só se deixar levar pelos movimentos do corpo, como se quem pensasse fosse ele. As reações corporais/musculares que surgiam durante o treinamento eram revistas e codificadas. Nessa fase não havia improvisação, segundo Burnier, pois tudo ainda era desconhecido. Em sua concepção, o ator só improvisava num segundo momento, quando, com as ações codificadas, experimentava montar sequências cênicas.

Na linhagem em que situamos Burnier é possível observar que Barba é o responsável por teorizar sobre o campo da pré-expressividade, na qual se conhecem códigos e se fixam ações extracotidianas, formando partituras. Ele concebia a

improvisação como um processo de repetição das movimentações físicas, sem que a energia do ator oscilasse e sem que adulterasse a base física e mental da ação formalizada. Tratava-se de executar variações (ou novas combinações) no contexto de uma partitura preestabelecida.

Convém lembrar que o *clown*, pesquisado e desenvolvido por Burnier e Puccetti, identifica-se profundamente com a estrutura cênica dos cômicos da *commedia dell'arte*, pois ambos estão sujeitos ao contato direto e à interação com o espectador. A construção de uma lógica da vida do papel e do *clown* pode assegurar ao ator o enfrentamento de situações imprevistas, no que diz respeito à intervenção e ao diálogo com o público. Nesse campo, o improviso poderia tornar-se autônomo se estivesse respaldado por consistente lógica (ou léxico) própria do personagem.

No capítulo 2, quando analisamos a *commedia dell'arte* apontamos duas definições distintas para a improvisação, resultado de abordagens do assunto revisadas. Tessari, como mencionado, entendeu o improviso como composição, e seu contemporâneo Taviani, como criação. Essas duas interpretações ganham maiores proporções quando deixamos o âmbito da *commedia dell'arte* e focalizamos as duas linhagens improvisatórias. Percebemos, assim, que a dualidade “composição” e “criação” pode ser bastante adequada na pesquisa da improvisação teatral.

Na *commedia dell'arte*, o corpo enérgico dos atores, o *canovaccio*, a observação às características dos papéis, a obediência à inter-relação entre os personagens e, por certo, o estudo e a prática da improvisação deram inteiro suporte à atuação dos cômicos, possibilitando a execução de variações nas falas e nos gestos no momento do espetáculo de forma a indicar ineditismo. Evidentemente, não estamos sugerindo que não pudessem ocorrer improvisações novas. Havia a possibilidade de os cômicos pronunciarem textos inéditos, expandindo o texto do autor (*canovaccio*), durante a encenação. Essas improvisações, porém, decorriam de todo o trabalho anteriormente realizado.

Acreditamos que, em regra, um aparente texto inovador fosse mesmo mais consequência da técnica de desdobramento (variação) das ações físicas e vocais do que de invenção repentina. Os atores, ao assumir a ideia do jogo com o público, também assumiam o compromisso de se preparar para adequar seus repertórios e experiências às necessidades ocasionais. Nesse sentido é que entendemos que a improvisação, na linhagem da vertente italiana, pertence à esfera da composição.

Chamamos atenção ainda para a questão primordial da expressão corporal dos atores da *commedia dell'arte*. Na cena, o corpo se apresentava da forma que viria a ser chamada de extracotidiana, e toda a desenvoltura do ator era gestada por esse corpo peculiar. Sendo assim, a improvisação ocorria no cerne dessa estrutura, o que nos leva a pensar num vínculo entre o improvisado e o corpo extracotidiano. Da mesma forma, o corpo participaria da improvisação por meio de gestualidades e ações conhecidas, fixadas e experimentadas. A ideia de a improvisação se constituir em composição ganha mais consistência quando a atrelamos, necessariamente, a um corpo codificado.

Adepto do pensamento em questão, Burnier defende o improvisado como composição ou, como resolvemos chamar, “efetivação” (algo que, registrado no corpo e na mente do ator, poderia “tornar a ser”). Para ele, “teatro e vida” são duas áreas distintas e, para se improvisar, no sentido de composição, seria necessária extensiva dedicação aos treinamentos extracotidianos.

Em contrapartida, a improvisação como criação, encontrada na vertente russa, norteia-se pelo uso da racionalidade e apoio da imaginação, com fins a gerar falas e ações físicas que resolvam questões impostas na cena. Tais ações e falas caracterizam-se por ter como modelo as da realidade e do cotidiano, e, na concepção de Boal, esse recurso é que favorece a participação do espectador no espetáculo. Com isso ele também entende que “teatro é vida”.

Os pontos até aqui elencados parecem caracterizar as peculiaridades de cada linhagem da improvisação, nos modos de ler dos pensadores brasileiros escolhidos. Esquemáticamente, podemos assim retomá-las:

Linhagem Stanislavski-Boal	Linhagem vertente italiana-Burnier
Improvisado como criação	Improvisado como composição (efetivação)
Improvisado gestado pela racionalidade	Improvisado gestado pelo corpo
Corpo do ator: realista; realidade	Corpo do ator: técnicas extracotidianas
Teatro é vida	Teatro e vida
Espect-ator como agente participante da improvisação ²²¹	O ator é o promotor e administrador da improvisação

²²¹ Esse ítem é exclusivo da teoria de Boal, pois, em Stanislavski o espectador não participa diretamente da cena, não é um agente da improvisação.

A percepção e a comparação dessas linhagens, ao mesmo tempo que propiciaram a identificação do improviso teatral como resultado de um processo de preparação e trabalho, permitiram o traçado das características básicas de cada uma delas, acentuando a importância e também a complexidade envolvidas no tratamento do tema. No único livro em que encontramos estudo específico sobre a improvisação teatral, *Natureza e sentido da improvisação teatral*, de Sandra Chacra (2005, p. 112), lemos: “estamos diante de um processo em que a improvisação teatral é um fator reconhecidamente presente [...] e cuja história está em fazimento. Este trabalho apenas apontou alguns aspectos da questão. Muito mais há que se pensar.” De modo semelhante à autora, gostaríamos de evocar a importância de refletir e discutir o improviso no teatro e, finalmente, exprimir a expectativa de que esta tese possa contribuir para isso. Com o estudo dedicado à percepção de noções de improvisação teatral no Brasil, esperamos ter contribuído para preencher uma lacuna na área.

REFERÊNCIAS

- APOLLONIO, Mario. *Storia della commedia dell'arte*. Firenze, Itália: Sansoni, 1982.
- ARAÚJO, Alcione. Orelha do livro. In: BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BABBAGE, Frances. *Augusto Boal*. New York: Routledge, 2004.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- _____; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: Unicamp, 1995.
- BARNI, Roberta (Org.). Introdução. In: SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabela e outras comédias da commedia dell'arte*. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 15-54.
- BOAL, Augusto. *The aesthetics of the oppressed*. Translated by Adrian Jackson. New York: Routledge, 2006.
- _____. Depoimento. In: TEIXEIRA, Isabel (Coord.). *Arena conta Arena 50 anos*. Realização Cia. Livre. 2004. Disponível em: <www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>. Acesso em: 01 dez. 2011.
- _____. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- _____. *Games for actors and non-actors*. Translated by Adrian Jackson. New York: Routledge, 1992.
- _____. *Hamlet and the Baker's son: my life in theatre and politics*. Translated by Adrian Jackson and Candida Blaker. New York: Routledge, 2001.
- _____. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *Legislative theatre: using performance to make politics*. Translated by Adrian Jackson. New York: Routledge, 1998.
- _____. *The rainbow of desire: the Boal method of theatre and therapy*. Translated by Adrian Jackson. New York: Routledge, 1994.
- _____. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980a.
- _____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1980b.

_____. *Teatro legislativo*: versão beta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Theatre of the oppressed*. Translated by Charles A. & Maria-Odilia Leal McBride. New York: Theatre Communications, 1985.

BORBA, Patrícia de. *Improvisação e treinamento do ator*: um percurso histórico. Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=835>. Acesso em: 18 out. 2010.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator*: da técnica à representação. 2. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

CARDOSO, Simone. Diderot e o “Paradoxo sobre o comediante”. In: FABULOSA, Fab *et al.* *Capacidade reflexiva operante*: filosofia, arte, questionamento. [blog]. Disponível em <<http://capacidadereflexivaoperante.wordpress.com/2010/02/22/diderot-e-o-paradoxo-sobre-o-comediante/>>. Acesso em: 05 nov. 2010.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.

COHEN-CRUZ, Jan; SCHUTZMAN, Mady. *Playing Boal*: theatre, therapy, activism. New York: Routledge, 1994.

_____; _____. (Org.). *A Boal companion*: dialogues on theatre and cultural politics. New York: Routledge, 2006.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*: lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Galerna, 1997.

DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. Tradução de Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Scala, 2006, 124 p. (Grandes obras do pensamento universal; 54).

FEITOSA, Charles. *Explicando a filosofia com arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. 2. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

FROST, Anthony; YARROW, Ralph. *Improvisation in drama*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força*: história, retórica, prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GONÇALVES, Martim. Prefácio. In: STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

- GONÇALVES, Milton. *O improviso no Teatro de Arena*. 2011. 1 cassete sonoro. Entrevista concedida a Sandro de Cássio Dutra na cidade do Rio de Janeiro em 19 de dezembro de 2011.
- GROTOWSKI, Jerzy. Leis pragmáticas. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: Unicamp, 1995. p. 236-237.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- HAPGOOD, Elizabeth Reynolds. Nota da tradutora norte-americana. In: STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. (Teatro hoje. Teoria e história; 21).
- HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JOHNSTON, Chris. *The improvisation game: discovering the secrets of spontaneous performance*. London: Nick Hern Books, 2006.
- KRISTI, G. Introdução. In: STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.
- _____; PROKÓFIEV, V. Notas de rodapé. In: STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.
- _____; _____. Introdução e notas de rodapé. In: STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1977.
- LEWIS, Robert. Prefácio. In: STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- MAGALDI, Sábado. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MATTOS, David José Lessa. *O improviso no Teatro de Arena*. 2011. 2 cassetes sonoros. Entrevista concedida a Sandro de Cássio Dutra na cidade de São Paulo em 08 de dezembro de 2011.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- MILLING, Jane; LEY, Graham. *Modern theories of performance: from Stanislavski to Boal*. New York: Palgrave, 2001.
- MOLINARI, Cesare. *La commedia dell'arte*. Milano, Itália: Arnoldo Mondadori, 1985.

- NUNES, Silvia Balestreri. *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor*. 2004. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/TESESilviaBalestreriNunes.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2012.
- PALADINI, Angela. La ricerca dello spettacolo (improvvisazioni collettive; improvvisazioni individuali; il lavoro sui dettagli; il montaggio). In: TAVIANI, F. (Org.) *Il libro dell'Odin: il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*. Milano, Itália: Feltrinelli, 1981. Capítulo 4, Sessão 2, p. 116-154.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIXOTO, Fernando. Prefácio. In: BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980a.
- PEREDVIZHNIKI [verbete]. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Peredvizhniki>>. Acesso em: 24 nov. 2010.
- PUCETTI, Ricardo. No caminho do palhaço. *ILINX: Revista do Lume*, Campinas, SP: Unicamp, n. 7, jul. 2009.
- _____. Parada de rua: pequeno histórico e reflexões. *ILINX: Revista do Lume*, Campinas, SP: Unicamp, n. 4, mar. 2002.
- RABETTI, Beti. A figura da atriz: entre commedia dell'arte e romantismo. In: BAIÃO, I.; KÜHNER, M. H.; OLIVEIRA, R. D. de (Org.). *A transgressão do feminino: ensaios sobre o imaginário e as representações da figura feminina*. Rio de Janeiro: Instituto de Ação Cultural, 1989. p. 61-70.
- _____. Grupos, trupes & companhia: momentos emblemáticos da história do teatro. *Urdimento: Revista de estudos sobre teatro na América Latina*, Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 1, p. 72-84, ago. 1997.
- SALINSKY, Tom; FRANCES-WHITE, Deborah. *The improv handbook: the ultimate guide to improvising in comedy, theatre, and beyond*. New York: Continuum, 2008.
- SILMAN, Naomi (Org.). *LUME Teatro 25 anos*. Campinas, SP: Unicamp, 2011.
- SIMIONI, Carlos. A independência do ator: uma conversa com Carlos Simioni. *ILINX: Revista do Lume*, Campinas, SP: Unicamp, n. 2, ago. 1999. Entrevista concedida a Daniela Fossaluzza e Eliane Pinheiro.
- SPERBER, Suzi Frankl. Parada de rua: uma criação de Kai Bredholt e do LUME. *ILINX: Revista do Lume*, Campinas, SP: Unicamp, n. 4, mar. 2002.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1979.

_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

_____. *El trabajo del actor sobre su papel*. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

TAVIANI, Ferdinando. *Il libro dell'Odin: il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*. Milano, Itália: Feltrinelli, 1981.

_____. Linguagem energética. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: Unicamp, 1995. p. 144-149.

_____; SCHINO, Mirella. *Il segreto della commedia dell'arte: la memória delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze, Itália: La Casa Usher, 1986.

TESSARI, Roberto. *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*. Milano, Itália: Mursia, 1981.

_____. *La commedia dell'arte nel seicento: "industria" e "arte giocosa" della civiltà barocca*. Firenze, Itália: L.S. Olschki, 1969.

TORRES, Mariano. [Orelha do livro]. In: STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

VIANA, Fausto. *Pano de fundo cenográfico: O Duque de Saxe-Meiningen. A Companhia Meininger. apud EICHBAUER, Hélio. Cenografia de Tchekhov*. In: Mostra das Escolas: OISTAT [blog]. 14 out. 2010. Disponível em: <<http://mostraescolasoistat.files.wordpress.com/2010/10/tchekhov-funarte-oistat.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2010.

XAVIER, Nelson Agostini. O improviso no Teatro de Arena. 2011. 1 cassete sonoro. Entrevista concedida a Sandro de Cássio Dutra na cidade do Rio de Janeiro em 17 de dezembro de 2011.

ANEXOS²²²

²²² Todas as entrevistas correspondem a transcrições de diálogos gravados em fitas cassetes. Ligeiramente editadas, elas apresentam o caráter informal desses diálogos. As falas estão indicadas com as iniciais dos nomes do entrevistador e dos entrevistados.

ANEXO 1 – Entrevista nº 01 – DAVID JOSÉ LESSA MATTOS

Local: residência do entrevistado, São Paulo, 08/12/2011

Tema: O improviso em Boal no período do Teatro de Arena

Entrevistador: Sandro de Cássio Dutra

S.D. – Como era a preparação do ator realizada pelo Boal, no Teatro de Arena? Havia uma fase específica para isso, antes do trabalho com o texto a ser montado?

D.M. – Bom, o Boal no Teatro de Arena... A minha época foi de 64 a 68. Dirigido pelo Boal, fiz três espetáculos: em 64, *O Tartufo*, de Molière; de 65 até 66, *O Arena Conta Zumbi*, e em 67, *Arena Conta Tiradentes*. Então, eu só posso falar... improvisação, preparação, nesse período..., não havia nada disso. Posso contar com detalhes como eram os ensaios. A primeira coisa que se fazia era ensaio de mesa. Mesa e procurando... Lembro do *Tartufo*. Foi minha chegada no Teatro de Arena também; tinha 22 anos. O elenco era... Mirian Muniz, Paulo José, Lima Duarte, Guarnieri, Vânia Santana, que estava começando, depois se casou com Guarnieri. Ela vinha da Escola de Arte Dramática; a Mirian também, da Escola de Arte Dramática; o Lima de televisão; eu vinha de televisão, com teatro infantil, infanto-juvenil... Então a leitura era para entender a época do Molière, para entender o sentido da peça, o lado crítico. Foi logo depois do golpe de 64. Tinha havido a marcha com Deus pela família e pela propriedade. A classe média foi mobilizada pelo Ademar de Barros; o governador, pelo Lacerda, do Rio de Janeiro. Eram golpistas que ajudaram no golpe militar de 64. E a igreja se colocou do lado da revolução de 64, do golpe militar. Então, era a discussão toda de como *Tartufo*... a enganação que a igreja fazia; a manipulação do ser humano; a utilização, a questão do lucro da igreja, a riqueza da igreja. Tudo isso foi trazido: o papel da igreja na Idade Média. E a gente fazia leitura, leitura do texto. Isso durante um mês, quando começa a marcação... Só que eu estava ali, pelo menos, com dois monstros sagrados como atores, dos mais espetaculares que eu vi – pela seguinte ordem: primeiro lugar, Lima Duarte, que, para mim, é uma coisa assim deslumbrante. Como ele, só vi Paulo Autran; depois, Guarnieri, que era um monstro como ator. E ali era improvisação. Era o que? Marcação; marcava e tinha muito caco; a coisa ali surgia. No *Arena Conta Zumbi* também tinha Lima, tinha Guarnieri. Isso em 65... tinha Dina Sfat. Boal já começou com os estudos teóricos e uma postura cada vez mais... é difícil a gente entender... Eu lembro que eu tinha uma entrada, eu não sabia como fazer. Era a primeira vez que eu estava fazendo teatro, e logo teatro de arena – tudo pertinho, pequenininho. Uma cena que eu tinha, estava o Lima Duarte, que fazia o Orgonte, o Guarnieri fazia o Tartufo e a Dorina, empregada da casa, era a Mirian Muniz. Eu entrava em cena e tinha um trovão... [no tom do personagem] “me arrebente, que um raio me fulmine, que me chamem de ladrão, que alguém me assassine”. Então, eu tinha que entrar e não sabia como fazer isso, como dar essa entrada. Eu me lembro que o Guarnieri e o Lima diziam: “Pô, David, manda bala, entra aí, faz, erra, depois você acerta!”. O Boal era meio duro

na direção; não tinha muita clareza de dirigir. Isso eu estou dizendo... das experiências que eu tive com ele; das experiências que eu tive com ele e nas opiniões de Lima Duarte, do Guarnieri, do Renato Consorte, que era outro grande ator, que tinha muita experiência. O Boal não tinha muita clareza para dirigir, tinha noção, conceituação do espetáculo – isso ele tinha. A visão de conjunto, o que queria passar com o espetáculo, o que queria passar com aquela cena, isso ele tinha, porque era um grande teórico. Mas no trabalho com o ator, o Boal se perdia; e o Lima fazia o que queria e o Guarnieri fazia o que queria. E diziam: “faça, manda bala, deixa o Boal!” Já no *Zumbi*, o Boal começou com a teoria do Curinga, muito bem articulado teoricamente. Porém, nada a ver na realidade do trabalho ali no picadeiro, nada a ver, quando ele dizia: “o coletivo”. Por exemplo, é o Arena que fala, é o Arena que conta. Então não é um ator que está contando; cada, a qualquer momento do espetáculo, poderia assumir qualquer personagem. Continuar por quê? Porque cada um não pensava individualmente, tinha um sentido do conjunto. Então todo mundo sabia o que fazer, sabia representar todos os personagens porque todos os atores tinham consciência do papel social e político de cada personagem. Tinha o Tomás Antonio Gonzaga, o poeta que usava uma rosa. Então eu podia passar essa rosa a alguém. A roupa era comum; todo mundo usava o mesmo tipo de roupa – uma calça jeans, uma blusa, no *Zumbi*. Pegava a rosa, eu, que estava fazendo o *Zumbi*, e aí ia fazer o Tomás Antonio Gonzaga. Mas isso não funcionava, porque cada ator tem uma personalidade, cada ator tem um *background* emocional próprio, pessoal. Tudo bem... claro que eu acho que Stanislavski ajuda muito. Mas não dá para ver um troço teórico que o Boal insistia no coletivo. Não é o indivíduo que fala, é o coletivo, é o Arena. Então ele queria destruir um pouco essa ideia do ator como uma personalidade. Todos eram iguais e, como todos eram iguais, porque o povo era igual, cada um podia representar qualquer personagem. Isso era meio complicado. Quem tinha mais discussões sobre essa questão do Sistema Coringa com o Boal era o Jairo Arco e Flecha, porque o Jairo tinha feito filosofia na USP e discutia com Boal o tempo todo e não entendia. O que Guarnieri e Lima diziam para mim? “Manda bala! Boal fica com esse papo aí... Chega na hora, faz o teu David; você sabe fazer o teu! Vai lá; dá o teu recado e acabou. Deixa o Boal falando aí!” E eles faziam isso. Tanto que eles metiam cacó... Guarnieri e o Lima, como você não pode imaginar. O Lima fazia o Domingos Jorge Velho. Resolveu fazer como uma bichona velha, um caçador de escravo, de negros fugidos. Fez como uma bichona velha um coronel. Isso para gozar um pouco os militares e fazer piada. Na época, tinha uma propaganda na televisão de um uísque que chamava... arqueiro do rei... “King’s Archer”! Tinha esse uísque e o Lima [rindo] pegava assim uma flecha, fazendo o coronel, a bichona... tudo pequenininho no Teatro de Arena. Ele puxava assim [imitando gestualmente]; não tinha arco e falava: “quando eu vi aqueles negrões fugindo eu pegava o arco, esticava assim, que eu queria matá-los pelas costas”. Aí quando ele puxava, fazia o gesto, Isaías Almada falava assim: ‘King’s Archer’. Aí ele [Lima Duarte], assim, requebrando, [com voz afetada] “envelhecido em tonel de carvalho”. Aí o público quáquáquá. Não sei se você chama isso improvisação,

caco. A questão é que os *grandes atores*, os *grandes atores* que eu vi, com quem eu trabalhei e a que assisti, desde Procópio, passando com os quais eu trabalhei bastante, Fernanda Montenegro, Lima Duarte, Renato Consorte, Guarnieri, particularmente esses com quem mais trabalhei, não tiveram escola nenhuma, não tiveram formação nenhuma, não tiveram nenhuma preocupação com o improvisado, com técnicas de improvisação; não tiveram escola de teatro. Fernanda não teve, Lima, Guarnieri, Renato, Paulo Autran, Sérgio Cardoso... não teve. E a experiência fazia com que eles percebessem que... Vi isso com a Fernanda, um ano fazendo *É!*, comédia do Millôr Fernandes. Era impressionante o tempo que a Fernanda tinha e que sabia já como preparar o público para passar uma ideia com graça. Era comédia, né? Impressionante. Ela brincava comigo em cena, porque eu não conseguia... jogava o texto, queria me livrar do texto, com pouco de medo. Aí, um dia eu fiz uma pausa, disse de uma maneira que o público riu. Nunca tinha rido. Ela olhou para mim e fez assim, levantou o dedo e fez assim [sinal de positivo]. Em cena, hein! Porque eu dei o tempo certo, brinquei, eu não levei a sério, não me deixei... Não vi nada de teorias de improvisação nos quatro anos que eu fiquei no Teatro de Arena. Vi, sim, tentativa de teorizar politicamente... uma postura do Teatro de Arena, que era um grupo, o coletivo e aí virou teorização de interpretação, técnica de interpretação. Primeiro, com o Sistema Coringa, que nós fazíamos na hora. O Boal teorizava muito, discutia muito com o Anatol Rosenfeld sobre o teatro brechtiano, sobre o afastamento brechtiano, sobre o Sistema Coringa, que é uma forma de afastamento brechtiano. Então, parecia um negócio assim grandioso... mas, na prática, a gente se divertia a valer e cada um apresentando o que... E os mais experientes passando pra mim, pra Dina, para o Isaias, experiências deles: “manda bala, não fica levando o Boal a sério não, que ele só complica. Não vai brigar! Deixa o Jairo Arco e Flecha brigar com ele, manda bala no teu!” Era um pouco assim. Digo isso, porque hoje, eu, de fora, trinta anos... trabalhei dos doze anos como ator, até os vinte e cinco e aí saí do Brasil, fiquei cinco anos fora, voltei, mais uns cinco anos. Então são vinte anos que eu trabalhei... cinema, teatro. Hoje tenho muita desconfiança de toda essa teorização em relação à interpretação. Vejo tanto piração nisso. Acho que, inclusive, vou dizer uma coisa aqui para vocês, isso pode ser até uma heresia [riso], agora estou aposentado, eu não preciso ganhar minha vida... Vocês não podem dizer isso, senão vocês perdem o emprego, emprego em faculdade. Acho que a Escola de Comunicação e Arte, com o Ministro Passarinho (militar, foi o primeiro ministro da educação)... quando eles perceberam que em 67, 66 (quando foi feita a reforma do ensino) todo o pessoal que estava no movimento de teatro jovem, aqui em São Paulo – o Teatro Oficina, Teatro de Arena, o teatro da USP, o TUCA... o TEMA, teatro do Mackenzie, tinha o teatro da faculdade direito do São Francisco... essa juventude toda e, no interior... viajei com o Teatro de Arena, para Ribeirão Preto, Piracicaba. A gente tinha editora de livro; fazia exposição de livro, a gente montava espetáculo. Tinha uma agitação de esquerda, porque o teatro era de esquerda. E havia uma identidade da juventude estudantil, nos anos 60, de esquerda, com o Teatro de Arena, por causa do *Zumbi*, por causa do

Tiradentes, que pregava a liberdade. Depois o *Calabar*, que o Boal fez; depois o Núcleo Dois. A gente ia muito para o interior. O que havia com clareza era essa questão política; que era um teatro político. Isso havia. Havia essa discussão. Havia o pessoal mais de esquerda do movimento estudantil, dizendo em que medida o Teatro de Arena... Tem um texto do Roberto Schwarz, n' *O pai de família*, aquele livrinho dele de teoria literária, sobre a produção cultural paulista, o brasileiro depois de 64. Ele fala um pouco do Teatro de Arena e havia aquela discussão. Marilena Chauí também... se a gente era de esquerda ou era um grupo que falava em nome do povo mesmo, para modificar a sociedade ou se era um pouco festivo. Havia essa discussão: em que medida o teatro estava ali para mudar a realidade? Porque, antes de 64, o CPC da UNE²²³ tentava mudar a realidade. Não somos subdesenvolvidos, somos desenvolvidos. Levar consciência ao camponês... a UNE viajava... e nós estávamos aqui em São Paulo, ali na Teodoro Baima. Todo o movimento estudantil lotava aquilo; todos os espetáculos eram lotados; gente na porta... Claro... tinha cento e dez lugares, cento e oito lugares. Os quatro anos que eu trabalhei lá, quatro anos lotados. Nunca faltou público. Então havia essa discussão. Aí vem 67, reforma do ensino... viram que esse movimento todo estudantil de esquerda estava muito ligado ao teatro de esquerda. Aí falaram: “vamos criar as escolas de comunicação”. Aí criaram rádio, televisão, cinema, a Escola de Arte Dramática é incorporada na USP, o teatro foi incorporado também. Algumas demoraram a ter doutorado, a ter curso de pós-graduação. Foi criado isso... rádio, relações públicas... tudo junto com comunicações. E aí começou a formação dos currículos desses cursos: curso de rádio e TV, pegava o produtor de rádio, da Tupi, que eu conheci, o cara virava o professor da USP. Ele pegava... como fazer uma escala de produção de gravação de novela? Ele ensinava isso para os alunos. Foi uma correria montar currículos, para manter uma universidade, com vários cursos. Eu me lembro [riso] uma brincadeira que teve na UNICAMP, uma professora... queriam contratar no Instituto de Artes, uma professora que era amiga da diretora. Essa menina tinha vindo dos Estados Unidos. Então ela criou uma cadeira; tinha feito antropologia. Criou uma cadeira: sentimento antropológico e psicológico do comportamento individual na cena teatral. Esse era o curso. Então dava noções de antropologia, de não sei o que... Então teve essa necessidade de formar curso. Estou dizendo isso porque eu acho que muita coisa... fui muito amigo do Boal... tenho um e-mail aqui... três meses antes dele morrer (...). Eu era ligado ao movimento estudantil, era ligado a POLOP, que estava na luta, ninguém estava na luta armada, eles estavam já na luta armada, ligado ao Marighela e nós não sabíamos. Então, fazer da militância teórica uma militância política, fazer da busca do conhecimento uma militância política, que passa a ser uma militância teórica, acho que o Boal fez isso. Se ele contribuiu pro teatro, bom, eu acho que algum texto dele... Desculpa eu te falar isso, eu acho que alguém tem que falar; eu não tenho mais nada a perder. É o seguinte... isso eu dizia para os meus alunos. Por isso que não dei

²²³ Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

mais aulas. Tinha um que me encheu bem o saco, queria de todo jeito que eu orientasse o mestrado dele... de trabalhar no MST com textos do Boal, fazendo improvisação. Que o Boal dizia: “Todo mundo pode ser ator, não precisa você estudar, não precisa nada!” Eu hoje digo: *Não!* Todo mundo pode cantar, todo mundo pode tocar, todo mundo tem seus dons, seus talentos, todo mundo pode fazer o que quiser. Até quem não tem ouvido, quem tem vocação para música, toca violão. Todo mundo pode tudo. Acontece que se eu fizer bem, tem que haver uma dedicação *muito grande, mas muito grande*; tem que buscar mesmo para conhecer. Não dá pra ficar citando isso, aquilo. É empenho de vida, de busca, de conhecimento, de estudo, senão fica essa coisa que está hoje... nivelando tudo por baixo: “Vamos, taca o pau, faz!” Então essa é uma questão complicada. Você fez uma pergunta e eu estou deitando o verbo, que é o seguinte... é minha opinião... (...) Nós editamos, dez estudantes da USP, 65.... não – 66, 67, fizemos uma editora, numa livraria aqui em São Paulo e editamos o *Arena conta Tiradentes*. Foi a única obra que nós editamos. Eu tenho um único exemplar aqui, porque eu dei... para a Unicamp, para a ECA... Havia essa briga, porque... o conselho (dez caras; eu era um deles) decidiu publicar o *Arena conta Tiradentes*; só que, publicar a peça... Mas, na introdução, publicaram textos teóricos do Boal; uma análise que o Boal fazia do teatro burguês... O que Guarnieri ficou bravo com isso!!! Bravo porque a gente dava importância ao Boal e ele entrava só como co-autor da peça. E os textos teóricos do Boal, na introdução, eram umas cinquenta páginas... Então havia essas questões internas. Todo mundo respeitava o Boal como grande teórico, mas não respeitava o Boal como um cara de teatro. Boal convencia você, teoricamente. Houve uma briga violenta lá... Flávio Império, sócio do Arena... Os sócios eram, nesse período de 64 a 69: Boal, Guarnieri, Paulo José e Flávio Império. Esses quatro. (...) É que o Boal representou muito o tipo do intelectual do teatro profundamente dedicado à questão política e popular, de uma postura do teatro como um teatro contribuindo para mudar o mundo e para destruir os valores burgueses... o teatro caminhando cada vez mais na direção do povo, porque o CPC fez isso, da UNE. Mas era de estudantes; não tinha capacidade de teorizar e aprofundar... E o pessoal do dia-a-dia do teatro, que está ali vivendo o dia-a-dia, vivendo a cena, vive outra realidade, vive outra questão. Isso é o que eu pude ver. Embora eu estivesse lá animado com as teorias do Boal, porque eu estava fazendo Ciências Sociais na USP, estava lá também, lidando com teoria, que explicava o mundo, estava descobrindo as explicações do mundo. Mas o Boal pegou Brecht, pegou o marxismo, com isso resolveu... Como era um cara *muito* inteligente, uma capacidade de teorizar enorme, muito inteligente, ele conseguiu criar, queria criar uma poética... Aí ficou esse negócio do Teatro do Oprimido. E hoje, o Boal nem pensa, por exemplo, queria que qualquer um... Destruiu o teatro burguês, tudo bem. Então qualquer um pode? Qualquer um canta também! Qualquer um canta, podemos cantar na rua. Agora, a experiência que eu tive, eu sempre falo: na adolescência, com teatro infantil, que eu fiz muito com o Julio e a Tatiana – Tatiana Belink e Julio Gouvea, por exemplo, foi através do teatro que eu pude ter uma relação com mulher, de descoberta

na adolescência, de respeito, *curiosa*, porque era o objeto de desejo e ao mesmo tempo era o objeto de respeito, porque a gente estava juntos, numa empreitada que era montar um espetáculo. Então, para adolescente hoje, eu acho que o teatro é um negócio assim, só de trabalhar junto, de discutir junto, de descobrir o outro, de ter que se expor para o outro, no momento do ensaio, isso é de uma riqueza enorme que não dá pro Boal: “agora não existe mais nada disso, acabou, todo mundo pode!”

[FINAL DA FITA 1-A]

D.M. – Quero que você saiba: eu respeito muito, admiro o Boal. Só que eu faço questão, pela idade de vocês, por você estar fazendo um trabalho, estar estudando, o que eu estou dizendo não é opinião só minha não. Eu vivi isso... Isso não é opinião minha, é a opinião que eu vivi, durante quatro anos, de ter um elenco todo, todo mundo tinha problema com Boal. Não só isso. Eu estava falando do Flávio Império. Estava falando do Boal como personalidade, todo mundo respeitava o Boal, porque o Boal estava debatendo com o Anatol; saía coisa em jornal; estava debatendo... Com a gente ele era muito teórico, muito respeitador, afetivo, mas, havia uma distância assim... Veja só, um dia o Flávio Império cria um problema lá no elenco..., isso aconteceu no Teatro de Arena. O Boal levando adiante todo aquele negócio do Arena Conta, o Arena é uno, o Arena é coletivo, uma visão coletiva, o Arena é um só que conta. Conta a partir da perspectiva dele, que é uma, é coletiva, de todo mundo... conta o Zumbi, conta o Tiradentes, depois conta o Calabar. Quando ele estava no auge dessa teorização política e da militância dele, que nós não sabíamos que ele estava na luta armada, ele era um braço que atuava no meio intelectual, ligado ao Marighela. E o Isaías sabia, também, junto com ele. Surge um papo lá – o isso acho que já era na época do *Arena Conta Tiradentes*, foi em 67 ou 66, e o Renato Consorte era muito engraçado... Muito divertido, muito crítico, chega e diz assim: [imitando a voz do colega] “olha, o Boal está exagerando, hein!” Eu disse: “por quê?” [Imitando novamente] “Você viu que agora a mania dele? Ele disse que vai botar relógio de ponto aqui”. Não é brincadeira isso não, relógio de ponto no Teatro de Arena, porque o ator é trabalhador como outro qualquer. Digo prá vocês: hoje, com a minha idade, tenho 69 anos, o ator é um trabalhador, claro, trabalha, é assalariado, até aí tudo bem, mas seja ele rico ou pobre, é um cara que tem alguma coisa, uma percepção diferente, ele tem alguma coisa dele, que o diferencia de vários outros trabalhadores. Isso é tão evidente em outros países, que eu quando fui pra França, cheguei lá... casamos e fomos, nós dois; eu tinha 26 anos. Quando eu dizia para chofer de praça, quando eu dizia na faculdade, a colegas, que eu era *comédien* no Brasil, que eu era ator no Brasil, mudava o papo comigo, todo mundo: “oh, mas você!”. Me tratava como um ser diferente. Não era brincadeira não. Esse negócio do ponto. Boal às vezes radicalizava, com a postura política dele, que enchia o saco do Guarnieri, que

todo mundo ficava meio assim... Mas, essa história do relógio de ponto. O Renato Consorte dizia assim: [imitando] “Pô, só falta agora o Boal dar o prêmio de Operário Padrão número um para o Lima Duarte”. Diz que dar o prêmio de operário padrão, porque o Boal valorizava muito o fato do Lima, que tem um enorme talento, como tinha e está provado pela história de vida dele até hoje, e nunca ter estudado. Nunca ter estudado nada, o Lima não terminou o colegial. Então o Boal valorizava isso, porque não tinha os vícios do ator burguês. Para valorizar, pra considerar todo mundo operário, de repente para... Essa... a brincadeira que o Renato Consorte fazia, que iria dar medalha... esse negócio de valorizar o Lima, ele dizia pra gente: “Lima, sim, é o exemplo do ator operário, o ator que não precisou estudar, que foi, que fez, e que com simplicidade entra em cena e faz as coisas sem muita onda”. Eu que recebi o Boal, quando ele saiu da prisão, lá em Paris. Eu fui buscar em Orly, eu que arrumei, levei na embaixada de Cuba, arrumei hotel para ele. Eu tive uma ligação muito forte com Boal. Mas essas críticas corriam lá dentro e eu meio que não ligava. Hoje eu falo sobre elas abertamente, para exatamente... Eu estou vendo o que acontece no país hoje, eu estou vendo o quanto eu sofria para dar aula. Ninguém quer mais estudar, vale tudo. Estudar é besteira. Aí o que que acontece? O Flávio Império me chama e diz: “David, quero pedir um favor, você é muito ligado ao Boal, Boal gosta de você, te respeita e o pessoal do Oficina também te respeita... Porque eu era um cara meio famozinho, trabalhava em televisão, um cara que estudava, trabalhava, estudava, fazia filosofia, o pessoal gostava de mim, um cara jovem. E, modéstia à parte, acho que fazia bem o *Zumbi, Tiradentes*, porque o pessoal gostava. Eu quero insistir, que eu estou contando tudo isso, primeiro pra dizer que eu estou fora dessas questões propriamente teatrais de interpretação; segundo: que eu tenho uma visão do Boal interna, de dentro, de como é que foi, de um momento da vida dele, num momento de teorização do Sistema Coringa, do início do Teatro Jornal e do início do Teatro do Oprimido. Até ali eu lia, até o Teatro do Oprimido, a partir do Teatro do Oprimido passei a não ler mais as coisas do Boal. Porque agora vai continuar, vai Piaget, que ele pegou um pouco da Cecília, ele vai entrar por aí e vai continuar nesse negócio dele político e eu não. Sabe o que eu estava descobrindo... na época, com 50 anos, coisa que eu não tive a oportunidade de ler, porque ninguém deixava? Mesmo aqui na USP, meus professores, Florestan, Fernando Henrique, Ruth Cardoso, ninguém falava nisso, estava lendo Kant, descobri a *Crítica do Juízo*, descobri... do sentimento do belo, do sentimento do sublime, coisa que jamais, na minha formação, mesmo passando pela França, tudo isso jamais eu tive. Porque vivia uma época política, todo jovem queria estudar Brecht, ligado ao teatro... e aí quando eu descobri a *Crítica do Juízo*, do Kant, eu dei isso para os meus alunos e os exemplos que ele dava... Falei: “ôpa, que pena”. Fui descobrir Schiller, as famosas cartas (...) e comecei a descobrir coisas que eu não tinha lido e que eu falei: “nossa, que coisa maravilhosa!” Fui para outros caminhos, coisas que eu não tinha feito, porque não tive oportunidade. Pude estudar um pouco mais na França; estudei um pouco de história da arte, um pouco de antropologia, de teoria da literatura... porque [antes] eu vivia

marxismo sem parar, enchendo o meu saco. Hoje te digo: enchendo o meu saco. Outra pergunta.

S.D. – Como que era para você, no Arena, encenar uma peça de um colega? Por exemplo, Guarnieri escreveu *Tiradentes*... Como era encenar a peça do colega e ter a direção do Boal?

D.M. – Havia muito respeito na hora de ensaiar, de marcar, tinha mesa. Mesa discutia teoricamente, as dificuldades, para entender o que que era, o sentido político e social da peça, qual a mensagem, o que que queria passar, o sentido de cada cena, porque essa cena aqui, o que que é essa cena, qual é a ideia que está por traz da outra cena, então isso tinha em mesa. Na hora de fazer, cada um ia fazendo, Boal ia vendo a marcação... Havia muito respeito, muito respeito. Agora, só dava discussão quando entrava a questão do Sistema Coringa. No *Tiradentes* eu era o único que tinha a interpretação realística, eu fazia o *Tiradentes* de uma maneira realística. Isso já bolado pelo próprio Boal e Guarnieri. Mas havia discussão quando, por exemplo,... diria do Tomás Antonio Gonzaga, que eu dei exemplo. Houve a briga do Jairo Arco e Fecha com o Boal. O Jairo disse: “é só pegar a flor, o público já identifica que eu, com a flor na mão, sou o poeta, mas eu acho que esse verso tem que dizer assim”. E o Boal não via muita importância nisso, então isso dava alguma discussão, mas Guarnieri sempre pondo panos quentes, embora o Guarnieri tivesse divergências com Boal. Isso existia lá dentro. Na hora que estava todo mundo lá ensaiando ou fazendo, havia uma facilitação, no sentido de que todo mundo se entendesse para que o espetáculo saísse. Isso havia. Aliás, esse é o lado legal do teatro que eu acho (...), primeiro: que havia essa coisa de você exagerar, exagerar no teu modo de fazer. Então você queria... como é que eu vou te dizer? Cena do *Tiradentes*, que tinha que ter raiva dos generais, do governo de Minas, dos portugueses, então exagerava na raiva para não correr o risco depois de exagerar tanto pra se dar num tom médio. Então isso você tinha, às vezes você fazia ensaio, exagerar no ensaio, exagerar teus sentimentos, pra depois adquirir um tom. Mas havia colaboração, mesmo com as divergências do Guarnieri com o Boal. Quem era muito espetacular era o Lima, que fazia uma dobradinha de admiração um ao outro – o com o Guarnieri. Admiravam-se muito e se respeitavam muito e eles meio que davam um pouco o tom de facilitar. Então, mesmo quando ninguém entendia o que que Boal queria: “ah, tá, não, faz aí, faz aí!” Depois, particularmente, dizia: “deixa Boal, faz do teu jeito, depois ele, faça do seu jeito!” Mas isso não no sentido de negar o Boal, de indispor o pessoal com o Boal. Não. É no sentido de facilitar para que a coisa corresse. Muitas vezes o Lima... O Lima nunca levou a sério o negócio do Coringa. É que o Lima fazia o que pedir para ele. Faz, brincando; o que pedir pra ele, ele faz. Faz, não impõe problemas. Ele pode não ter entendido. “Vamos ver se é isso que você quer?” Aí ele faz uma outra coisa e o cara: “é isso mesmo!” Não era nem isso, entende? (...) Era assim. Nesse sentido, havia a tal improvisação que você falou, mas é nesse sentido. Mas com grandes atores, não era improvisação que alguém dizia: “improvisa assim...!”. Não. (...)

Havia isso, essa admiração do Boal por ele [Lima Duarte], enorme, por ele ser o cara que veio do nada, ser o grande ator sem ter estudado. Então é isso. Outra pergunta.

S.D. – Stanislavski parece que foi uma referência importante para o Boal. E o Stanislavski utilizava o “mágico se”. Resumindo: imaginar determinada situação cênica e atuar nela como se fosse real. O Boal, na época, chegava a falar nessa expressão?

D.M. – Não, não. Não, até porque o Boal usou isso nos Estados Unidos, na época que é a formação dele lá, no Actor’s Studio (...). Mas ele veio, aplicou o método de Stanislavski, ele mesmo diz, em alguns escritos dele, que foi no *Juno e o Pavão*, as peças que ele dirigiu. *Juno e o Pavão* não... É... do Steinbeck, do John Steinbeck, *Ratos e Homens*. Logo na sequência, foi 56, quando ele veio dos Estados Unidos. Até aí ele usou o método do Stanislavski, que ele conhecia bem, que ele conheceu muito lá nos Estados Unidos. Agora, na nossa época, que é nesse período que eu estou falando, bom, eu não sei, eu vi grandes espetáculos, no Teatro de Arena, que ele dirigiu, *Melhor juiz, o Rei*, a *Mosqueta*, *O filho do cão*, peça do Guarnieri, grandes espetáculos, que eram espetáculos meio realistas ali; a *Mosqueta*, que era um espetáculo belíssimo (...), *A Mandrágora*, de Maquiavel, espetáculos belíssimos. Joana Fomm, Juca de Oliveira, Milton Gonçalves, eu vi esse espetáculo, todo no Teatro de Arena, e eu, noutro dia, venho trabalhar aqui... Então, nessa época pode ser que ele tenha usado Stanislavski. Mas a questão... olha... que 64, com o golpe e a radicalização política e ideológica, sobretudo o pessoal do teatro, o pessoal estudantil, ligado ao pessoal do teatro, a turma mais de esquerda fazia teatro, na época, tudo estava ligado ao movimento teatral, com esses grupos de teatro que eu te falei. E era um negócio que até hoje pesa na gente. Naquela época, onde você está? Você está aqui, desse lado ou de desse lado? Então havia essa questão, pesava muito. Na nossa época não teve o negócio de método, tinha essa história do... no *Tartufo*, de jeito nenhum, no *Zumbi e Tiradentes*, teve essa história do Sistema Coringa. Mas eu fazia no *Tiradentes* um personagem realista, procurava... (...) Guarnieri participava, num cantinho: “por que você não faz daquele jeito ali, assim, talvez fica melhor?” Nisso sem voz. Vou fazer mesmo. Aí eu fazia e o Boal: “Pô, ficou melhor assim, por que você mudou?” Não, foi isso... mas tudo junto, era muito colaborativo. Havia um negócio, no Teatro de Arena, que isso era uma coisa que o Guarnieri mais prezava em cena e que a Dina [Sfat] também; Paulo José sempre falava. Havia a questão da interpretação do olho no olho. Então, o que era moda no teatro, sobretudo o teatrão que vem, na história do teatro brasileiro, aquelas companhias de repertório: primeiro ator, o dono da companhia, a marcação é pra ele, perto da platéia, ele falava de frente, Procópio, Dulcina, Odilon. A Dulcina menos, o Odilon menos também, mas o outro, esqueci o nome dele, bom... E depois, a turma do TBC, também pegou um pouco desse negócio da estrela, falar um pouco assim, não olhar o outro, dar a sua fala e se posicionar para o público ver. Tinha muito isso. Tanto que a crítica que se fazia na época, ao pessoal do TBC e ao pessoal do teatro, com os grupos novos que vieram, era: nós somos de esquerda, nós não somos burgueses, nós vamos pegar um

repertório nacional e vamos meter uma forma de representação mais popular, sem essas frescuras e não sei o quê. Essa, de modo geral, era que pintava nos grupos de teatro jovens, de esquerda; era descer o cacete no TBC, descer o cacete nos medalhões das companhias de teatro, tipo Procópio, tipo Odilon, Azevedo, Leopoldo Fróes, sei lá... E fazer uma linguagem teatral brasileira, uma linguagem nossa, um teatro nosso, escrevendo peças nacionais e um jeito de representar. Esse jeito de representar: popular. Então havia isso, essa tendência. Agora, não havia, como eu estava te dizendo... Havia essa coisa colaborativa; Dava um toque. A Dina, muitas vezes, eu falava pra ela: Dina, por que você não faz assim?" Isso, às vezes, conversando, jantando. "Ah, eu vou tentar no ensaio amanhã!" Porque a gente jantava junto. Lá no teatro mesmo, a gente chegava às duas da tarde. Olha só... teve uma época... o elenco que fazia o *Tartufo* foi o elenco que foi fazer depois o *Arena Conta Zumbi*. Então, aconteceu o seguinte: a gente chegava no teatro meio dia, almoçava lá, tinha uma cozinheira, todos do elenco, Boal, todos nós sentávamos mesa grande, servia-se o almoço, a gente almoçava. Terminava o almoço uma hora e da uma às duas e meia, dava um tempinho, batia papo ali. Duas e meia sentava na mesa e ensaiava até as seis, sete. Atravessava a rua, comia um sanduíche, alguma coisa, nove horas entrava em cena para fazer o *Tartufo*. Foi isso que a gente vivia no teatro. Então havia essa coisa, que eu te falei, que era a colaboração e esse negócio se traduzia... colaborativo; esse estilo novo, popular, contra essa coisa meio do teatrão, como se falava, 'burguês'. Havia, no Teatro de Arena, uma coisa que o Guarnieri prezava muito, falava muito e o Lima também gostava, Paulo José, Boal também falava, parece uma coisa que se fazia aqui era, em cena, era olho no olho. Então havia um negócio do ator com que você... Eles falavam 'inter-relação', a inter-relação entre os atores. Você ajudava, não tirava o olho de você, você falando o teu negócio, se você tivesse alguma coisa, eu reagia. Porque antes havia separação, ator não se relacionava com o outro em cena. Isso era legal porque, de repente, se eu fizesse alguma coisa que ontem à noite eu não fiz, dando a minha fala: "escuta, eu quero falar com você!" Mas, se desse um branco ou se eu quisesse mudar alguma coisa por causa daquele dia, o outro, no branco, reagia, vinha até mim, me olhava, reagia mesmo, aí eu falava tal... Havia uma inter-relação. Os atores não eram átomos separados no palco, cada um dando a sua fala. Não. Havia um troço mais rico. Como era muito pertinho do público, isso diferenciava.

S.D. – Já que falou nessa proximidade do público... Na arena do Teatro de Arena o ator ficava cara a cara com o espectador. Há relatos que afirmam que havia espectadores que até chegavam a se manifestar durante a cena; umas exceções, mas houve casos...

[FINAL DA FITA 1-B; INÍCIO DA FITA 2-A]

D.M. – Quanto ao público, à manifestação do público, eu não me lembro do público fazer comentário durante a peça; não. O que era legal é que você estava ali. Eu me lembro no *Tiradentes*, o último discurso... Mas, era, sobretudo, pela riqueza que tinha. O Seminário de Dramaturgia revelou autores. A gente em cena conseguiu um jeito de interpretar que era muito baseado num ajudar o outro. Não tinha muita teoria não; era muito um ajudar o outro, assim, quietinho, não havia inveja do outro, não havia ser o primeiro, ser o segundo, não havia nada. O que havia – o ideal –; havia aquele lado que a gente olhava o povo de uma maneira idílica. O povo é bom; o povo é honesto. Lembro o filme do Monicelli, *Os companheiros*, que passou naquela época. A gente ia ver, babava. E eram operários; havia moral... (...). Tinha todo um negócio assim... de uma fraternidade e um afeto muito grande entre nós, muito grande, entre os atores. Pouco mais afastado disso era o Boal e a Cecília; um pouco mais afastados, mas, assim mesmo, muito afeto. Então, era muito criativo, era muito rico. Por isso que todo mundo lembra (...).

S.D. – Na sua opinião, o que é improvisação? É a mesma de quando você estava no Arena? O que você pensa hoje?

D.M. – Eu não sou mais ator. Há trinta e tantos anos que eu não... Eu acho o seguinte (...) ser artista, vamos falar do ator, arte do espetáculo (...), é diferente você ser um pintor, ser um músico solista e você trabalhar em equipe, você depender de um relacionamento com o grupo, de uma ideia de você transformar isso em alguma coisa. É necessário primeiro o conhecimento, a busca do conhecimento. É necessário liberdade. Para chegar na tua pergunta sobre improvisação... acho isso. É necessária total liberdade; é necessário você criar uma situação de grupo onde você não tenha medo de se expor ao seu colega; onde haja a relação muito livre, de confiança. A liberdade vai dar essa confiança de você se expor. Você não será livre se você tiver qualquer preconceito em relação ao outro. Preconceito no sentido de um pré-julgamento, o que você vai achar do que eu vou fazer. [...]. Sem essa total liberdade de poder me relacionar com o outro..., comigo, num grupo e ter essa ideia... O que que vai permitir que haja essa liberdade; que você me aceite como eu sou e que eu possa me mostrar como eu sou pra você; que você possa se mostrar como você é pra mim, sem nenhum pré-julgamento, sem nenhum medo. O que vai garantir isso é tanto você, cada um de nós, estarmos voltados para esse objetivo comum que é erguer o espetáculo, que é transformar isso em alguma coisa. E nisso você aceita um cara que fique de fora coordenando, que tenha visão do conjunto. Você aceita esse cara, que também se dava. Havia isso no Teatro de Arena. Era uma coisa, na prática, que era quase nova. Porque você aceitava Boal, mas não é esse Boal como todo mundo vê, o grande teórico. Não, a gente tratava o Boal, o Boal era como nós. Ele se encantava com a gente também; era tudo junto, porque havia essa possibilidade de se exercer essa liberdade. Eu era novo no elenco, tinha vinte e dois anos; estava no segundo ano de faculdade, terceiro ano. De repente a gente dançava, cantava, fazendo *Zumbi*. Eu com essa cara de índio,

nordestino, fazendo o Damis, personagem de Molière, filho de Orgonte, vestido de época, com cara de índio. Mas era isso, a gente fazia. Então essa questão da improvisação... só é possível com criatividade, com liberdade. Liberdade, criatividade..., onde você pode realmente deixar a coisa fluir e testar várias formas, sem nenhuma pré-concebida. E aí, se chegar numa que, por consenso..., eu estou vendo a experiência do outro: “que legal, ele conseguiu fazer, que engraçado!” Isso pra mim é improvisação. Agora, improvisação dentro de um grupo em que há uma ideia com clareza pra todos (...), com liberdade, onde não há autoridade; essa autoridade imposta de um diretor, não. “Eu quero assim!” ou “Você é uma merda!” “Tá errado o que você está fazendo!” Isso é forma de dominação. Isso é forma de dominação e você desestrutura, porque o sujeito não consegue pensar. Você está muito fragilizado, é processo de tese, escrever tese, eu passei por isso, três vezes. Eu agradeço muito a Eunice Durham, professora de antropologia, Fernando Novaes, professor de história, foram pessoas que, quando eu estava assim perdido... Eles, com muita generosidade – outra palavra que tem que ter no teatro –, essa generosidade que o artista tem de se despir diante do outro, todos eles. Acho que são coisas que estão na improvisação Para mim, tenho que improvisar, tenho que fazer, testar várias maneiras. Isso é improvisar, deixar que venha uma coisa nova, eu tenho que testar, buscar o que você está buscando, o outro está buscando. Tem um cara que está de fora: “putz, isso que você achou é legal! Vai funcionar!” O outro: “legal mesmo, agora eu acho que você está indo!” O outro fala: “eu também achei”. É isso. Isso é improvisar, processo criativo, em que haja liberdade e essa coisa que eu acho que o artista tem, que eu perdi. Por isso que eu não sou mais artista: essa generosidade de se expor (...). Eu estava te falando da generosidade, da liberdade, de criação, de você se expor diante do outro, da relação de confiança, todos voltados para realizar uma obra, essa questão do objetivo é realizar uma obra, está todo mundo... isso é que que é o bonito do teatro e que a improvisação está... A base é isso e se você não improvisa, não há criatividade. Você vai tirar da tua cabeça uma ideia, por no palco, querer que os atores façam aquilo.. Não, é vivo o negócio... os atores colaborarem e mudar até a ideia. Isso é para enriquecer e o cara que está de fora vendo, enriquece (...). Quem tinha essa relação também... o *É!* (direção do Paulo José) que eu fiz com a Fernanda e o Fernando Torres. Essa mesma relação no trabalho é a Fernanda e o Fernando... de amizade, de confiança, de liberdade, ouvir o outro, estimular o outro, para que o outro crie, improvise. Agora improvisar é você buscar um caminho, no ato de ensaio, estou falando isso, no ato de ensaio; para mim, improvisar implica em liberdade de buscar um caminho, liberdade permitida em consenso com os outros, porque todos os outros têm a mesma liberdade de buscar um caminho, durante os ensaios. Isso é improvisar, mostrar, errar. Você não pode errar dentro de uma linha. Se você embrenhou-se por um caminho, aí você não improvisa; você foge do caminho, você chega perto, você busca esse caminho. Não. Eu digo improvisar é você estar livre. Ninguém disse para você como é, você tem uma ideia, você tem uma ideia, tem tua parte racional, tem teu ensaio de mesa, tem a compreensão do texto, da peça. E você

vai, todo mundo vai, porque na hora de estar ali é outra coisa e depende disso, dessa generosidade, de amizade, de confiança, sobretudo, de liberdade. Eu sempre dava para as minhas alunas, lá na Unicamp... Tinha algumas alunas de dança. Quando eu falava dessa questão de arte, um trabalho de arte do espetáculo – seja dança, teatro e tal, que implica muito na liberdade, eu falava: “inclusive você tem a mente esvaziada mesmo, porque... imagina se você for ter que atravessar o palco dançando numa corrida, se você está preocupada, na hora que for dançar, o que que o crítico, aquele mais importante da revista, que está na terceira fila, vai achar de você, na hora que você passar ali, você vai ter uma câimbra na hora, uma distensão na hora que caminha, não consegue fazer”. Quando eu digo ‘liberdade’ é nesse sentido também. Todos os preconceitos que a gente tem, todos os medos do julgamento do outro, do público... É a confiança que se estabelece ali onde você se sente livre, onde você testa coisas pra fazer, todo mundo testando, todo mundo querendo construir a obra. Isso tem sentido, isso pra mim tem muito sentido hoje com outras coisas, por exemplo, fazendo doutorado, fazendo livro... Às vezes, eu estava totalmente perdido. (...). Agora, o medo é o inimigo da liberdade e no trabalho artístico, criativo, no caso uma tese, ela é criativa, algumas, na maior parte hoje são burocráticas. Você fica perdido, mas sai, aparece na hora, você consegue e vai sair o que é possível. Sempre sai o que é possível. Agora, se você tiver medo, às vezes sai inferior ao que é possível. O que é possível é o que você é capaz de fazer nesse momento. (...) Improvisar é tentar caminhos livremente.

S.D. – Você tinha falado antes e aí estou fazendo uma ligação com o que você está falando agora, a questão do olho no olho. Então o outro esqueceu o texto, não tinha problema, porque, de alguma forma, se resolvia esse imprevisto e aí entra, de alguma forma, a improvisação.

D.M. – Ah, sim. O outro dava até a fala pra você. Dava até a fala, muitas vezes deu branco, o sujeito estava na hora assim, “pode dizer o que quiser, que eu não vou, eu não vou, vou ficar aqui!” Aí o cara: “não, você não vai sair!”

S.D. – Aí quando você faz essa consideração em relação ao passado: “a gente tinha isso, essa questão do olho no olho”. Mas é uma análise que você está fazendo hoje... Ou que, naquela época, de alguma forma, vocês tinham consciência disso ou falavam sobre isso? Quer dizer, é uma coisa que você enxerga de fora ou que você vivia conscientemente?

D.M. – Não, conscientemente, não. A gente vivia uma brincadeira. Eu não vivia essa coisa sisuda: Ô, Boal! Ô, Guarnieri! Ô, pessoal de esquerda, eu não vivo isso, nós não vivíamos isso. A gente vivia uma brincadeira e a gente tinha consciência de que era um teatro que a gente queria fazer, um teatro popular, um teatro... Porque todos nós éramos, de alguma forma, do movimento estudantil de esquerda. Então eu não queria ir pro TBC, nunca me passou pela cabeça. Podia; eu já tinha feito meus amigos: Antunes Filho; Ademar Guerra; vários tinham passado pelo... Guarnieri em 60 faz um [inaudível], no TBC, quando o TBC começou a mudar já, Flávio Rangel foi prá lá.

Podia ter ido prá lá. Não, meu sonho... Entrei na faculdade, já estava parando um pouco com a televisão, para fazer vestibular. Na universidade, com o movimento estudantil, eu ia assistir espetáculo no Teatro de Arena: “quero trabalhar aqui!” Então havia isso, a consciência de que era um teatro de esquerda, que a gente fazia, que lotava e que o público estudantil adorava, mas não havia... o Boal não era tema de coisa, nem Guarnieri, nem Paulo José, nem Lima, nem Antunes. Antunes era um cara maravilhoso. Antunes fez tudo na televisão e era um cara; foi trabalhar até no departamento de publicidade da televisão (...). Às vezes me espanta um pouco como é visto hoje. Na época do olho no olho era uma coisa que funcionava de verdade, porque nós éramos amigos, um ajudava o outro...

[FINAL DA FITA 2-A]

ANEXO 2 - Entrevista nº 02 – NELSON XAVIER

Local/data: Rio de Janeiro, 17/12/2011

Tema: O improviso em Boal no período do Teatro de Arena

Entrevistador: Sandro de Cássio Dutra

S.D. – Boa tarde, Nelson. Queria que você dissesse como era a preparação do ator, realizada pelo Boal no Teatro de Arena, na sua passagem pelo Arena.

N.X. – Pois é... me chamou atenção o termo passagem. Não é uma passagem, acho que a nossa primeira geração desenhou o perfil do Arena. Passagem não foi... Pois é, eu sempre digo que a gente meio cunhou a palavra laboratório aqui, porque a gente seguia todos aqueles exercícios que o Stanislavski propõe, junto com o que a gente sabia do Actor's Studio, que o Boal tinha trazido, que estava na moda, em fins dos 50 e início dos 60. No Arena entrei em 57, 58, eu sou ruim, memória... Mas, enfim... E, especificamente, em *Gente como a gente*, que era uma peça do Roberto Freire que, aliás, tinha tido mil discussões para montar... não montar. Num primeiro momento, eu, pessoalmente, gostei muito; depois, com a crítica do Boal, achei que a peça era fraca. Como a gente tinha por proposta só montar autor brasileiro e o que tinha era aquela, a gente começou... E eu fui assistente dele. Dos trabalhos todos que a gente fez, nesse eu fui assistente dele; não entrava como ator. Muito do que a gente buscava tinha a ver com laboratório. Por que? Com a improvisação. Por que? Porque pessoalmente sempre fui preocupado, a partir desse momento, em retratar o homem da rua. A gente tinha ligação com sindicatos, com organizações estudantis, e quanto à ideologia, a gente pensava em retratar o homem brasileiro, buscar o gesto do homem brasileiro, buscar o jeito do homem brasileiro, em contraposição (só pra ter uma referência) a um teatro que se fazia, em São Paulo, no TBC, o Teatro Brasileiro de Comédia, financiado por Franco Zampari, que era o *teatrão* da época... Aliás, todos os diretores eram italianos. Então, tinha uma outra escola... Não se olhava no olho, se olhava no centro da testa. Eu fui ver isso mais tarde já, depois do golpe²²⁴. Eu trabalhei com a Cleide Yáconis. Achei estranhíssimo olhar para o... quer dizer, o oposto, e a gente buscando exatamente o olho. Eu já citei isso uma vez... o Arena era muito pequeno... – você deve conhecer –, era assim pequeno na ocasião, mas nós tínhamos o salão lá de cima. Entre o salão e o Arena propriamente dito, eu, dirigindo o Vianna, em *Gente como a gente*, ele, ajoelhado contra um canto de [riso] sótão, parecia uma coisa como sótão, para buscar concentração, buscar a emoção específica, porque Boal falava numa emoção específica do personagem. A partir dessas coisas se improvisava muito, embora a área de improvisação ficasse muito no físico, do lado da movimentação e naquela arena, tinha que dar a volta assim, aqui era o cenário, aqui era outro...²²⁵ Eu não recordo de alguma

²²⁴ O entrevistado se refere ao golpe militar de 64.

²²⁵ O entrevistado sinaliza com as mãos, fazendo indicações do local do cenário e da movimentação dos atores na cena.

coisa: “Ah, vamos improvisar!” Eu não... pode até ter havido, mas eu não... E Boal estava muito no início. O Teatro do Oprimido não existia ainda, não tínhamos saído do Arena, sido perseguidos. Depois que eu saí do Arena é que pintou o *Arena conta Zumbi*, de que não participei, em que deve ter havido muito...,²²⁶ mas eu não participei. David é capaz de ter participado, eu não... eu estava no nordeste. No nordeste, para montar *Mutirão em novo sol*. Não sei se você tem notícia. Eu não sou o autor, mas eu sou o principal autor. O Boal também deu uns palpites. Mas eu saí do Arena porque... Só um esclarecimento: chega uma hora... o Arena explodiu. Cada um quis fazer a sua coisa, seu solo, e nós todos ficamos muito impressionados com o nordeste. Lia sobre o nordeste, eu estava me tornando uma pessoa de esquerda. E o nordeste para mim... foi quando eu conheci o movimento de cultura popular, Paulo Freire. Fiquei apaixonado, fiquei lá. Fiquei lá pra montar essa peça que era um texto de resistência camponesa. Lá eu usei bastante²²⁷, para montar a peça. Ficou uma montagem legal até. Mas eu não sei dizer pra você o que que eu usava... os temas da própria peça, as situações da própria peça: “então vai, solta aí!” E eu fiquei vislumbrado com Pernambuco, porque paulistão que eu era. Foi um novo mundo pra mim, inclusive o temperamento pernambucano... E atores muito soltos, muito sem aquela coisa paulista. Não sei te relatar... como a gente fazia assim... eu não sei contar pra você... “Improvisa aí, né!”. Nem usando isso como método, por exemplo. Não lembro de ter adotado como método de improvisar. Então eu tenho muito pouco [riso] a dizer pra você sobre isso. No Arena eu me lembro desse período... O Flávio, uma das coisas que me impressionou no Flávio, quando cheguei no Arena, quando cheguei [inaudível] “o que você quer?”, que parecia improvisar. Umas brincadeiras... aquela linguagem que começa a ficar... que nasce nos grupos que ficam muito tempo juntos. Sabe, a gente chamava... falar o texto, dar atenção ao texto, nisso descobri que, teoricamente, o que vale é a intenção e não a palavra. A intenção é que dá sentido à palavra. Ele [Migliaccio] já, em 1957, ele fazia isso. Então a gente não entendia bem o que ele dizia, porque ele era um garoto. Era o irmão menor do protagonista, ficava correndo... Era delicioso, porque era a coisa mais moderna que já tinha visto no teatro, ele cuspiu, babababa²²⁸... E o pessoal do TBC *dizendo as coisas* [falando pausadamente e com entonação]. Então saltava aos olhos... Aquilo me encantou. Até hoje ele faz isso. Mas é que hoje já... [riso]

S.D. – Existiu o Seminário e teve o Laboratório de Interpretação, que o senhor falou que trabalhava um pouco Stanislavski. Como era o trabalho do Boal, no Laboratório? Ele coordenava?

N.X. – Mas esse Seminário é o Seminário de Dramaturgia. A gente lia o texto. O autor, normalmente o autor, lia o texto e o pessoal falava.

S.D. – Existiu também o Laboratório de Interpretação?

²²⁶ O entrevistado está se referindo à improvisação.

²²⁷ Mais uma vez, o entrevistado está se referindo à improvisação.

²²⁸ O entrevistado resmunga imitando a maneira de falar de Flávio Migliaccio.

N.X. – É o seguinte, as coisas... a história toca nas coisas meio... [riso] ganha uma dimensão. Não havia um laboratório de interpretação, um departamento que se chamava... De vez em quando a gente fazia laboratório de interpretação.

S.D. – De momentos?

N.X. – É, exatamente, momentos no ensaio. Ao tentar explicar isso... era o laboratório de interpretação, mas não tinha formalidades, de vez em quando se improvisava [inaudível] sequer se notava isso, se registrava isso, era como se fosse normal, como se fizesse parte integrante da pesquisa.

S.D. – O Arena, como vários outros grupos teatrais, valorizava muito o texto. Foram produzidos espetáculos de textos estrangeiros e também textos nacionais...

N.X. – Por que *valorizava muito o texto*? Qual era a preocupação de... a bandeira do Arena, de só montar autor nacional? Exatamente para a busca do homem, para a busca do brasileiro, a busca da expressão dos problemas brasileiros, porque – veja bem – naquele momento também se cunhou nacionalismo. A realidade brasileira começou a ser de interesse primeiro das pessoas envolvidas com o Brasil. As mentes todas estavam voltadas para *quem é o homem brasileiro*? Como no teatro? A gente queria ver esse cara no teatro. E voltar-se para textos que falassem disso. E também interpretasse com fidelidade.

S.D. – Como era para o senhor encenar uma peça escrita pelo colega de grupo? O Nelson atua na peça do Guarnieri, o Guarnieri atua na peça do Nelson, como era isso para vocês?

N.X. – Não havia assim essa... A presença do autor permitia que você tivesse liberdade com o texto, ele aceitasse ou não suas... Então, a presença do autor permitia que você... que o próprio autor revisse, reestudasse, reelaborasse, com base em improviso, com base na busca do melhor tom, surgindo alguma coisa nessa busca, que ele: “ôba, vamos por ali, vamos por ali!” A grande vantagem era isso, era o ator melhorar seu texto, aperfeiçoar seu texto. *Gente como a gente, Pintado de Alegre...* Todos os autores estavam ali, ou faziam parte do próprio elenco ou moravam em São Paulo. A diferença... porque eles montaram, a primeira montagem que eu vi do Arena (eu era jornalista, escrevia sobre teatro para uma revista), *Ratos e homens*, de Steinbeck, foi a primeira coisa, acho que era direção do Boal, a diferença era essa, quer dizer, um Steinbeck... Evidentemente a abordagem de um cara presente era muito mais descomprometida, informal, livre, solta, tendendo para o improviso que é mais [inaudível]. Você conhece uma moça chamada... eu sei que ela é Chagas. Ela fez um estudo sobre... ela levou textos meus, textos da Escola de Arte Dramática, anotações de classe...

S.D. – No Arena tinha essas proporções físicas bem reduzidas, aquela proximidade com o público, a cadeira estava praticamente no palco. O senhor lembra de algum episódio

que ocorreu, algum imprevisto em cena, por conta de alguma manifestação de algum espectador? Algumas vezes incomodava essa proximidade? Ou isso não, nunca atrapalhou e, ao contrário, era uma vantagem? Proximidade do espectador e vocês ali... Como que era pra vocês?

N.X. – Nunca senti nada demais. Nunca... Só a primeira vez, só no começo. Como eu já fazia meio parte da turma do Seminário, eu estava me formando na Escola de Arte Dramática. Mas, se tinha isso, apagou da memória porque eu nunca fiz, nem comecei a ensaiar e eu substituí o Henrique César, que fazia no *Black-tie*, porque o sucesso do *Black-tie* se estendeu a proporções inesperadas e... o Henrique César fazia o irmão da noiva e havia uma encenação do Renato, tinha uma marcação que a gente ficava abraçado *um tempão*, juntos, num dos cantos do cenário, bem juntos mesmo, uns quinze minutos. E a cena rolava, até que eu fazia o discurso de “então aceito”, pedido de casamento, tem um discursinho, né? Eu me lembro que a presença do espectador..., ouvia até a respiração dele. Mas virou cotidiano. Isso fazia parte, nunca me chamou a atenção. Em comparação com outros, porque eu havia feito a escola e na escola tudo era... Teatro Leopoldo Fróes... A escola costumava fazer exames lá. Exames públicos. Então o máximo de teatro era aquilo. Então, quando eu comecei no Arena, devo ter estranhado no início, mas não me lembro, não me chamou a atenção, não registrei assim de modo mais especial. O pessoal comentava, as pessoas que seguiam ou admiravam ou não o Arena, mencionavam sempre isso, esse aspecto de estar junto do público, a meio metro, no momento, então, completamente novo.

S.D. – Alguns membros que pertenceram ao Arena afirmam que Lima Duarte e Guarnieri, principalmente, eram muito intuitivos. Estou repetindo palavras que ouvi em depoimentos, eram muito intuitivos e criativos ao interpretar. O senhor confirma esses atributos? O senhor lembra como era a relação entre eles e Boal, quando este último era diretor. Quando Boal estava dirigindo, como que era dirigir um Guarnieri criativo, intuitivo?

N.X. – É... O Guarnieri não, eu nem assisti. O Guarnieri começou logo depois que eu comecei a participar do elenco, começando a fazer esse cunhado²²⁹, irmão da noiva, começou-se a ensaiar *Chapetuba*. Aí eu fazia parte do elenco, eu fazia o goleiro, no *Chapetuba*. Os primeiros ensaios foram com Guarnieri. E o Guarnieri reclamava das minhas pausas, que eram longas demais. Estou lembrando agora [riso]. Eu já fazia pausa longa demais [riso]. Mas, depois ele... Ele ensaiou acho que dias, dias. E eu não me lembro como que foi isso, além dessa coisa que eu não sabia o que fazer com as minhas pausas, porque também minhas pausas, eu estava na minha, né? [riso] Ele foi se envolver com *Gimba*. Ele escreveu *Gimba* e Flávio Rangel pegou-o pra montar *Gimba*... texto em cima de favela; são malandros na favela, que a Maria Della Costa ia fazer e Sebastião [inaudível]. Então foram poucos dias de ensaio. E depois disso nunca

²²⁹ O entrevistado está se remetendo à peça *Eles não usam Black-tie*.

mais trabalhei com ele. Nunca mais. Então eu não sei te dizer. Ele deve ter feito, eu acho que ele fez parte do *Arena conta Zumbi*. Não lembro, porque eu já não estava no Arena. Eu acho que ele fez alguma coisa no Arena depois.

S.D. – *Chapetuba* foi direção do Boal?

N.X. – Não, *Chapetuba* foi direção... Em algum lugar eu tenho... Porque eu tinha uma formação diferente deles. Sandro, eu nunca pensei em ser ator. Nunca. Eu entrei na Escola de Arte Dramática porque eu queria fazer cinema, drama. Eu tenho que entender do drama, daí rolou tudo. Mas, pra sobreviver eu comecei a trabalhar como ator. Então eu cheguei com a formação da escola, que era uma formação velha para o pessoal do Arena. Para o Flávio, por exemplo. Era espontânea, nasceu ator. O Milton Gonçalves nasceu ator. Eu já era mais preparado, formal. Tanto que a crítica até, às vezes, notava isso. Eu ficava todo... Do Guarnieri, esse negócio, sem dúvida era intuitivo demais, mas eu não vi isso ensaiando.

S.D. – Essa espontaneidade de vários, Guarnieri, Flávio, Milton... Dependendo de quem dirigia, isso não era um problema? Lidar com um ator intuitivo?

N.X. – De jeito nenhum, nem se distinguia um do outro. Não, nesse aspecto não era... não era porque acho que todos eram assim, eles vieram... o Vianna, o Vianna era menos dotado como ator. Era um ator mais cerebral do que o resto. Ele lia, ele pensava, uma pessoa torturantemente tensa. Porque eles vieram do Teatro Paulista do Estudante, de que eu só tenho notícia. Nunca vi o Teatro Paulista do Estudante. E também aprendido a fazer, fazendo, sem escola... Em comparação com o Guarnieri... Sem dúvida, o Guarnieri era muito mais intuitivo que ele. Os textos muito mais cerebrais, cenicamente mais amarrados do que os textos do Guarnieri. O texto do Guarnieri, o diálogo muito mais vivo, muito mais solto, muito mais intuitivo. O defeito do Vianna é ser mais elucubrado. É uma característica.

S.D. – Um dos livros do Boal é *Jogos para atores e não-atores*. Boal coloca um repertório de exercícios. Nesse livro, tem muitos momentos que ele propõe para o leitor improvisar um “diálogo de acordo com as características dadas ao personagem”, “improvisar uma cena destacando a contra-vontade”, “improvisar baseando na indicação de uma profissão que foi sorteada”. Então, Boal, no livro, ele usa muito isso, o termo: “improvise aí”. A pergunta é se Boal já realizava esse tipo de exercício lá no Arena? Utilizava o termo “improvise alguma coisa”?

N.X. – Eu não me lembro. É possível que nem tenho o que recordar mesmo, porque ele mesmo evoluiu como encenador, depois, né? Foi depois.

[FINAL DA FITA 1-A]

N.X. – O que eu conheci ainda não era esse [Boal]. Era genial. Falava muito, a gente reunia muito para decidir qualquer... comprar um fósforo tinha que reunir para discutir [riso]. Tinha uma doença do Arena. Como qualquer organismo democrático. Não sei se vale a pena como apêndice, pelo menos: era uma coisa absolutamente nova no teatro brasileiro, no teatro revolucionário, também esse aspecto, porque a renda era dividida igual. E a gente mesmo administrava isso, especialmente no momento em que Renato, que tinha sido o pólo, criador de tudo... foi ele que chamou os dois do Teatro do Estudante, foi ele que chamou o Guarnieri e o Vianinha, foi ele que descobriu o *Black tie*, o teatro moderno brasileiro, foi ele que encenou. E aí, bom... a figura do Boal e do Vianna acabam botando sombra em cima dele, mas ele é um cara tão importante quanto... Até permitindo que o Flávio trabalhasse desse jeito o texto dele, entendeu? No enterro dele eu até falei... fiquei tão emocionado que não falei isso certo. Mas ele merece sim. O que que eu ia dizer...

S.D. – A organização do Arena...

N.X. – Sim, havia um elenco que era o TBC, que era mantido por mecenas. O elenco fixo recebia salário... independia da bilheteria. Nós dependíamos da bilheteria e não era um elenco de estrelas... Cacilda Becker, Tônia Carreiro. Era meia dúzia de ‘fudidos’ que... tanto que, quando o Renato ganhou uma bolsa do Jean Villar e foi passar um ano em Avignon, nós administramos e eu, metido, fiquei de administrador. Teve uma briga que a gente chegou às vias de fato com o Flávio, porque o Flávio queria dinheiro pra comer e eu não queria dar. Nós fomos às vias de fato! Para você vê como é que... [inaudível] tinha na cabeça: “não posso dar, esse dinheiro é pra isso, pra isso, e não posso dar”. Eu comprava vitamina, sabe esses complexos vitamínicos? Eu comia aquilo e germe de trigo com água, porque dinheiro não dava para duas refeições. E era um elenco mantido assim, quer dizer, num regime democrático mesmo. À risca, todo mundo de esquerda e tal... quer dizer, de esquerda eu me tornei um. O Milton e o Flávio nunca entraram muito nessa. Eu acho que é um dado importante esse: era um elenco que se mantinha, todo mundo ganhava o mesmo, tinha ou não tinha.

S.D. – Para você o que é improvisação?

N.X. – Você tem um tema e você se solta em cima do tema. Funciona como estímulo da situação, estímulo... semente da cena.

S.D. – Poderia falar mais sobre o olho no olho, que eu achei interessante, e a comparação com o olho na testa, que é a primeira vez que ouço falar do olho na testa, que era do TBC...

N.X. – [inaudível] aprendeu com Celli, Adolfo Celli. Isso deve ser particular ao Celli, porque eu fui aluno; fui muito amigo do Alberto Daversa também, que deu aula na escola, que era um desses professores italianos, um desses diretores. Daversa era um... conheci... o Ruggero Jacobi, que eu conheci através de um curso do Andrade, filho do Oswald. Foi lá que eu conheci Eduardo Coutinho, ficamos amigos próximos. E lá que

eu peguei gosto por cinema, porque eu vi cinema mudo e fiquei deslumbrado. O Ruggero Jacobi, que é um desses diretores importados, era um cara brilhante. Eu ficava deslumbrado... Por isso que eu comecei a querer procurar: onde é que eu faço cinema? Não tinha como fazer, então vou estudar drama. E, na escola, nos últimos anos, já tive como professor o Daversa, que fazia parte desses... Luciano Salcha, do Celli, Ruggero Jacobi, Alberto Daversa, tinha mais alguém... Então, o Daversa não falava em olhar no meio do olho. Chamou a atenção isso. Só fui descobrir quando eu fui... o Ziambinsk... eu estava fudido, escondido, depois do golpe, precisava trabalhar. O Ziambinsk me chamou pra fazer *Toda nudez será castigada*, com a Cleide e o Luiz Linhares. Fui fazer, ensaiar e ela olhava...²³⁰ fiquei chocado com aquilo, aí é que eu descobri que vinha do Celli, porque ela tinha trabalhado no TBC. Acho que não era comum a todos os diretores italianos. Ele até me ensaiou uma das peças, *A bilha quebrada*, peça de formatura, ensaiada por ele. No Arena não, a gente olhava no olho, inclusive com exercícios de olhar no outro, pra buscar até emoções, buscar relacionamento, evoluía pra outras coisas... no olho, de evoluir até pra agressividade ou não... que foi uma forma branda, digamos assim, de improvisação, não verbal. Improvisação não verbal... Eu acho que a gente buscava também isso, através do olho. Olhar-se, até em silêncio, era uma coisa que... *Em princípio, em princípio* era o Boal que vinha como o doutor que entendia dessas coisas. Do Actor's Studio... vinha com essa carga, com esse título. E ele experimentava, ele experimentava, propunha mil coisas, pessoa muito... inventivo, extremamente inventivo. Ao lado dele, não permanecia indiferente. Era uma pessoa pensativa, era brilhante e inventava mil coisas; inventava realmente jogos para... Eu me lembro da figura dele. Recente... eu levei até a minha filha caçula, que fazia história... no festival passou um documentário sobre ele, feito pelo Zelito Viana. Zelito Viana é um produtor de cinema do Rio de Janeiro, é o pai do Marcos Palmeira, irmão do Chico Anísio, chama Zelito Viana. Não lembro do título, mas é um curta metragem sobre o Boal e o Teatro do Oprimido, em que o Boal aparece falando, aparece... Ele falando era uma coisa... Boal falando... Nos últimos tempos então, pessoa inteligente, que só fala coisa interessante. Esse merecia o Nobel.

S.D. – Você teve oportunidade de ser assistente dele. Como era esse trabalho? Vocês dividiam funções?

N.X. – Esse exemplo do Vianna, ele dizia: “então vai ensaiar o Viana!”. Havia um problema ali, “vai ensaiar o Vianna!”. Ficava à parte. Por isso que eu busquei, não sei que lugar, se no sótão, algum lugar... recôndito assim, fechado. Não sei como achar o Flávio, porque... isso é engraçado, nós, os remanescentes, no Rio, são: eu, Vera Gertel [inaudível].

S.D. – Nelson, as questões que eu tinha...

²³⁰ O entrevistado faz o gesto de olhar como se estivesse mirando a testa de alguém à frente.

N.X. – Uma pena eu não poder falar mais, mas eu insisto que você deve procurar um deles.

[FINAL DA GRAVAÇÃO DA FITA 1-B]²³¹

²³¹ A fita 1-B não foi integralmente gravada.

ANEXO 3 - Entrevista nº 03 – MILTON GONÇALVES

Local: residência do ator, Rio de Janeiro, 19/12/2011

Tema: O improviso em Boal, no período do Teatro de Arena

Entrevistador: Sandro de Cássio Dutra

S.D. – Gostaria de falar sobre improvisação no Teatro de Arena, com Boal...

M.G. – (...) Formado com todas as classes, com todas as filosofias, com escola de teatro, como é que eu poderia dizer... com faculdades. Eu fui fazer faculdade aos quarenta e quatro anos – de jornalismo, que não acabei, porque eu cheguei ao oitavo período e aí eu descobri que eu devia matéria do primeiro período. Porque o professor disse: “Você está aprovado!” Mentira, estava nada. Então, neste momento que eu estava no oitavo período, sabendo que estava devendo algumas matérias..., na minha conta, era no sexto ou no sétimo, eu estava dirigindo uma novela, chamada *A escrava Isaura*. Então, eu fiquei entre *A escrava Isaura* e completar a faculdade. Aí eu disse: “Não, eu vou fazer a novela, depois eu volto”. É mentira, a gente não volta. Já passou o ímpeto, tudo aquilo que eu poderia fazer, tudo aquilo que a minha cabeça e a minha memória poderia armazenar, já está armazenado tudo. Enquanto você estava falando, eu estava pensando em algumas frases que eu ouvi na minha vida. Dizem, os grandes piadistas, que são os improvisadores também, que às vezes pegam na mesma piada... Essa mesma piada vai se reproduzindo, com acréscimos que a gente vai contando, etc., e que aparece no momento. É uma chispa, a gente não sabe de onde vem. Dizem que existem vinte e cinco piadas no mundo inteiro, que constantemente giram e vão sendo modificadas, vão sendo reestruturadas. E essas vinte e cinco piadas que eu imagino. Não é piada, vinte e cinco momentos de humor, seja ele ruim, amargo, seja ele muito alegre. São vinte e cinco momentos, em que a gente, sem perceber, a gente usa e vai. Isso era uma das coisas que eu estava pensando, quando você estava falando nisso. Quando você me fala em *commedia dell'arte*, eu não sou um estudioso da *commedia dell'arte*, eu sou uma pessoa que vi muito circo, eu vi praticamente [inaudível], que era aqueles filmes americanos dos anos trinta. Eu vi praticamente todos, por felicidade. Todos aqueles grandes comédicos do cinema mudo, que tinham que convencer pelo olhar, pelo jeito e por aquela coisa que a gente vai se condicionando, aquela coisa mais veloz, que a câmera não captava exatamente o seu movimento físico. Tem alguns comediantes que eu fico observando. Nesse, hoje, agora, nesse momento, eu estou revendo, como todo mundo, como muita gente, melhor dizendo, a Escolinha do professor Raimundo, que é o Chico Anysio e aquele grupo maravilhoso e fantástico de comediantes, que vai do Costinha ao Lúcio Mauro. Um programa que sobreviveu e, ainda hoje, na minha ótica, é mais engraçado do que qualquer programa que a gente tenha feito aí, com todas as técnicas, com toda a intelectualidade, com todas as descobertas. A Escolinha do professor Raimundo tem uma coisa viva, que a cada vez que você vê, por menos que você queira, você se diverte, pensa e se coloca. E por que acontece isso, para mim? Porque aquilo é

uma verdade sua, minha. Eu sou caipira. No fundo, no fundo, eu sou um caipira. Eu moro aqui há cinquenta anos, mas a minha progressão foi uma progressão caipira, onde as coisas... o olhar é mais assim... Eu sou mineiro, mas não sou tão mineiro, porque a gente foi para São Paulo, eu tinha três anos; depois cinco anos, mas tinha a minha avó, meus tios, minha mãe, em que a gente... Essa coisa de você estar e a plateia estar disposta a ser sua cúmplice, isso produz, na minha cabeça, o improviso. Porque quanto mais informação você tiver sobre aquela situação, algumas você não vai conseguir a gargalhada, mas em outras você vai conseguir. Tem que ir aproveitando e se você tiver um parceiro, dois parceiros, três parceiros, vai melhorar, porque você enriquece o seu improviso. O Teatro de Arena me deu... Eu sempre falo com muito amor, com muito carinho e com uma lágrima no meu coração, por achar que o Teatro de Arena acabou num momento que não deveria acabar. No momento em que cada um voou para o seu lado ou momento em que cada um politizou, demasiadamente, a arte de interpretar, de levar mensagens. No momento em que a gente deveria deixar amadurecer mais, em que a gente deveria ficar mais tempo juntos. Isso, de repente... Ou por problemas de sobrevivência ou por problemas de discórdias ideológicas, principalmente, a gente se separou. Ou por necessidade física de correr atrás de mais proveitos, de mais recursos para sobreviver melhor e para fazer jus: “Eu sou um ator do Teatro de Arena!” Aconteceu isso. Aconteceu comigo, aconteceu com todo o mundo. Então, eu acho isso. No momento em que nós começávamos a descobrir uma série de outras coisas, é que a gente, de repente, mudou; a gente se separou. Então, quando a gente fala em improviso, eu acho que, antes do improviso, na minha ótica, tem uma profunda reflexão sob a realidade. Antes de você fazer o clown, o palhaço, que na maioria das vezes, ele tem algumas saídas, já previamente estudadas, previamente colocadas, em que ele o *partner*... Porque tem o escada e tem o que arremata a piada. Eu fui escada do Otelo, do grande Otelo. Isso na televisão, em programas que nós fizemos ao vivo. Ao vivo. E para contar para você (...). Havia um programa (...) eu fazia um mestre de harmonia de escola de samba, com apito e o Otelo era o compositor. Era um programa semanal. O Otelo vinha com uma letra, com um samba, estapafúrdio. E eu ficava: “Mas, o que é isso?” Eu não me lembro dos nomes. O meu era Cartolão, o dele eu não me lembro qual era. E fazendo o ritmo desse quadro eram Os Originais do Samba. Os Originais do Samba eram o Mussum, era o Jonas; aquele primeiro Os Originais do Samba, que tinha o Antônio Carlos; não era o Mussum, era Antônio Carlos. Então, um belo dia, o Maurício Sherman... (...) é uma pessoa que sempre olhou para mim e disse: “Eu acredito em você!” E ele era o diretor desse programa. Para o Otelo vir fazer o programa na televisão, que era ao vivo, ele tinha que buscar o Otelo na Casa de Saúde São Vicente, porque o Otelo tinha um problema com bebidas. Então, a direção do hospital botava nas costas do Sherman a responsabilidade da integridade física do Otelo. Então, eu ficava na sede antiga da Globo, eu ficava olhando no corredor, quando o Otelo vinha batendo na parede eu dizia: “Meu Deus do céu, eu vou ter que inventar alguma coisa, porque ele vai esquecer, ele não vai falar”. (...) Um dia o Otelo ficou danado comigo e disse assim:

[imitando voz o colega] “O Cartolão, você não vai mais falar a minha fala não”. Eu disse: “Por que Otelo?” [Otelo] “Porque eu tenho uma coisa”. E pegou um livrão e botou o texto nas folhas. Era assim: “Qual é o samba?” Aí ele começava a cantar, aí o povo lá d’Os Originais do Samba tocava... Aí um belo dia, o Otelo...; num daqueles dias, chegou e disse: “Cartolão está vendo aqui, você não vai mais falar a minha fala não”. Eu disse: “Ok, ok”. Aí entrou o quadro, na hora que ele abriu esse livro, as folhas todas saíram voando e era ao vivo o programa. E aí eu fiquei olhando para cara dele tipo assim: “E agora? Você resolve”. Ele ficou assim: “Que que é?” “Que que é, não! Você tem que dizer umas coisas aí”, mas dentro do quadro. “Eu quero saber da letra que você diz que ia fazer para o nosso samba”. E lá n’ Os Originais do Samba, que ficava do lado, numa espécie de palquinho, nos instrumentais, estava o Antônio Carlos. Era Antônio Carlos. Aí ficou aquela coisa, o Antônio Carlos ria, começou a rir, de chorar. Aí o outro começou a rir de chorar. O Sherman, no fone, para o assistente de estúdio, ao meu lado: “Fala para ele inventar qualquer coisa!” E eu estou ouvindo o Sherman, mas não tinha o que inventar. Tinha que esperar o Otelo fazer alguma coisa, que é a questão do improviso, ou seja, o improviso, mesmo no teatro de rua, ele depende também do parceiro, o parceiro e você precisam estar informados daquilo que você quer. Aí o Antônio Carlos começou a rir, obviamente, o conjunto todo riu, a orquestra (...) começou a rir, obviamente. Em casa todo mundo começou a rir, porque percebeu que não tinha como ir para frente. E eu tentava inventar para cá e o Otelo inventava para lá. Isso em dois minutos. Dois minutos, na televisão, é uma eternidade. Então, inventa daqui, inventa de lá, inventa daqui, inventa de lá, eu fui lá, peguei... Eu não me lembro se eu peguei o papel: “Vou organizar para você... a tua cabeça que você não sabe”. E obviamente, você não bota as folhas no lugar. Então: “Tá aí para você”. E aí todo mundo começou a rir, o Antônio Carlos, ele ria de chorar, de cair no chão. O Otelo olhou para ele: “Você está rindo do que, seu muçum?”. Você sabe o que é muçum? Muçum é uma cobrinha preta, mais ou menos assim [mostra com as mãos], lisa que nem um sabão, que é inimiga dos pescadores. Porque quando você joga o anzol, se tiver um muçum perto, os peixes todos se mandam. Porque ele come o teu peixe, morde o teu peixe, mesmo que não consiga comer tudo, ela morde. Então, os peixes fogem. E muçum é preto feito um azeviche e escorregadio. O Antônio Carlos levou um susto quando ele falou ‘muçum’ e passou meses e meses e meses xingando a mãe de todo o mundo que chamava ele de muçum²³². Este é o Muçum do Dedé... Então, essa questão da improvisação, quando às vezes acontece no teatro, você está fazendo uma peça, um drama shakespeariano e dá o branco. Deu o branco amigo, o cara do lado é que vai entender. O Paulo Gracindo e o... Como é o nome dele, do ator? Ele conta uma do Paulo Gracindo, que eles faziam o espetáculo, no qual, num determinado momento, o Paulo Gracindo falaria um monólogo, só que... Rogério Fróes. Quando ele entrou no palco, ele olhou para o Rogério, e ficou. E o Rogério esperando a fala dele, porque não tinha como

²³² A grafia do apelido de Antonio Carlos, integrante do programa de televisão *Os trapalhões*, é Mussum.

consertar. E o Paulo Gracindo dizia: “Eu não sei de nada. Eu não sei mais nada. Nada mais entra aqui”. Olhando para as coxias: “Eu não sei de nada”. E ficou usando isso, andando pelo palco e o Rogério ficou olhando para a cara dele. Teve crítica do teatro. Quando deu a crítica, o autor da crítica, num desses jornais, disse que o Paulo Gracindo foi maravilhoso, fantástico, com aquele momento em que ele se sentiu perdido. Mentira, ele esqueceu o texto. Este é o improviso, quer dizer, é também uma forma de improviso. É muito difícil, quando você vai fazer um programa ao vivo, em que, de repente, foge a vírgula. E aí como é que você faz? É preciso cumplicidade entre todos que estão naquele projeto. E se você for parceiro, se vocês forem parceiros... Aí é que você tira a sua verdade, porque não tem nada pior do que a angústia de procurar como dar o próximo passo. Aí está o improviso. O pessoal de circo, quando faz aquilo, está mais ou menos costurado. Ele sabe que, se ele der um tapa, o cara cai; ele tem cinco, seis, sete, oito vezes de reclamar do tapa. E ele tem seis, cinco, oito, porque já ensaiou, já treinou isso antes. Então, aquilo que a gente acha que é o improviso, às vezes, não é não. Foi combinado antes. Então, é mais ou menos isso que eu acho. Agora, acima de tudo isso, eu acho que nós atores, seja na televisão, seja no teatro, seja no espetáculo de rua, no espetáculo público, a gente tem que estar inteirado de tudo o que vai acontecer. Porque se você estiver inteirado em tudo o que vai acontecer, qualquer percalço, qualquer banana que você escorregue, você sabe como costurar e voltar, porque você está inteirado no todo daquele... Nós já passamos, no Teatro de Arena, um momento em que alguém esqueceu o texto, mas nós todos sabíamos... Não sabíamos o texto linha a linha, mas nós sabíamos para onde ia, e tipo uma recordação: “Mas, que tal? Mas, e o botão?”. O botão deveria estar lá, que é uma coisa que o público não sabe. O público engole, pensa que é uma mensagem oculta. Não é. É uma dica, para que o parceiro de cena se lembre do paletó, o paletó tem botão e daí para frente. Então, na minha cabeça é isso. Você precisa ter, para a improvisação, primeiro o domínio absoluto e total daquilo no qual você está mergulhado. Isso é uma das coisas. A outra coisa é você entender o seu parceiro no olhar, porque o olhar ele te diz quando você se atrapalhou, você percebe no olhar do parceiro. Por isso que, quando a gente vai interpretar, usando lá o Stanislavski, usando o Actor’s Studio, que usa o Stanislavski, você precisa estar atento no seu parceiro, mesmo que você esteja de costas para ele, você tem que estar atento. Porque o balbuciar vai denunciar para você que alguma coisa não está indo como deveria. Já contracenei com gente que ficou doente em cena e eu, de repente, olhei e disse: “Poxa, ele está doente”. Eu não tinha nada a ver com isso. O Ary Fontoura e eu, já encontramos alguém na plateia, no Teatro de Arena, quando foi feito aqui na Siqueira Campos, alguém que estava doente e que falava... A gente tinha um momento de falar com o público. Então, a gente ficava alerta, porque, de repente, mexer com o público, você está chamando ele para sua arena. E de repente, ele é mais esperto do que você. E o cara falava baixinho, eu disse: “Ary...”. Não me lembro o nome do personagem. “Ele quer falar alguma coisa que eu não estou entendendo, me ajude aqui para ouvir”. E ele estava dizendo: “Por favor, eu estou morrendo. Manda trazer o meu remédio”. Era isso que ele

estava dizendo. Aí a gente já no meio do espetáculo... O espetáculo também não vingou, foi uma porcaria, ninguém foi ao teatro para ver esse espetáculo. A gente teve que, de repente, chamar alguém: “Vamos levá-lo!” E aí ligaram, já fora de cena, as pessoas acharam que estava inserido. Porque o Ari mandava uma frase, eu mandava outra e a gente ficava, desesperadamente, procurando uma continuidade de diálogo entre nós, que sustentasse e que não passasse o pavor para o público. É isso que eu tenho para falar sobre isso.

S.D. – Desculpa te interromper, então...

M.G. – Não, interrompa.

S.D. – Existe algum trabalho lá no Arena, com o Boal, nesse olho no olho, nessa interpretação.

M.G. – Não. Quem me apresentou o Stanislavski foi o Eugênio Kusnet, coronel do exército branco e especialista em Stanislavski. Na peça *Eles não usam Black-tie*, que foi um espetáculo decidido, quando nós tínhamos terminado uma temporada na Bahia e não sabia como ia continuar, em 59. Então, o Guarnieri disse: “Eu tenho uma peça que escrevi aí”. Porque às vezes, contam essa história de maneira errônea. Ele falou assim: “Olha, a peça que eu tenho é essa”. Porque a gente fez no Teatro de Arena, seminário de dramaturgia, seminário de interpretação, aulas que nós resolvemos fazer. Porque eu continuo analfabeto, mas naquele tempo eu era alfa, alfa, alfa, alfabeto. Então, a gente teve professores de filosofia, de história do teatro, professores de postura, de música. Nós tivemos tudo isso. E o Eugênio Kusnet falava sobre Stanislavski como eu falo do Flamengo – com propriedade, sabendo de tudo, sabendo da história toda. E nos passou de maneira muito suave, sem que se transformasse num enigma. A gente passou a entender Stanislavski, a criação, a motivação; manter, criar, deixar efervescer. E após isso, cada um fazia a sua parte. E a partir daí, quando a gente dominasse a técnica de se colocar, limpar o cérebro e estar no lugar, trazendo o personagem para dentro de você. “Como é que ele é? Ele é assim? Ele é torto? Ele é branco? Ele é negro? Ele é azul? Ele é baixinho? Ele é sujo? Ele é porco? Ele fede?”. Após isso, a gente começava a trabalhar com os nossos companheiros de palco. Isso não leva anos, não. Isso tem que ser uma coisa muito rápida. Você tem que construir e vai acertando a construção do personagem na medida em que você vai contracenando com os seus amigos. Agora, todos precisam confiar uns nos outros, todos precisam ser parceiros naquilo que vai explodir no palco. Até porque, o Teatro de Arena, você sentado aí, espectador, a gente contracenava assim [como exemplo, mostrava a proximidade entre ele e o entrevistador]. Você está olhando no olho, era assim, exatamente essa distância. Então, isso precisa ser verdadeiro, porque, se não for amigo, adeus viola. Então, você precisa treinar muito a sua capacidade inventiva; você precisa estar alerta e atento, quarenta e oito horas, não vinte e quatro, quando você entra num palco, porque pode ocorrer todo e qualquer problema. E aí a improvisação entra. E, às vezes, você, antes, já imagina.

Imagina: “Se me acontecer isso, o que eu falo?”. E estar alerta, cem por cento com relação ao seu parceiro de palco. Isso não é loucura, não. Isso não é coisa para a psicanálise... É apenas uma forma de você ser ator e desenvolver a sua capacidade de ator. É isso.

S.D. – Você trabalhou em alguma peça que o Boal dirigia?

M.G. – Claro que ele dirigia. Minha primeira peça foi *Ratos e homens*.

S.D. – Foi a primeira peça dele também.

M.G. – Acho que foi a primeira peça dele. Foi. No qual eu fazia um homem de oitenta anos. Eu tinha vinte e quatro, mais fortinho.

S.D. – Você pode comentar como que era a direção? Como que era o Boal? Que impressão você tinha dele?

M.G. – Não, o Boal... obviamente, a gente tinha contradições. Não é contradição, a gente tinha diferença de opiniões. Óbvio, eu vim do operariado, eu Milton, vim do operariado. Outros também vieram. Outros vieram da escola do Alfredo Mesquita. Eu vou falar de mim. Eu vim do operariado. Por que eu achei que tinha a possibilidade de ser ator? Porque eu tinha a capacidade de inventar com verdade, eu aprendi a ler muito cedo, eu trabalhei em livraria, onde me obrigaram a ler. Obrigaram, entre aspas, claro, a ler livros. E eu jamais entendia alguns. Era a livraria Elo, em São Paulo, Guido Del Picchia, na rua Regente Feijó. Ali foi, nos anos 50, por aí, naquela fase, de 48, 49, 50, eu tinha o quê? Catorze, treze, anos. E aquilo era um aparelho comunista, porque o Partido Comunista voltou à atividade em 1947, com um comício no Vale do Anhangabaú... Eu não sou comunista, mas não é por questão filosófica, é porque eu acredito em Deus. Mas, o partido comunista que foi abolido em 37... Eu não era gente ainda, eu era menino, eu era criança ainda... E em 47 voltou, tinha em São Paulo, como uma das sedes, a livraria Elo. E todos eles me tratavam muito bem, todos eles conversavam muito comigo e diziam: “Você tem que ler! Você tem que ler! Você tem que ler!” Eu não conversei, mas fiquei sentado assim... o Prestes, e eu aqui olhando para a cara do Prestes. Luís Carlos Prestes. Fora outros que morreram, enfim... Analfabeto. Analfabeto, que eu digo, é sem entender. Então, essa leitura, ao longo do tempo, foi se ajeitando na minha cabeça. Se você perguntar a teoria... não sei a teoria, eu sei a prática. Não sei. E, após isso, Sandro, evidentemente, começamos a viajar por São Paulo, por cidades pequenas. Nós passamos por Assis, não sei quando, mas nós passamos por Assis. Aí andamos um pouco pelo Brasil, tanto que, quando houve a decisão de fazer o *Black-tie*, nós estávamos vindo de uma temporada em Salvador. Cinco peças, fizemos lá, em Salvador. E, para mim, vou falar do meu ponto de vista, nunca ninguém do Teatro de Arena me perguntou se eu era negro ou não. Nunca ninguém perguntou se eu era negro ou não. Eu era mais um aprendiz de ator. Eu falo isso com lágrimas nos olhos, porque hoje o equívoco que está com relação ao movimento negro me incomoda profundamente, porque o problema não é reivindicar migalhas, é reivindicar a

participação no total. Tudo isto me obrigou... Estou dentro do assunto... me obrigou a ter respostas rápidas, me obrigou a estar alerta trinta e seis horas por dia, me obrigou a entender o que estava ocorrendo ao meu redor. Como ator, eu estou falando, como cidadão e como ator. E outros também. O Flávio também, o próprio Nelson Xavier. Enfim, Vera, o Vianinha, todos eles tinham níveis diferentes, evidentemente, de máxima observação daquilo ao seu redor, de entendimento naquilo que se estava falando. Eu fiz clássicos, fiz uma peça clássica, fiz *Maquiavel*, fiz lá o personagem principal. Imagina você, eu tinha que entender tudo isso. Eu tinha que entender. E acho que o ator tem que entender, mesmo que ele não entenda no todo, ele tem que se interessar, para mergulhar e se entregar sem preconceitos. Eu ganhei um prêmio de... Eu não estou fazendo autoelogio, estou falando da minha trajetória. Ganhei um prêmio de melhor ator, os quatro melhores prêmios de ator do Brasil, na época, porque fiz um veado, um homossexual, foi A Rainha Diaba. Agora, você imagina, quando a gente ia filmar A Rainha Diaba, na Lapa, o número de homossexuais da área que iam para simplesmente para aparecer na tela. E eu, a rainha diaba, a rainha de todos eles. Aí entrava o improviso também. Agora, é isso. Não estou me exibindo não. É isso que eu acho. Se você tiver mais alguma pergunta...

S.D. – No Arena, que período que você ficou?

M.G. – Eu fiquei desde... Eu fiquei, acho que uns seis, sete, anos. E depois eu prossegui aqui, voltei para a minha vida, mas fiz espetáculos aqui também.

S.D. – Você acha que esse grupo, no Arena, com Guarnieri, o Nelson...

M.G. – O Nelson veio depois. Ele vai te contar. Ele veio da escola. Quando ele chegou no Teatro de Arena, eu já estava. Só que ele veio intelectualizado.

S.D. – Você acha que o Arena era um grupo especial, na questão de... Bom, um que veio do operariado, outro que veio de uma escola, outro que queria fazer alguma coisa e caiu no Arena. É um grupo que deu certo, mesmo com origens distintas? E na questão da atuação também.

M.G. – Com o tempo deu certo. A dissolução do Arena aconteceu aqui no Rio, que uns quiseram voltar para São Paulo e eu falei: “Eu não vou voltar para São Paulo. Eu vou ficar por aqui”. O Ari Toledo, meu dileto amigo: “eu vou para São Paulo, se não der certo eu vou para Ourinhos”. Ele foi e ficou milionário. Graças a Deus. Está vivo até hoje, volta e meia a gente se fala por telefone. O Vianinha, não sei, eu vou chutar. Eu acho que o Vianinha achou que era pouco o que a gente fazia no teatro. O Guarnieri escrevia as peças dele, mas ele também achava que ele tinha que colocar de maneira mais forte as contradições. O Boal resolveu fazer o teatro de rua dele... quer dizer, não era um teatro de rua, naquele momento. Mas, ele resolveu partir para outra, porque ele achava que ali no Teatro de Arena não tinha mais. Eu... era minha sobrevivência, resolvi também: “eu vou procurar outros caminhos”. Cinema, dentro do possível. E consegui sobreviver também. Todos nós, de repente, fomos cada um para um lado,

porque estávamos, num certo sentido, insatisfeitos ou já havia sido exaurida toda a capacidade do Teatro de Arena de nos hipnotizar e de nos usar. Aquela forma, aquele modelo de comportamento. Respondi?

S.D. – Respondeu. Eu acho que é isso...

M.G. – (...) era o luxo e nós éramos o lixo. Mas o lixo consciente. Tanto que eles montaram peças do Guarnieri. E nós montamos alguns clássicos. E aí também o que aconteceu é que... como que eu posso explicar isso, sem parecer provocador? Você está com ela,²³³ vocês tem uma intimidade, se entrar mais alguém e formar um trio, fica ruim. Não é formar um trio de tomar conta de você. Mas, se entrar uma mulher ou um homem, e que vocês passem a andar juntos, alguma coisa vai mexer na relação de vocês. Era um pouco isso que a gente achava no Arena, quando algumas pessoas chegaram lá. Mexeram, porque dá de mexer. Mas, mexeram de maneira que a gente ficou um pouco desestabilizada. Nós ficamos desestabilizados, quando vieram novos caminhos, novas discussões, pessoas que diziam: “esse teatro de vocês é ruim”. Nós não tivemos a firmeza de dizer: “Não. O nosso teatro é o positivo”. A nossa forma de encarar e de discutir, no momento, a questão psicológica, a questão ideológica, a questão histórica, sociológica, psicológica é assim. Então, a gente, de repente, não era nada disso. Veio o Roberto Freire, o psiquiatra, veio...

[FINAL DA FITA 1-A]

M.G. – (...) falas vieram, novos horizontes vieram. E que a gente já não tinha percebido, a gente estava muito de pé ou vítimas da fome. Acho eu isso, de repente não. Tem alguma coisa a mais que vocês ainda não viram. E a gente está aqui, hoje eu estou aqui, fazendo aí umas coisas. Quando dá eu vou lá e faço da melhor maneira possível. E na minha cabeça eu acho que eu sou... Eu diria que eu sou um socialista mal informado. Quando eu acho que é uma coisa positiva ir lá falar... Você não perguntou, mas, por exemplo, essa questão do movimento negro, eu já fui um irracional do movimento negro, de achar que tudo era ódio. Eu já passei meses e meses e meses, em São Paulo, quando eu fui proibido de entrar num clube, num baile de carnaval público, eu passei meses e meses e meses, planejando como é que eu ia tacar fogo no palco daquele clube. E, de repente, hoje muda, eu viajei... Deus, sei lá. Eu viajei para alguns lugares que eu jamais pensei, eu fui para África, eu fui para Ásia. Eu falo razoavelmente bem inglês, falo um pouco de italiano... o francês meu é horrível, me viro no italiano. Eu fui para Europa, eu fui para a Inglaterra, fui para Portugal, fui para a Espanha. E olhando, “portunhol”, fui ouvindo e tentando me ajustar nesse mundo... Agora está passando para o pessoal. Então, fui para África e de repente olhando a África, eu digo: “A África, não

²³³ O entrevistador se refere à pessoa acompanhante do entrevistador.

é a África. A África é um continente, com cinquenta e quatro países, de culturas diferentes, de modos diferentes”. (...) Fui para a África do Sul. Então, de repente, cheguei lá, o Mandela é da nação Khosa, K-H-O-S-A, e quem manda na África do Sul são os zulus ou zulos. Por que eu fiquei sabendo de tudo isso? Porque eu tinha a curiosidade de saber, eu fui lá. E um dia eu fui à África, num desses encontros mundiais aí, e eu fui dançar o Toi-toi. Eu não consegui dançar quinze minutos. (...) Você deve ter visto isso no cinema ou, então, nas coisas do Mandela. Os zulus eram os inimigos do Mandela, inimigos de morte. E a gente, de repente, falou: “Espera aí, mas a África não é uma coisa unida?” Não, não é não. As contradições estão lá e muito profundas. E aí, de repente, nessa minha “intelectualoidice” eu leio um bocado, leio os meus livros e tal. De repente, eu fico olhando e digo: “Espera aí, mas os antropólogos americanos e europeus estão dizendo que o primeiro homem a ficar em pé, o *Homo erectus*, foi no centro da África, em Joanesburgo”. Eu fui a Joanesburgo. Então, o primeiro homem a ficar em pé era um negro, no sentido racial. Com o cabelo desse tamanho, fugindo dos bichos. É esse homem que migra... Quando eu falo esse homem, eu estou falando de uma multidão, que migra e vai até Gibraltar, sofre mutações genéticas, porque não tem mais o Sol, o cabelo vai caindo, porque não precisa desse tamanho para proteger o cérebro. Sofre mutações genéticas. Ele passa a ficar branco. Branco, que eu digo é, passa a alguma coisa, que ele não é negro. Ficou milhares de anos nessa mutação. Vai para Gibraltar, pula para a Europa e mescla. Então, nós não temos a raça negra, nós não temos a raça branca, nós temos a raça humana. É isso que nós temos. “Mas, isso só daqui a milhares de anos”. Então, tudo bem, eu vou colaborar para daqui a milhares de anos a gente não cometer os mesmos... Eu vou escrever numa pedra aí e deixar para alguém. Porque a gente viveu numa fase, em que a gente achava que era de raças diferentes, quando não é isso. Nós temos similitudes: o nosso nariz é igual, o meu pode ser mais chato; o nosso cabelo é igual, o seu é mais liso, o meu é mais crespo. Nós viemos de uma mesma matriz. Isso muda. (...) Isso muda a sociologia, a psicologia, a psiquiatria, se a gente prestar atenção nisso. Isso muda o *modus operandi*. Isso muda o *modus vivendi* da gente. E, obviamente, influencia as artes também. Influencia a sobrevivência, a noção de espaço de vida. Muda tudo. E, de repente, você não é desse mundo, você não está nesse mundo mais. Você não está mais nesse mundo, porque esse mundo tem alguns dogmas que ninguém quer romper com esses dogmas. Ninguém quer. Então, aí também está o fenômeno ou a arte de representar. Como é que a gente vai representar daqui a vinte anos, um espetáculo em que a gente reivindica isso ou aquilo, de maneira política, ideológica e psicológica? Como é que você vai reivindicar? Como é que você vai se colocar à disposição para fazer este ou aquele espetáculo? Você vai estar apto? Você vai estar preparado, mentalmente, fisicamente? Não sei, eu não sei. Então, hoje, por exemplo, eu acho que essa questão do movimento negro comete um erro. Nós somos sessenta por cento da população. Nós não precisamos ficar chorando pelos cantos. É só levar a história que nós todos somos irmãos, nós somos iguais. A gente tem que botar na cabeça das pessoas que a gente tem que dividir melhor essa coisa

que existe entre nós. Que se a fome vier é para todos. Se a peste vier é para todos. Não é só para negros ou para brancos. Na África tem uma peste, que é a AIDS. Por que na África do Sul? Porque todos eles estão imbuídos de que quem vai curá-los é o feiticeiro. É o pajé que vai... Não é o pajé, o pajé é americano. É o feiticeiro que vai curá-los. Isso na África do Sul. E não tem como reverter isso em vinte anos, porque eles vão no pajé e, ao mesmo tempo, vão inoculando a doença, que vai também se sofisticando. Eu estou falando isso, isso é um detalhe. A gente tem que aproveitar a ciência do mundo para se melhorar, para nós todos. E se nós, brasileiros negros, que hoje... Negro, parente e afim. Se nós, negros brasileiros, parássemos para pensar: nós somos sessenta por cento da população, ou a gente entra em guerra declarada ou, então, vamos parar com essa frescura ou, então, vamos trabalhar juntos. Vamos batalhar para virar essa pirâmide de cabeça para baixo, para mesclar mais. O que falta, agora, para a pobreza brasileira é educação, saúde, segurança e trabalho. E nesta pobreza, nesta base da pirâmide, estão os negros. Estamos nós, os negros. Não eu, porque eu sou burguês metido a besta. Somos nós. Isso modifica o teatro que eu vá fazer. Eu escrevi duas peças. Uma delas... Deve estar aí, eu vou dar uma mexida, vou jogar fora algumas coisas. É de uma bobagem tão grande, hoje, de uma bobagem tão grande. Eu fui a Israel, eu fui à Arábia, eu fui ao deserto. Eu tive essa felicidade de ir ao mundo. Tem alguns lugares que eu gostaria de conhecer. Eu queria ir à Índia... acho que nunca vou à Índia. Eu queria ir ao Japão, mas o Japão já mudou também, não é mais aquele Japão de antigamente. Mas, eu queria conhecer mais do mundo, de me mesclar mais, trazer mais. É isso.

S.D. – Perfeito... Quando ele começou a estudar o conceito de improvisação, tinha uma coisa de partir de um conceito dado já, que é a ideia de que a improvisação está muito ligada à espontaneidade, como algo instintivo do sujeito. E aí você falando, eu pego esse lado, de uma coisa que você tinha já. Então, que você tem uma coisa de ter consciência e de ter reflexos e de ser alguma coisa que você tinha, de alguma forma, como ator.

M.G. – É eu diria isso. Posso acrescentar uma coisa?

S.D. – Pode.

M.G. – Eu vim de um segmento muito pobre. Então eu tinha que desenvolver meios e modos de sobreviver; eu tinha respostas feitas, arrumadas. Se me chamassem de baixinho, de barrigudo, de negro, de pobre, de analfabeto. Eu tinha que ter respostas na ponta da língua, mesmo que não correspondesse a uma verdade. E quando eu falo eu, não sou eu, sou eu e qualquer outro jovem branco. Meios e modos de me defender. Então, as pessoas na época: “o Milton é fogo, você fala e ele pá! Mata na hora”. Eu criei algumas formas de me defender. Quando eu falo eu, não sou eu, é “eu” coletivo, porque na mesma vila de quarto e cozinha comunal, tinha brancos também. Então, os brancos que tinham as mesmas condições que eu tinha, eram preconceituosos, no caso, em São Paulo. Eu tinha que me defender deles. Eu morava nesse quarto com a minha mãe e com

o meu padrasto, e no outro quarto, o outro com o padrasto. Nós tínhamos as mesmas dificuldades, mas, na escala social, ele se julgava melhor do que eu.

S.D. – Você acredita que o teatro te deu um treinamento para a improvisação.

M.G. – Não me faça chorar. A minha salvação... Como ser humano, como cidadão, a minha salvação foi o teatro. Que me deu status e que me ensinou a me defender, seja através de me exhibir, dizendo que eu conheço o ator tal ou que vi o ator tal, daquele tempo ou que fui ao teatro TBC, no bairro onde eu morava. Eu fui no TBC, você não foi. Uma das primeiras coisas que eu fiz na minha vida, ligada a teatro... Eu trabalhava na gráfica, eu era o impressor, eu era o revisor de texto. Imagina você, eu era o revisor de texto, para dizer se estava tudo certinho... era eu. Nas notas fiscais, porque tudo era feito folha a folha. Hoje não, hoje é tudo mais... Então, na primeira vez, quem me incentivou, embora eu já tivesse uma predisposição, foi Leonel Cogan. Que um dia chegou lá... Ele era do clube de futebol da gente. Ele foi lá com um ingresso de teatro amador para imprimir. Eu imprimi. (...) Aí quando ele foi lá, eu digo: “Poxa, o que é isso aqui?”. Ele falou assim: “É teatro”. Eu digo: “Poxa, como é que é?” Porque eu ia muito ao cinema, a minha mãe me incentivava muito a ir ao cinema. Desde os seis, sete, anos, a minha mãe me incentivava a ir ao cinema, porque, naquele tempo, um menino de seis anos podia andar na rua. Andar sem problemas, porque se alguém me molestasse, imediatamente... Não eu, Milton. Alguma criança. Se algum adulto molestasse tinha alguém lá: “Que é isso? Larga do menino”. Então, eu fui ver essa peça. Eu me lembro que eu botei o único terno que eu tinha e aí fui e era um mundo diferente do cinema. “Isso é teatro, meu Deus!” No teatro Caetano de Campos, na Praça da República. Aí fizeram uma peça chamada *Mão do macaco*, do Egídio Écio (...). E o Egídio depois me chamou para fazer parte do grupo dele Teatro da Juventude, onde eu fiz um rei branco, pintado. Era uma loucura. Um dia eu te mostro essa história, um dia eu te conto essa história. Aí eu cheguei nesse teatro, pela primeira vez que eu fui, era um perfume... Claro, naquela época tinha um perfume chamado Tabu, que hoje é um horror, porque você bota uma gota e empesteia tudo aqui. E aquele perfume estava no teatro, lá naquele teatro Caetano de Campos. E eu me lembro que alguém deixou um par de luvas, eu peguei o par de luvas e fui levar para a pessoa que esqueceu e ela disse: “Muito obrigado”. Esse muito obrigado foi significativo para mim.

S.D. – A sua memória é boa mesmo.

M.G. – Mas é porque eu fiquei marcado por isso. Eu fiquei marcado por isso. E aí na vez seguinte que ele foi lá, ele perguntou: “E aí, você gostou?”. Eu disse: “Não só gostei como sei fazer”. Mentira, sabia nada. Embora eu brincasse muito com um palhaço lá da Ponte Grande, onde é o Tietê. Ele uma vez me levou para fazer aquela cadeira do barbeiro, aquela que passa a navalha, aí vem com uma gilete deste tamanho. Gilete não, com uma navalha deste tamanho. Eu tinha essa curiosidade. E aí que eu encontrei com ele: “eu sou capaz de fazer”. Então ele me convidou para fazer uma peça infantil, A

revolta dos brinquedos. Eu fazia um soldado de chocolate. Depois, no meio do caminho, o cara que fazia a peça... O cara que fazia o preto velho não foi... *O dote*, de Artur Azevedo. O cara que fazia o negro sumiu, aí me promoveram de soldado de chocolate ao negro. Eu decorei a peça inteira. Teve o espetáculo no Teatro Colombo, ali no Brás. Teatro Colombo, não tem mais. E eu me lembro que o ator esqueceu o texto dele e eu dei o texto dele. Obviamente, no dia seguinte, cheguei na gráfica vitorioso. Eu era um vitorioso. Passaram besuntada, as coisas na minha cara. Enfim, daí para frente, a gente foi seguindo e eu sempre alerta, sempre prestando atenção na sobrevivência. Até que um dia eu falei para minha mãe: “olha, eu não vou mais trabalhar em gráfica não”. Eu quero ser ator. Ela disse: “Vai virar veado”. Mas, além de virar veado, foi a preocupação dela: “Mas, vai viver de quê?”. Ela não falou veado, claro. E aí pintou o Teatro de Arena. Antes, um pouco antes, fiz uma peça com Egídio Écio. Aí o Sérgio Rosa fazia *O príncipe lenhador*, que foi quando eu fiz o rei branco. É que as fotos estão muito longe, se não eu mostraria para vocês. Era uma menina, loirinha, olhos azuis, no teatro Novos Comediantes, onde é hoje o teatro do José Celso, que era o negócio do Silvio Santos, depois mudou. Era ali o teatro.

S.D. – Major Diogo.

M.G. – É Major Diogo. Aí eu falei Egídio, como é que eu vou fazer... O ator que fazia o rei, ele faltava muito. E toda vez que ele faltava eu ia com o texto, fazia a contra-regragem, fazia tudo. Aí ele falou: “Você vai fazer”. [Milton] “Você ficou louco, olha para mim. Olha a princesa, loira de olhos azuis, como é que eu posso ser pai dela?” Ele disse: “Vamos revolucionar o teatro”. Esse cara foi... Eu lembro de todas as homenagens ao Egídio Écio. Ele foi o primeiro ator a ser beijado na boca no Teatro Brasileiro de Comédia. Era uma peça com Leonardo Villar, em que falava: “Você é veado!”. E beijava ele na boca. Eu não me lembro o nome da peça. Mas, foi um escândalo, que era uma peça americana no Teatro Brasileiro de Comédia. Ia lá e fazia tudo, o Zampari... O Egídio disse: “Não, você vai comigo. Vai. Vai. Vai. Vai. Vai”. Primeiro, eu fiquei desconfiado, eu falei: “Esse cara, ele a mulher dele... Que papo é esse?”. Depois eu vi Não. Não era nada disso, ele era parceiro mesmo. Era parceiro. E aí quando pintou minha cara de branco, falou assim: “Tem um cara, um grego aí, que vai fazer uma maquiagem para você, fantástica!” Fui lá, no dia da estreia, cheguei cinco horas antes, onde é hoje lá o José Celso. Fui lá pro fundo, veio o maquiador grego, passou horas me besuntando com aquela pasta: “meu Deus do céu!” Aí ele sentava assim, e aí as cenas, então, corriam ali. Tinha uma árvore, aí o Egídio entrava de monstro e elevava a menina. Quando ele levava a menina, ela gritava assim: “Papai me salve!” Eu digo: “Minha filha!” Estréia do espetáculo, teatro cheio, na primeira fila, tinha Guarnieri, Vianinha, Vera Gertel, Flávio Migliaccio... Quando a menina falava: “Papai!” Eu digo: “Minha filha, vou te salvar!” Todo mundo virava e [simula riso escondido]. Estou falando sério. Aquela coisa cinza (...) com uma peruca de escola de samba. E com o tempo, a maquiagem foi ficando mais rala, fui ficando mais preto. Eu

digo: “É hora de acabar”. E após ali, o Sérgio Rosa, que fazia o lenhador, um dia foi para o Teatro de Arena e ficou procurando... Eu não tinha telefone, como é que eu ia fazer? Eu não tinha telefone, mas, ia sempre onde as pessoas se reuniam. Passava por ali. Um belo dia ele disse: “Olha, tem um diretor novo aí que...”. Acabei ligando para ele. Não tinha celular como hoje. “Ele está atrás de um ator negro para fazer o Crooks, do *Ratos e homens* e eu indiquei você”. Aí fui lá. Augusto Pinto Boal, jovem, recém chegado dos Estados Unidos. E eu com aquelas quatro frases em inglês. Porque eu fui estudar inglês quando tinha dezesseis anos. Eu fui para o Instituto Cultural Brasil Estados Unidos, ali na rua Santo Antônio. Vocês conhecem São Paulo? Então, cheguei lá... “Vamos fazer, sim. Claro, vamos fazer”. Foi aí que começou. Cinquenta e seis, cinquenta e sete, por aí. Então, cheguei lá, cheio de coisas para dizer, cheio de coisas para falar. Lia as coisas, não entendia muito. Mas, cheguei lá cheio de ideias, cheio de coisas, falando, falando... Até chegar aqui. Tenho dois filhos, minha mulher (...)

[FINAL DA GRAVAÇÃO DA FITA 1-B]²³⁴

²³⁴ A FITA 1-B não foi integralmente gravada.

ANEXO 4 – ENTREVISTA Nº 04 – CARLOS SIMIONI

Local/data: Assis/SP, 05/05/2012

Tema: O improviso em Luís Otávio Burnier e no Lume

Entrevistador: Sandro de Cássio Dutra

S.D. – Estamos aqui em Assis, 5 de maio de 2012, com Carlos Simioni do grupo Lume. Carlos, eu perguntaria para você, se seria possível afirmar que Luís Otávio Burnier, no trabalho com o ator, privilegiava o corpo não se importando tanto assim com as emoções do ator e dramaturgia. Você pode comentar essa teoria corporal de Burnier?

C.S. – Olha, já de cara eu digo que não é assim. Não é que ele não se importava com a emoção, pelo contrário, muito pelo contrário. Antes de responder exatamente isso vou dar um pequeno início a respeito do trabalho do Burnier, antes de a gente começar com o Lume. Ele veio da mímica corporal, mímica dramática, do Etienne Decroux, ele estudou oito anos com Etienne Decroux na França e veio com toda a estrutura da mímica, da mímica moderna, não a pantomímica, a mímica, e que é trabalho técnico, pura técnica, pura estruturas físicas, técnico, técnico, técnico, primordialmente técnico. Só que o Burnier, neste tempo, percebeu algo por de dentro da técnica; percebeu, por exemplo, vendo, estudando com o próprio Decroux, que o Decroux, através da técnica, queria que o ator encontrasse a si mesmo. Repetindo, esmiuçando um pouco essa frase: ele queria que o ator, por exemplo, pela dificuldade de executar a técnica... Porque é muito difícil na realidade, é precisa, é muito precisa; a dificuldade de elaborar a técnica causa sofrimento no ator. Sempre quando você vai fazer uma coisa nova, uma coisa que você não sabe, até você aprender você sofre, porque não está no teu corpo... Então, o Etienne Decroux era muito interessado neste sofrimento que a técnica causava. Sofrimento no sentido de emoções, porque se você vai lidar com o seu corpo, tem que fazer um passo ou tem que fazer uma postura ou uma figura que dói no seu corpo. Fatalmente esse doer gera emoções. E o Decroux mesmo dizia que o ator tem que saber provocar o leão que existe dentro dele e saber domá-lo através da técnica. Então, já tira de cara essa ideia de que a emoção não faz parte do trabalho do Burnier, porque justamente ele veio com isso da França. Bom, começando com ele, naquele tempo; isso foi em 1984. Ele não tinha desenvolvido nenhuma técnica, a não ser a do Etienne Decroux. Porém ele queria que os atores que trabalhavam com ele na época, [nos] cursos que ele dava, antes de começarmos o Lume, trabalhava com o trabalho energético, que eram quatro horas por dia de você movimentar o seu corpo sem parar e quando você está esgotado, por exemplo, você pedia ajuda para o companheiro, para os outros dez, quinze, que estavam nos cursos. Pedia ajuda e fazia com que você ultrapassasse os seus limites, você não podia parar, então o outro vinha e te dava, e te dava, e te dava, em matéria de movimentos, se você tinha que saltar, quando você estava soltando os “bofes” para fora, vinha o Burnier com tudo e te jogava pra você, a gente jogava... Então, eu lembro essas vezes, eram duas horas de trabalho eu já não

aguentava mais e tinha que continuar mais duas horas. Passavam três horas eu estava pulando, saltando como se eu estivesse acabado de começar. O que ele queria com esse exercício? Ele queria que o ator ultrapassasse o seu limite corpóreo... o seu limite corpóreo e encontrasse, por exemplo... deixa eu ver se eu consigo explicar para você direitinho... e encontrasse... Porque sempre quando você vai se movimentar quem predomina é o cérebro e o intelecto, a razão: eu vou pegar uma maçã; eu vou sentar; vou deitar; vou andar. É da cabeça que comanda o corpo. No energético, o fato de você se movimentar, no começo começa a cabeça: vou fazer isso; vou fazer aquilo; vou dobrar o braço; vou levantar; vou pular; vou saltar; vou cair no chão. Só que deu cansaço... vai aumentando, aumentando, aumentando, o seu psicológico, a sua cabeça, não acompanha mais o corpo, ele desiste: “ah, não! Ah, não, eu não vou mais coordenar o Simioni porque ele está se estrebuchando por aqui, pulando para cima e para baixo”. E, nesse momento, o corpo começa a tomar conta mais do que a cabeça, mais do que a razão, mais do que os comandos intelectuais, do intelecto, e isso vai gerando uma força no corpo, mas ao mesmo tempo é sofrimento, porque, segundo, você ultrapassa um cansaço, ultrapassa um limite, algo lá dentro vai abrindo, não dá para explicar, você entendeu, mas é quase imperceptível: a ânsia, a vontade, o desespero... Isso vai gerando emoções... só que, com o corpo completamente quente e ativado, essas emoções... O Burnier dizia que a emoção é “em movimento”, as emoções vão se despertando do corpo, que estavam adormecidas, e vão fluindo, a emoção vai fluindo na musculatura. Então, durante o energético, depois de umas três horas, você passa por inúmeras, muitas emoções, que você não consegue distinguir: “ah, eu estou sentindo essa sensação porque eu estou sofrendo, porque eu lembrei da minha avó, etc. Não!” Era o teu corpo em convulsão, no sentido de emocional, que é um sentido de tristeza, por exemplo. Vinha e já passava ou uma angústia já passava, ou uma raiva, um ódio, todos vinham, você entende? Isso fazia com que o corpo que estava sendo trabalhado, despertado, não fosse despertado só a musculatura, como um atleta, que faz a musculatura... Despertado a musculatura, mas acordando o que está adormecido, acordando o íntimo do ator, acordando aquilo que nós temos no ser humano que geralmente não sai, porque nós humanos somos muito pcatos, parados, não vamos a fundo e está tudo... Todas as emoções do ser humano estão dentro de nós, das piores às melhores, somos animais. Então, a partir daí, sim, o Burnier sempre trabalha com esse tipo de emoção, você entende? Essa emoção.

S.D. – Ficou claro. Vamos falar um pouquinho da dança pessoal que achei muito interessante, que você teve essa experiência primeira com o Burnier. Na dança pessoal, talvez você tenha respondido... Mas só para focar na dança: o corpo age por si mesmo irracionalmente? Como se aciona o corpo do ator de forma a se movimentar aleatoriamente? Acho que você acabou explicando...

C.S. – Eu posso completar um pouquinho. Eu já falei um pouco disso daí, mas agora voltado mais para a dança pessoal. Eu vou te explicar como que surgiu, por exemplo. Antes era o treinamento energético, tudo o que eu falei, certo? Então, comecei com os cursos; depois quando a gente começou o Lume, era direto; só eu e ele no treinamento energético. Só que chega um momento que o treinamento energético... Ele serve para você extrapolar os seus limites e você conhecer o seu corpo nos movimentos que o seu corpo pode fazer, que você nunca tinha feito, justamente porque você não pensa e vai saindo os movimentos, junto com isso as emoções, junto com isso vai despertando teu ser. Passado por esse momento, a gente começou a perceber que este corpo, já com os limites ultrapassados, tinha que avançar... Então, o que acontecia? Acontecia que uma emoção volumosa, poderosa era acordada pelo corpo e saía pelos poros, em movimento. Agora eu estou falando completamente ao contrário, você entende? É algo lá dentro, é a vida que era despertada, que vinha como uma explosão e que saía em formas de movimento, isso daqui²³⁵, algumas formas de movimento. Aí o Burnier começou a pensar: “Olha que interessante, será que é possível a gente, agora com esse corpo trabalhado, começar diretamente, sem precisar passar por quatro horas de energético, mas só acionar o corpo e já começar desencadeando sensações, emoções, sentimentos pelo corpo?” Aí a gente começou a perceber que, por exemplo, o primeiro setor de explosão de emoções, é o maior de todos, e a gente começou a trabalhar não procurando as formas, mas a essa explosão. Como que essa explosão saía? A primeira forma dessa explosão era um corpo, um grande aberto pra fora, mas como então controlar? Por exemplo, eu vou provocar essa emoção de dentro, emoção orgânica, controlar, aliás, ativar, para que ela exploda, mas eu reduzi o meu corpo no espaço. Então, no lugar de fazer grande eu fazia reduzido no espaço, a ponto de que a gente percebeu que essa explosão, ao sair do corpo físico, de fora, vamos chamar ‘de fora’, que é a parte muscular de fora, não de dentro, o corpo físico de fora reduzido era como se fosse um dique. Sabe quando você faz um dique de barragem, que você tranca, daí você abre um buraquinho, todo aquele volume de água que sairia tranquilo sai por esse buraquinho, então shhhiip²³⁶ gera energia. A barragem é isso, ela gera energia. E a gente começou a perceber que é isso, se você reduz o seu corpo ela [a emoção] gera uma energia porque ela tem que sair mais pressão: shhhiip! E a gente começou a se interessar nisso e começamos a ver as formas que esta emoção dava para o corpo e modelava as formas do corpo. Resultado disso: a gente percebeu que a energia do ator, que é concreta, pode espirrar aonde ele quer, certo? Bom, daí continua a dança pessoal, então esse é o princípio da dança pessoal... Só que a gente não ficou satisfeito só com um nível de emoção ou de explosão. O próprio corpo, quando ele vai se esvaziando, isso é muito interessante, por exemplo... Essa busca dessa explosão, dessa primeira emoção, chega um momento que ele esvazia, mas no sentido... não que ele esvazia, desaparece, ele encontra canais dentro do próprio corpo, porque eu estou em dique, essa emoção vai

²³⁵ O entrevistado faz gestos com os braços.

²³⁶ Imita o som de uma vazante.

rasgando canais. Então, no lugar dela estar trancada, por exemplo, como uma patologia clínica, que gera um câncer ou que você tranca... Não só isso lógico, ou traumas psicológicos que você trava no seu corpo e é como se você tirasse daqui e espalhasse para o corpo, certo? A ponto de que hoje, por exemplo, já faz uns bons dez anos que eu não faço energético, mas, a hora que eu quiser acionar eu aciono todo o estado energético que ficou gravado no meu corpo, ficou latente no meu corpo. Aí, o que aconteceu depois de uns nove, dez meses com esse dique, por exemplo? É que essa primeira explosão já não explodia mais, ela explodia e já ia para o corpo inteiro, canalizado no corpo, que deu chance de aparecer outros tipos de emoções, outras explosões. Por exemplo, a primeira que a gente chama ‘hipertensão muscular’, que está no livro, era doloridíssima, porque era um momento que você estava tirando de você a tua dor; na segunda, quando apareceram outras sensações, era completamente de prazer. Aí que percebemos: “nossa, mas tem tudo dentro do ser humano.” Então a dança pessoal foi registrada. Você cavouca emoções, a primeira... deixava ela explodir no espaço, onde ela dava uma forma, e essa forma primeira de qualquer matriz, chamamos de matriz de emoções corporais. Qualquer matriz, a primeira forma é aonde você busca, você aciona seu corpo e deixa sair, ela vai para a primeira forma, aí depois você modela. E foram surgindo outras, outras, outras qualidades de matrizes. Mais tarde, quando o corpo já estava repleto de matrizes, já é um avanço, o corpo já reaciona de uma maneira diversa. Eu não preciso mais fazer dique em determinadas matrizes. O corpo mesmo faz vários diques dentro dele. Assim como fazia de fora o dique que reduzia meu corpo, dentro da musculatura, nas camadas internas, o corpo ele mesmo se alinhava e fazia, causando outras qualidades de matrizes, certo? Então, sobre a dança pessoal... em poucas palavras, lógico, mas exatamente a essência é essa.

S.D. – Ligando ainda esse assunto da dança pessoal com você ou Burnier também, relacionavam isso com criação cênica? Era uma fase inicial preparatória para uma criação posterior ou isso já era criação? Qual a relação entre a dança pessoal e criação de arte em geral?

C.S. – No começo, nós não sabíamos. O Burnier nos primeiros três anos quando aconteceu essa dança pessoal, falou assim: “Simioni, não vamos nos preocupar em criar espetáculo; preciso, primeiro, ver as potencialidades que tem num ator. Você está aqui disponível, você está sendo cobaia, vamos fundo nisso”. Mas, mesmo ele não sabia no que ia dar, ele não sabia da dança pessoal. Aqui tem... Não sei, tem uma coisa, vou fazer um ato deduzível, tem uma coisa a ver com o ator que ele estava trabalhando, que era eu no caso. Eu tinha muita dificuldade corporal, muita dificuldade; eu sofria porque ele queria me passar mímica do Decroux, que é essas coisas toda decupada. Depois de uns três meses, ele falou assim: “Simioni, não dá! Simioni, você é péssimo, você é péssimo, você não tem precisão, teu corpo é impreciso, você não... vamos tentar outra coisa”. Eu até falei assim... Porque quando ele me chamou para ir trabalhar, criar o Lume, ele falou: “Simi [Simioni], eu preciso de você por vinte anos”. Orra! Pensei, pensei, pensei,

pensei, pensei, decidi, vinte anos. Três meses depois ele falou: Simi, não dá!” [E Simioni] “Pô, se você quiser me mandar embora”. Ele: “Não, você tem de ficar vinte anos, vamos atrás de outras coisas”. E fomos, e foi onde surgiu a dança pessoal. Ok, não tem mímica Decroux, “vamos ver o que acontece com o Simioni”. E pela minha dificuldade corporal... eu tinha porque sempre fui uma pessoa muito gorda. Tive cem quilos na adolescência etc... emagreci. Porém, o meu corpo eu não sabia, por isso que eu fui com o Burnier, porque quando eu fiz o primeiro curso, que eu vi as quatro horas de movimento, que eu pulava pelas paredes eu falava: “Eu quero isso”. E fui. Bom, eu estou falando isso pra dizer que, nos três primeiros anos, o Burnier se encantou com as coisas que surgiam dentro do trabalho, que era diferente da mímica, mas era... Ele se encantou porque era a minha atitude corporal. Ele via movimentos que saíam, que não tinham a ver com a mímica, mas eram movimentos belos, às vezes grosseiros, grotescos, mas também movimentos corporais, saíam de dentro para fora. Então, ele falou: “Vamos aprofundar nisso, vamos aprofundar nisso, vamos ver o que dá”. Deu três anos... dois anos e sete meses... não... e nove meses, só isso, descobrindo as matrizes. Cada matriz que saía a gente dava um nome, ele dizia: “Que nome poderia dar?” Então, tinha uma lista muito grande, aí passado esses dois anos e nove meses, ele dizia: “Vamos fazer um ditado, pra ver se você consegue recuperar todas”. Então, ele dizia aleatoriamente: “Hipertensão”, “Proust”, não sei que lá, “relação com divino”... Aí ele falou assim: “Simioni, eu vi que deu uma hora e meia de matrizes, cortando... Eu vi que a gente tem um espetáculo pronto, não temos tema, não temos assunto, não temos texto, não temos nada, mas eu vendo aqui... você está fazendo uma dança, você está fazendo uma dança cheia de nuances, ora você chora, ora você expande, ora você rasga, ora você...” Aí tinha vozes, sons, muito sons... “Vamos criar um espetáculo”. Então, essa primeira fase do Lume com o Burnier foi completamente ao contrário à criação. A gente criou sem saber que estava criando, criou sem criar, estávamos criando uma técnica, porque a ideia do Burnier era criar técnica pessoal do ator. Então, foi diferente, criou, criamos um espetáculo dessa maneira. Depois que estava tudo pronto, fomos escolher o tema. Inclusive o Burnier falou assim: “É um ranger de espírito, um rasgar... é um rasgar-se a si mesmo, é dor, ao mesmo tempo êxtase”. Porque era tudo. Foi quando a gente caiu em Santo Agostinho que é o primeiro espetáculo do Lume que eu faço até hoje. Está fazendo vinte e quatro anos que eu estou com o espetáculo. Então, assim, a primeira; depois eu posso falar de outra que foi o *clown*, o palhaço.

S.D. – A gente vai chegar lá. Mas, você comentou num momento na sua fala muito interessante que me deixou curioso. Então o Burnier queria passar para você a mímica. Não funcionou e então vem a dança pessoal. De onde será que o Burnier tirou isso? Bom, estava na cabeça dele a mímica: eu tenho um ator e eu tenho a técnica, não deu certo essa, vamos criar uma outra coisa. Onde ele buscou a dança? Você sabe me dizer...

C.S. – Eu acho que ele tinha, eu acho não... Ele tinha a formação dentro dele do Decroux, a imagem do mestre Decroux, o mestre Decroux criou e codificou uma técnica

corporal, ele pensou: “Olha, se eu tenho o Simioni aqui que está explodindo em corpo, será que este corpo que está explodindo não é uma técnica? Não é a mesma coisa que o Decroux fez, só que do Simioni, para o Simioni? Será que se eu pegar um outro ator e fazer a dança pessoal essa explosão corporal vai ser a mesma do Simioni?” Ele perguntava. “Não”. Tanto é que chegou o Ricardo, e o Ricardo tem uma outra dança pessoal, diferente da minha. A essência em todos nós é a mesma e o Burnier tinha muito em mente essa máxima do Decroux: “acordar o leão dentro de si”. E o leão são todas essas coisas que eu falei... “e saber domar”. Domar é a técnica. Então, o que o Burnier fazia, justamente, fazia com que eu criasse uma técnica.

S.D. – Vamos entrar agora especificamente no nosso tema, no meu tema. Queria que você comentasse se o Burnier tinha alguma noção de improvisação, se ele trabalhava improvisação, o que era isso para ele.

C.S. – É muito difícil eu responder isso, porque eu tenho que ser muito cuidadoso, muito cuidadoso. A princípio, eu diria o Burnier não gostava de improvisação, a princípio, diria que o Burnier não faz improvisação, certo? No princípio, o Burnier dizia: “Não improvise nada”. Porém, isso é um princípio, mas que não é verdade. Vou ser bem sincero contigo. Em primeiro lugar, todo trabalho energético... Essa primeira parte que eu te falei, essas quatro, nós fazíamos até vinte e quatro horas, fizemos uma vez vinte e quatro horas sem parar. Ele começava com improvisações, o treinamento energético, você tem que se mexer etc., você pulava, você vinha para cá... O Luís nunca dava temas, “hoje o energético vai ser assim, vamos imaginar que estamos numa câmara quente, ou estamos soltos no ar, estamos...” Nada; não tinha tema nenhum; era mexer o corpo, mexer o corpo, mexer o corpo... Só que você como ator, no começo, nas primeiras duas horas, você ainda está funcionando... o teu mecanismo mental, o cérebro seu vai funcionar, o mental que eu digo, o comando. No começo você pensa: “Agora vou me jogar no chão, agora eu vou pular, ai que gostoso que é isso, eu vou rodar”. Então, isso é uma espécie de improvisação, só que daí chega num momento que você não pensa mais, aí o teu corpo faz. Por que não dizer que o corpo também improvisa? Porque não tinha regra, não tinha tem que fazer isso, tem que fazer aquilo. Eu via que, às vezes, eu subia nas paredes, eu me agarrava, subia... Eu via que, às vezes, eu rolava no chão e saltava. Era tudo uma grande improvisação do corpo, quando ele sai do limite dele, encontra um universo fora, vai brincando, vai improvisando, mas, o Burnier não tratava isso como improvisado. Ele não dizia que era improvisado. Ponto. O próprio Burnier, dentro da elaboração dessa nossa técnica, da dança pessoal... tenho que te falar direitinho, vou ver... Antes disso, quando chegava o momento da dança pessoal não existia improvisado, quando explodia essa dança pessoal, porque o meu corpo já estava acostumado a não dar trela para o mental, não significa que eu zerava o mental. Era uma comunhão dos dois. Então, ora tinha reflexo do mental e ora reflexo do corporal, ora as duas juntavam e dava uma terceira coisa, e que explodia em movimentos e matrizes. Nesse momento, não sinto que há improvisação. Nesse momento, não sinto que era uma

improvisação. Saía espontaneamente, certo? Porque, para mim, improvisação... Temos que deixar claro o que é isso. Improvisação é quando você tem um tema, quando você: “Eu vou improvisar sobre tal tema” ou então “eu vou improvisar sobre quedas” ou então... Bom, então na dança pessoal, nas matrizes não tinha improvisação, porém o Burnier adorava fazer a gente improvisar, vou te explicar... A gente trabalhava muito treino, fora a dança pessoal, tinha treino corporal de molejo, *koshi*, *koshi* dos japoneses, o abdômen, as tensões, as quedas, o físico, para preparar o corpo... Físico, físico. Aí ele dava vários exercícios para gente e a gente já tinha uma gama de exercícios... samurai... Vários exercícios que ele tirou da própria mímica ou dos outros mestres que trabalhavam lá. Aí ele dizia: “Agora vamos improvisar em cima disso que nós temos”. O que é improvisar para ele então? Do jeito que eu caía o meu corpo já estava preparado para ir para o chão. Então, vamos improvisar diversas maneiras de ir pro chão, vamos improvisar diversas maneiras de saltar, vamos improvisar um jogo onde a sequência nossa sempre foi começar, esquentar, o chão, subir, elementos plásticos, pular, saltar, dobrar o corpo... “Hoje o treino vai ser improvisado”. No sentido, vamos começar do terceiro, não do primeiro. “Agora eu quero que você improvise o tempo dentro desse exercício”. Nesse sentido, então, ele trabalhava muito na improvisação. Ele nunca gostava que você improvisasse quando você estava em estado de pesquisa profunda, quando era a dança pessoal. Porque ele queria justamente... Como é que você vai improvisar algo que você não sabe o que é ainda: “Eu vou improvisar a minha nova dança pessoal”. Eu nem sei como é que ela é. Porém, quando a dança pessoal já estava enraizada, etc., ele brincava com a dança pessoal: “Simi, faz ela menor”. Ele improvisava com essas coisas: “Faz ela mais rápida, mais lenta, faz ela parado”. Então, o que eu ia dizer lá no começo... quando você for ouvir a gravação, você vai ver que eu parei, dentro do Burnier, no universo dele. Ele improvisava muito com a pesquisa. Ele devia pensar assim: “Simi, está fazendo isso”. Depois ficava as quatro horas num tema, ele ficava: “Ele está fazendo isso, se eu der um motivo pra ele, por exemplo, assim Simi tenta forçar mais esse pé no chão, o que será que acontece?” Então, ele era muito assim, ele me deixava horas, etc., mas porque ele ficava vendo. O Luís tinha a capacidade de perceber aquilo que dava vida, brilho, luz e emanava no ator. Ele deixava o tempo do ator, fuçando, buscando. Quando ele via isso, ele puxava. Então, quando ele puxava isso ele dizia: “Isso Simioni, isso. Tenta virar para a direita para ver o que acontece”. Então, eu imagino que dentro dele, ele improvisava, digamos assim, intuição e improvisação: “Eu vou tentar, tentar ver com o Simioni o que dá isso”. Bom, aí tá, quando fomos montar um espetáculo que já estava pronto. Aí estava pronto, não improvisamos nada, nada, nada, nada. Ele pegou as matrizes... A única coisa que ele fez, por exemplo, tem uma matriz...

[FIM DA FITA 1-A]

C.S. – Tinha um tal mendigo que seguia a vida do Agostinho. Ele [Burnier] falou assim: “Vamos tentar fazer que esse mendigo seja o ponto de ligação das outras matrizes”. Mas, o que eu faço? Porque a gente queria colocar bastantes objetos, ele falou assim: “Simioni, então você vai improvisar agora, eu vou colocar vários objetos na sala, vários objetos na zona da sala, corrente, correia, tecido, vela, várias coisas... E a gente vai fazer o energético três horas”. Ele não começava sem aquecer o corpo, improvisar do nada, assim só do mental, e “Você vai com o teu corpo aquecido, você vai brincar com esses objetos, você vai fazer o que você quiser”, aí foi a primeira improvisação que ele me deixou fazer de verdade. As anteriores eram em cima de coisas que a gente já tinha, os treinamentos técnicos... tipo assim: eu podia fazer o que eu quisesse. Foi a primeira improvisação que a gente fez. Claro superaquecido, etc., com o meu estado emocional latente etc., O que aconteceu comigo? Eu fiquei como uma criança, porque eu podia brincar livremente. Então para pegar um objeto eu deitava, para pegar um objeto, levantava, voava. Claro que surgiram elementos do treino, que eu tinha já [há] três anos, os elementos técnicos surgiram, as vozes surgiram, mas de uma maneira livre... livre, livre, livre, e que ficou lindo, modéstia parte, ficou lindo, porque ficou vivo e esse mendigo ele intermeia a peça inteira para trocar os objetos, entende? Em mendigo. E é completamente diferente de todas as matrizes. Então, foi a primeira improvisação que o Burnier deixou fazer livremente, bom, ponto. O que eu tirei disso? Eu tinha já feito a faculdade, a escola de teatro em Curitiba, dois anos só, desisti para vim para o Lume. Lá era improvisação, lá tinha improvisação como escola normal, comum, de teatro: improvisa, tem temas etc. etc. O que foi novo para mim, em matéria de improvisação? Lá na escola era sempre muito rico improvisar, mas você tinha tema e você improvisava da cabeça: “Eu vou fazer isso, vou fazer aquilo...”. Ou, às vezes quando você improvisa, você deve saber isso, quando a gente improvisa. Você é ator também? Quando a gente improvisa, você vai se empolgando, o teu corpo vai ficando mais ativo, etc., e a improvisação fica melhor, porque é o corpo que ajuda. Você começa só do mental, é aquela coisa que não é rico, não é totalmente rico, você improvisar... Agora, quando o corpo começa a funcionar e vazar, ele vai ajudando... Eu digo que o corpo... espirra para o mental *flashes*; o mental acorda e tem ideias de improvisação. Ele vai tendo ideias. E era o que acontecia, por exemplo, nessa improvisação do mendigo. Eu não pensava, eu fazia; mas, eu tenho certeza que o meu corpo estava tão integrado com o mental, era uma coisa só, que é muito mais rico. A improvisação total, vamos chamar isso de improvisação total, corpo e mente ligados, num só, é muito mais rica, porque tem a mente pensando, tem você pensando, tem o teu racional: “Eu quero fazer isso...”. Mas, tem o corpo também dando *flashes*, dando relâmpagos. É muito mais rico, você improvisa, você acaba sendo surpreendido pela improvisação, você mesmo que está fazendo. É assim quando a gente improvisa no teatro também, quando você está ali, você: “Nossa, eu fiz isso!”. É porque é a nossa arte também. Mas, quando o corpo está na ativa é muito mais, é muito mais... Então, é isso. Estou falando desse período, porque depois tem mais coisa de improvisação, do período do Burnier.

S.D. – Aí no livro do Burnier, a gente pega, talvez até mais de um momento, que ele diz que, eu vou repetir um trecho do livro: “Quando eu improviso a ordem das palavras, eu não as estou criando”. Eu queria que você comentasse um pouquinho, voltando à questão da criação mesmo, da criação cênica ou criação da cena. A improvisação é um componente da criação? Porque me parece que o Burnier, me parece ele tinha uma coisa assim, um pé atrás com a improvisação mesmo, porque ele fala: “Improvisação para mim não é criar uma palavra, mas montar sua ordem”. Montar a ordem de cena. O que é improvisar? É você lidar com coisas conhecidas já, em cima de um tema, você pode brincar ali, tal. E eu queria saber se improvisar dessa forma seria criação? De onde vem a criação? Eu estou insistindo um pouco em criação, para saber de onde que ela vem, o criar o próprio movimento...

C.S. – De onde que ela vem? Você está me dizendo..., espera aí, deixa eu ver...

S.D. – Vamos pegar o espetáculo, então, Santo Agostinho mesmo, o espetáculo em si foi uma criação teatral.

C.S. – Uma criação teatral.

S.D. – Essa criação dependeu de todo um processo.

C.S. – Exato.

S.D. – Então, a gente pode considerar que todo um processo é criação, com todos os elementos que ali...

C.S. – Pode, pode sim.

S.D. – Então, criação seria uma unidade toda, uma coisa muito grande que resulta no espetáculo.

C.S. – Exato, exato. É isso, agora essas palavras que ele fala como é que é? Você troca as palavras...

S.D. – É que ele fala que improvisação não é criação, não é criação no sentido de algo novo: “Olha criei algo novo aqui”. Improvisar não é espontaneamente caiu uma ideia que eu apresentei: “Nossa, que coisa nova!”. Ele fala que não, improvisar não é você criar algo novo, é montar coisas conhecidas, quebra-cabeças.

C.S. – Então... ele odiava a improvisação nesse sentido que você acabou de falar, improvisação não é algo do nada... Ele criava, no sentido, ele dava material. Bom, eu acho que eu expliquei tudo.

S.D. – É, acho que agora...

C.S. – Exato. Ele não era contra a improvisação, mas desde que fosse embasada. Agora, bom, tenho que chegar no *clown*, o *clown* é a mesma coisa.

S.D. – Podemos ir para o *clown*.

C.S – O *clown* é a mesma coisa. Por exemplo, quando ele introduziu o *clown* para gente, já era com o Rick [Ricardo Puccetti] junto. Em primeiro lugar, ele fez um retiro de *clown*, de onze ou doze dias. Não só ele e nós dois, eu e o Rick... não podia ser dois, porque um *clown* tem que rir do outro. E convidou quinze pessoas. Então, fizemos um retiro de quinze pessoas que se iniciaram de *clown*. Tudo através do corpo, ele começou... já bem experiente, já com três anos de me puxar a essência da dança pessoal. Ele começou a puxar aquilo que advém do *clown*, que é o cômico no sentido das fragilidades, a imbecilidade, todo esse gênero de emoção, as fraquezas, esse gênero de emoção do ser humano que a gente esconde da sociedade: “Eu não vou me mostrar fraco, eu não vou ser bobão, eu não vou ser tonto, eu não vou ser...” Faz parte. A gente tem uma máscara, você sabe disso. Só que ele cavouca lá de dentro, tinha que ser você, a sua paspalhice, a sua imbecilidade. Não podia fingir. E ele era duro nisso, ele sabia cavoucar, ele mexia e fazia com que você aflorasse, que você realmente se mostrasse: “Olha, eu sou fraco assim. Eu tenho esse lado meu que é imbecil. Olha a minha fragilidade”. Não acontecia isso, quando o ator se despojava disso, era completamente cômico, porque é o lado mais cômico no sentido, do lado mais puro do *clown*, que se tem no ser humano. O lado mais puro, porque ele fazia de um jeito que você... não tinha mais jeito. Não tinha mais jeito de você escapar, etc. E os atores ali sentados e você... Quando você percebe que você não tem mais como esconder, você faz isso aqui...²³⁷ Esse estado aqui, as pessoas gargalhavam, porque é lindo de ver e, ao mesmo tempo, é muito engraçado, porque o cara que estava resistindo, “O Simioni, ele estava resistindo”. “Eu não vou mostrar!” De repente, ele se despoja, fraco. Daí, quando você ficava frágil, o Burnier já para você: “Que bonitinho!” Porque daí você ficava frágil, o teu corpo estava tão quente, tão bagunçado, que você jogava no corpo. “Que bonitinho! O pezinho dele mexe!”, daí você ficava com vergonha, tudo no corpo ficava com vergonha. Então, ele começou a construir a dança pessoal do *clown*, nesse aspecto. As emoções saíam no corpo, não tinha texto etc. Bom, cada um ele iniciou etc., e a gente voltou do retiro e fomos para a braçada de trabalho, para desenvolver esse *clown* que tinha acabado de nascer. Aí *clown* é improvisação máxima, por exemplo, “Como é que seu *clown* anda? Mas só desse jeito?”, daí as ideias... “O *clown* está fugindo de um búfalo, como é que um *clown* foge de um búfalo? O *clown* está com fome, como é que o *clown* sente fome?”. Aí é só jogos de improvisações... Improvisações, improvisações, improvisações, improvisações, só que dentro da essência. Então, o Burnier – de novo voltando ao que você falou ali – não gosta da improvisação do nada. Ele tinha já a essência do *clown*, os movimentos do *clown*, a fragilidade tudo a mostra, a gente antes de improvisar, a gente aguçava o *clown*, aí sim: “Como é que teu *clown* é com fome? Eu tenho aqui um prato de macarrão”. Eu, no caso, amo macarrão. “Aqui tem uma caixa de macarrão, você não pode comer Simioni”. Ele ficava forçando isso, para que a gente sentisse os desejos e tudo o mais, em cima do que já existia, só que saíram outras

²³⁷ Gesto tradicional de palhaço envergonhado: cabisbaixo, meio encolhido, braços atrás das costas, balançando o pé.

qualidades de ações, de movimentos, de andares, de choros, de risadas, de tudo o mais, para criar o *clown*. Aí ele colocava, eu e o Rick junto em situações; inventava situações, improvisava: “Vocês dois numa cadeira, só que um só pode sentar”. Aí criava um jogo, até eu e o Rick termos desenvolvido a relação, o meu *clown* do meu jeito que é junto com o do Rick, surge uma relação. Bom, vamos criar o espetáculo. Só que, de novo, aconteceu isso. Para criar o espetáculo nós já tínhamos cada um o seu próprio *clown*, já tínhamos desenvolvido a relação e tínhamos vários materiais, por causa dos jogos de improvisações. Então, o que a gente fazia? “Olha aqui vamos usar aquilo da cadeira, vamos fazer...”. É dessa maneira. Por quê? Agora eu confesso, porque supermodéstia à parte, mas não posso ser tão modesto assim, porque já são quase trinta anos de trabalho reconhecido. Por que o Lume cativa as pessoas com o trabalho dele? As pessoas querem assistir ao Lume, porque elas sentem... mas por quê? Porque antes de tudo, tem o humano, o humano por detrás, tudo esse rasgar que está adormecido, que está adormecido em todo mundo; na realidade a maior parte, você sabe disso... O mundo é manipulado, as pessoas são... Porque é preciso, para comandar, para manipular. E o Lume sempre começa lá do de dentro. Então, todas as nossas montagens partiram assim. Então o tema do *clown* foi esse: “Temos que montar um espetáculo, porque já temos um *clown*...”. As outras também, por exemplo, o *Café com Queijo*, você assistiu ou não? O *Café com Queijo* é resultado de uma pesquisa grande em sala, que daí a gente vai ver como: “O humano apareceu aqui. Vamos... tem um espetáculo aqui, vamos ver”. É nesse sentido, o último agora que a gente vai estrear, ainda agora em Agosto, que já está mais ou menos pronto (quase pronto, finalizado já, só falta as arestas), é o primeiro espetáculo que eu fiz na minha vida com improvisação sem nada dos de antes. Porque a gente também já está num momento em que a gente quer investigar coisas. Então, assim improvisar... Eu odiei, odeio, mas tive que fazer. De improvisar, tem temas: “O tema vai ser esse aqui. As pessoas que são assim e assado”. Sem corpo, sem nada, sem trabalhar antes: “Simioni, vamos lá, vamos improvisar”. Eu odiei na realidade, odiei fazer, porque vai de encontro... são vinte e sete anos fazendo dessa maneira que eu te falei, todo esse tempo. Porém, eu queria, assim: “Como é que é? Eu odiei, não gostei do resultado, ao contrário dos meus colegas. Eles gostaram do resultado do trabalho deles, mas eu não gostei do meu resultado, porque eu fiquei muito travado. Eu estou confessando para você isso, porque você está pesquisando, vou te dar essa... Fiquei muito travado, porque eu nunca fui acostumado a improvisar do nada, nunca. Aí, então, eu fiquei: “Olha, que horrível!” Improvisava, improvisava, mas me achava ridículo, me achava péssimo, me achava um péssimo ator, certo? E os meus colegas, os outros seis disseram assim; que a gente conversa muito: “Simi, está muito legal! Simi está lindo! Você fez uma coisa que você nunca fez na vida! É lindo, é lindo, você tem força!”. Eu ficava desconfiado: “Não, eles estão querendo me agradar”. Porque eu não queria fazer a montagem daí: “Eu saio da montagem e vocês fazem”.

S.C. – Estão todos em cena?

C.S. – Estão todos em cena. “Tá lindo Simi! Olha, vendo você... é o mais forte de todos”, eu dizia assim: “Eles querem me agradecer”. Bom, fiz a montagem, nas últimas semanas, duas semanas, foi a semana retrasada que a gente acabou a montagem final. Tem as arestas para fazer. Nas duas últimas semanas eu pensei: “Olha, que eu estou gostando daquilo que eu criei”; porém, não estou satisfeito ainda. Ainda bem que tem mais dois meses para estrear. Porque a gente viaja, viaja e tem que ter tempo para montar antes. Porém, “O que eu vou fazer?”, fechou o personagem, não tem mais como mexer, porque já está... Tem uma ação que encaixa com a outra, então, essas coisas assim, não dá. Aí eu pensei assim: “Bom, ok, eu não estou satisfeito”. Nas duas últimas semanas eu vi a possibilidade do que eu criei... de eu poder rechear agora. Porque achava ele vazio, eu acho ele vazio. Porque foi daqui só.²³⁸ Mas, isso é a minha história. Ele é vazio, mas, agora eu tenho uma chance, agora eu vou pegar parte por parte e vou buscar lá dentro do corpo, para ver se então é o trabalho oposto. Que eu acho legal, eu acho que deve ser assim para os atores, tem que ser assim para os atores também... deixar livre para improvisar. Mas, só no mental, só na improvisação criativa, eu acho que fica fraco, fica pobre. Eles improvisam, mas, acho que eles já improvisam. Mas eles já põem as coisas de dentro. Eu estou dizendo... para aluno, para aluno eu acho que fica pobre improvisar do nada. Pobre, só soltam as coisas que estão aqui,²³⁹ superficiais. Claro, que os atores mais velhos e tudo o mais, que não usam esse trabalho como eu estou usando, mas que são grandes atores, maravilhosos... eles já sabem que tem que rechear, eles já sabem... Pela experiência também, nesse sentido, acho. Ao mesmo tempo acho que a improvisação mesmo para atores alunos, improvisação vazia assim, vazia não... Improvisação mental, só, é bom também para se soltar, para se limpar, para ver, para exercitar a improvisação. Tem mais alguma será?

S.D. – Sobre a mímese corpórea... Tem-se improvisação? Não sei se você passou pela experiência da mímese...

C.S. – Passei muito pouco, mas acompanhei muito o processo de todos eles.

S.D. – Aí foca o improviso nelas também, se tiver alguma coisa de interessante que você queira falar. Que me parece que, bem geral, a mímese seria, então... você buscar ações físicas no outro e trazer para você, tentando reproduzir aquilo que você viu.

C.S. – Exato, exatamente, precisas, precisas. Eu lembro dos atores, aqueles que foram para Amazônia coletar uma porção de pessoas lá, gravado, eu via eles horas em sala de trabalho, com o gravadorzinho escutando a voz: “Eu já teve. Eu, eu já teve”.²⁴⁰ Para ficar igualzinho, igualzinho e depois quando eles decoravam e tentavam colocar já no corpo a voz, vinha o outro ator, que conheceu a pessoa que ele imitou, e escutava o ator e dizia assim: “Mas, ainda não está igual...”. Porque tem todo um trabalho de não só imitar a voz, sonoridade, lógico, mas, também, de colocar o sentimento. Então, para

²³⁸ Aponta para a cabeça.

²³⁹ Apontando a cabeça novamente.

²⁴⁰ Reproduzindo uma das falas das gravações.

criar personagens, através da mímese corpórea, não existe improvisação, não pode existir improvisação. De novo aquela história... Agora, você vendo os meninos fazendo mímese corpórea, aí depois que eles já têm a base. Acho que improvisar sem base é duro, depois que eles têm a base, acho que eles deliram na improvisação. Mas, como eles não podem sair da forma, a improvisação escapa de um outro jeito, escapa no sentimento, escapa na sensação, escapa na entonação, sei lá, escapa no ser, na alma. Eu acho que é muito mais... Posso dizer isso, já com vinte e sete anos dessa experiência. Improvisar, dessa maneira que eu acabei de descrever, é muito mais profunda. Ela serve para alma, tanto do ator como do espectador, porque... Eu tenho uma demonstração chamada “prisão para a liberdade”: se você se aprisiona em algo, que é tudo que eu estou falando que é a técnica, o ser humano não consegue ser prisioneiro dela, ele tem que escapar dessa prisão. Então, se eu estou prisioneiro, eu escapo de uma outra maneira. Eu escapo de uma outra maneira, acho que isso é...

S.D. – O Burnier, vamos pegar o Burnier mesmo, ele tinha uma relação bem estreita com o Barba?

C.S. – Bem estreita assim. Ele até estava bravo com o Barba quando ele morreu, estavam de mal os dois. Sim, de mal assim... estavam brigados. Bem estreita, eles eram superamigos.

S.D. – E até de o Burnier, de repente, utilizar a teoria que o Barba... Um pouco que eu vi do Barba, também na questão da improvisação, ele trabalhava muito a repetição. De repente, eles estavam montando alguma peça, vamos fazer essa cena tal. Bom, nessa cena tem uma mesa que é muito importante na cena, “Vamos tirar a mesa. Vamos colocar a mesa.” Tira um dos personagens, faz o outro sozinho. Então, experimentava a mesma cena de várias maneiras, tirando ou colocando coisas. Bem geral também, pelo que vi, o Barba usava a improvisação nesse sentido, quando estava adiantado: “Vamos montar a peça. Fazer a cena”. O Burnier usou muito disso? Lia Barba? Tinha alguma...

C.S. – O Burnier ficou apaixonado, quando conheceu o Barba, o trabalho do Barba, os espetáculos e tudo o mais. Até que a gente trouxe, dois anos depois que criamos o Lume, trouxemos o Eugênio [Barba], o Odin [Theatre] para o Brasil. Também fiquei apaixonado e tudo o mais. Só que a gente estava tão empolgado com a dança pessoal (naquela época estava descobrindo aquela coisa maravilhosa) que o Burnier até tentou fazer algumas coisas que o Barba fazia: cortar; improvisar; fazer as coisas de improvisação; etc. Mas, eu não gostei e nem ele gostou. Não que ele não gostasse do Barba; não caberia ali. Ele fez vários experimentos, não só comigo, também [com] alguns atores que vinham de vez em quando, fez vários experimentos sobre a antropologia teatral do Barba, mas não vingou. Não vingou para gente. Porém, é um paradoxo eu dizer isso, porque ele vivia... Quando o Barba vinha para o Brasil, eles viajavam juntos etc., iam para Dinamarca e tudo o mais, e eu, em 89, fui trabalhar com a Iben, que é atriz do Barba, e eu estou lá vinte dois anos e uma vez por ano a gente se

encontra. E, a Iben trabalha com técnica e com muita improvisação, porque ela do Barba, e é lindo a maneira como você trabalha também. Improvisações... às vezes me dá raiva, porque a maneira deles improvisarem é muito rica; é similar à nossa, no sentido de ter uma base primeiro, não vai improvisar do nada. Tem uma base e tudo mais, só que são mais complexos. Eles tiram essa mesa que você falou, eles trocam de atores, eles são geniais nisso. E a Iben quando a gente faz o espetáculo com ela, cria o espetáculo também, tem três espetáculos que eu faço lá até hoje, ela dirigindo. Mas, ela utiliza só elementos do treino etc. Eu fico bravo com ela, quando, às vezes, ela não tem uma solução. Então, por exemplo, tenho que sair de cena. Mas ela: “Não tem como, porque tem o outro ali.” “Carlos...”, (ela me chama de Carlos) “Carlos, faz o seguinte, sai saltando para frente e olhando para trás”. Eu digo: “Que raiva”. Ela quer que faça na hora, então, eu tenho que sair saltando para trás... É o cúmulo do cúmulo de uma improvisação. Sai saltando e virando para trás. Assim mesmo ela nunca deixa você improvisar livremente: “Improvisa qualquer coisa”. Ela dá o que você tem que improvisar: saltando e olhando pra trás. Mas é divertido. Eles trabalham muito improvisação... Muito, muito, muito. Mas, nesse tipo de improvisação, com bases, eles fazem um bordado. É muito legal.

S.D. – Simioni, só para encerrar, você já comentou lá no início o que você entende por improvisação. Mas só para deixar sublinhado mesmo...

C.S. – Eu acho que é isso que eu falei. Para mim, improvisação é sair da mesmice, improvisação é sair de si mesmo, quando eu digo sair de si mesmo é não fazer as coisas que você sempre faz, em trabalho, por exemplo. Improvisa, sai, veja o que vai acontecer. Improvisação é a alma do ator. Na realidade, improvisação é a alma do ator, certo? Mas ela tem limites. Não... ela não tem limites. A improvisação é ilimitada, mas existem limites para pô-la. Eu não acredito muito em improvisação em peça pronta. Eu acho que na peça pronta já tem que ter um outro trilha. Mas, a improvisação é a base, é uma das bases do ator, porque se não... Agora, olhando no amplo sentido, se não fosse a improvisação ampla, de tudo que eu falei para você do que a gente acha de improvisação, não existiria nosso trabalho, porque foi tudo improvisado. A gente não sabia no que ia dar.

[FIM DA FITA 1-B]

ANEXO 5 – Entrevista nº 05 – RICARDO PUC CETTI

Local/data: Ourinhos/SP, 06/05/2012

Tema: O improviso em Luís Otávio Burnier e no Lume

Entrevistador: Sandro de Cássio Dutra

S.D. – Estamos aqui com Ricardo Puccetti, ator e membro do Lume. Não sei se é diretor também...

R.P. – Dirijo também. Mas sou mais ator e palhaço do Lume mesmo.

S.D. – Ator e palhaço do Lume, Ricardo Puccetti. Ricardo, eu queria saber de você... no trabalho com o Burnier, ele tem, me parece, uma tendência mais, no início, para puxar pelo o corpo. Não vou dizer ‘deixando de lado’, mas, talvez, em segundo plano, as emoções e o texto. Você pode explicar como que era a teoria corporal? Se isso que eu estou falando está certo ou não? E o Burnier, no início, com o trabalho que você teve com ele, qual a questão do corpo? Emoções e texto...

R.P. – Olha, as emoções não, eu diria. Então, realmente, o trabalho dele... Nós tivemos com ele pelo destino, há dez anos a gente trabalha com ele. Depois, ele faleceu, como você sabe. O trabalho dele sempre foi muito corporal, ou seja, o impulso, o primeiro estímulo para que a ação se concretizasse no espaço, era corporal mesmo. Não era um estímulo de fora, [era] um impulso que vinha do próprio corpo do ator. Então, a gente não trabalhava com nenhum tipo de estímulo externo, música, texto. No início. Então, era o ator, a sala vazia e esse corpo que começava a se mover e ia descobrindo dentro da própria musculatura, dos nervos e os fios que faziam ele continuar se movendo e construindo, no tempo e no espaço, a sua dança. Vamos chamar assim. Com o tempo, claro, os atores vão... Quer dizer, esse estímulo que vem do corpo, assim como um vulcão, a coisa vai saindo do corpo. Eles acabam descobrindo outros caminhos. Então, por exemplo, começa a ter, para alguns, algum tipo de imagem. Não imagem literária, nada disso. Mas, algum tipo de visão, vamos dizer assim. Isso é uma possibilidade que acontecia. Ou as emoções, que a gente chamava... Mas, não no nível do nome das emoções, não o triste, o alegre. Mas, no sentido mais de... O Luís, fala isso no livro dele. Da musculatura se movendo e você indo perceber que o que você está fazendo, quando você move o corpo, não é, simplesmente, algo mecânico. Não é uma ginástica, mas aquilo está causando em você... Você daí, corpo, pessoa, que não se separa. Algo está se movendo que não é visível. Então, isso que se movia e que não era visível, a gente chamava de sensação, de emoção. Mas, mais no sentido, de algo que se move mesmo. No sentido literal da palavra e não a emoção que o teatro mais psicológico trabalha: agora o ator está triste ou agora ele está bravo. Nesse sentido. Então, uma dança da musculatura, mais interna. Então, o trabalho dele, a base dele era essa aí.

S.D. – Com ele você treinou a dança pessoal. Você podia dar também uma síntese, que pode ser rápida, sobre a dança pessoal. O que seria a dança pessoal?

R.P. – Sim, claro. Você já falou com o Simi [Simioni]. Você já leu o livro. Então, eu entrei dois anos depois que ele já estava trabalhando com o Simi. Então, nessa época, desses dois anos, não se falava de dança pessoal ainda. Eles estavam buscando, através do corpo, algo. O Luís tinha muito claro o que ele queria, mas ainda não tinha nomes. Então, ele chamava de “treinamento pessoal”, depois “técnica pessoal”. Quando eu entro, pelo próprio desenvolvimento do que eles já estavam vendo. Eu entrei nesse mesmo “bolo”, então, eram treinamentos... A base mesmo, do nosso trabalho, era o treinamento energético, que é o trabalho de exaustão, que vem do Grotowski, que é você ficar horas e horas. E a gente ficava até... Chegamos a ficar até doze horas, oito horas. De seis a oito era a média diária. Fazendo ação, corpo que faz sem pensar. É isso. Então, quando você chega num momento que você acha que vai cair, de cansaço, de desespero, porque você não sabe mais o que faz, o corpo encontra um respiro, como se ele... Atravessa uma parede ou ele pula o muro, e descobre outras qualidades de movimento, de energia, outras colorações. E assim a gente ia desenvolvendo. E uma certa codificação ia aparecendo nisso. Mas, era uma codificação diferente, por exemplo, do trabalho do Barba. Então, aí é uma grande diferença da gente. Porque a gente sempre teve uma associação com o Barba, pela relação próxima dos dois grupos, pelo Luís ter trabalhado com ele, o Simi trabalhar com a Iben. Mas, existem diferenças grandes. Uma delas é essa maneira de codificar o material do ator. Eles codificam pela repetição, quase mecânica, como o balé clássico. Essa técnica do balé clássico, essa metodologia do balé clássico: eles aprendem ou eles criam os códigos, que depois vão ser usados lá na frente, na improvisação, e eles repetem, repetem. A gente... a repetição era natural. Então, você ficava oito horas fazendo num dia, no outro dia você ficava oito horas, algumas coisas voltavam, outras não voltavam. O Luís achava que o que voltava era algo que tinha alguma coisa ali, para se investigar e se insistir. Então, aí estava uma interferência dele: “Está vendo essa...”. A gente ia dando nome para as coisas. A gente chamava de matrizes. “Está vendo isso? Hoje fica trabalhando isso. Não muda. Não deixa mudar”. Então, você ia se desenvolvendo e aos poucos vinha uma codificação que era forma e o recheio da forma. Ou seja, o universo sensorial, que essa forma trazia, você também codificava, de alguma maneira. Mas, pelo fazer diário e não pela repetição de uma forma determinada, de uma determinada ação. Então, o conceito de matriz é mais amplo. É como se fosse um território mesmo. Existe uma lógica de movimento, existe uma lógica sensorial. Ela traz alguns universos, cada matriz. É mais amplo do que um passo do balé clássico. Você faz aquele passo ali e daí o bailarino tem que preencher com algo para aquilo funcionar, senão não funciona. Então, dança pessoal foi uma consequência desse raciocínio, quando ele começa a entender: “As coisas se repetem. Então, isso é uma técnica pessoal. Então, isso é uma dança pessoal. É uma dança própria de cada ator”. Então veio daí.

S.D. – E na dança pessoal, o Burnier...

R.P. – Desculpa. Só completando. Então, dança pessoal, no sentido dança mais ampla da dança. O ator pode estar parado, em algum momento.

S.D. – Dança, mais na questão do movimento. Porque alguma coisa se mexe dentro, mesmo estando parado.

R.P. – Exatamente. Alguma coisa se move. Ou o espaço se move, ou internamente se move, ou o próprio corpo se move. E essa relação de tamanho, do grande, do pequeno. Do rápido, do lento. Essas dinâmicas de espaço e de tempo. Que daí traz um trabalho bem artesanal para o ator. E isso era o que ele adorava fazer. De ir vendo as coisas e ir jogando estímulos. O estímulo externo daí era ele, que provocava, que te desestruturava: “Agora faz parado isso aí. Não sai de...”. Eu lembro comigo, por exemplo, no meu início, a minha dança ganhava muito espaço fora. Eu cobria a sala, rapidamente: braços, pernas longas, uma energia meio guerreira, reta. Ele: “Agora, um metro quadrado, você fica aí. Não sai daí”. Então, isso fez a dança entrar na coluna mais. Então, ele tinha essas... Comigo também... Está no livro. “Fecha o olho”. Eu fiquei um ano trabalhando de olho fechado. Um ano sozinho, inclusive, sem o Simi. A gente trabalhava em horários diferentes. E ele vinha de vez em quando. Então, ele tinha coisas assim, para ir cavoucando essa dança pessoal de cada um.

S.D. – O Burnier chegava a falar em improvisação, nesse período da dança?

R.P. – Não.

S.D. – Como você via a improvisação, no Burnier?

R.P. – A gente começa a entender um pouco a improvisação, a partir... Ele falava... Inclusive, eu me lembro, nesse início, quando a gente não tinha ainda, digamos, essas codificações ainda não existiam para cada um. Ele falava: “Não é improvisação isso aí. Não vai fazer improvisação”. Então, ele te confundia muito: “Você está representando; não representa”. Para mim e para o Simi: “Não é improvisação. Não fica querendo...”. No sentido de improvisar, de querer fazer. De programar. Ele falava: “Nãnananananão!” Ele tinha uma imagem, ele foi usar essa imagem mais para frente, no tempo nosso. Mas, ele trabalhava com ela, sem falar, já desde o início. Que era uma coisa que vinha do Etienne Decroux, que ele chamava de “ereção muscular”, como um pênis. Então, o corpo do ator, um pouco nesse sentido... Fica uma coisa esquisita até, mas quando a ereção está acontecendo, não existe um controle, ela acontece. Claro, devem ter homens que controlam, mas naturalmente, o músculo... Algo vai acontecendo, que aquilo... Então, ele fazia a gente trabalhar com esse princípio um pouco. Ele não falava de “ereção muscular”. Ele falou isso, anos depois, quando, num certo momento a gente trabalhou muito, parava... Eu trabalhei muito com ele. Parava tudo. E, de repente, se você fica parado, se você se deixa abandonar e corta, um pouco, todo o desespero de querer fazer alguma coisa, chega uma hora que, realmente, você sente: “Opa, meu braço está querendo fazer alguma coisa”. Você deixa. Então, é você ser movido e não mover. Então, isso, de ser movido e não mover era também, desde o

início. Então, a improvisação não existia muito enquanto... A gente foi mais para frente. Conforme aparecem os códigos, daí sim, existiam momentos do trabalho que ele falava: “Ok, hoje, você vai... Tem a matriz da japonesa. Tem a matriz do guerreiro de saia. Tem a matriz da dança com as facas”. Os nomes todos. Daí ele falava: “Hoje você vai pegar três, cinco. E você só vai transitar entre elas”. Então, aí ele já começa a jogar. Aí já existia um certo... Não era racional o que ele queria. Ele queria fluxo... como uma passava para a outra. Mas, aí já começa haver um sentido de improvisação com códigos. Que tem uma ponte com a *commedia dell’arte*. Só que, sempre existia um espaço muito em branco. Ele estava muito mais interessado... Eu sinto. No espaço que existia entre uma matriz e outra, como que chegava, do que numa e na outra, nelas puras. Nas Intersecções, nas transições. Que até ele descreve no livro alguns tipos: “seca”. Você está numa, corta e vai para outra; ou derretendo de uma para outra. Então, a gente foi descobrindo isso... As coisas aconteciam muito, porque era muito tempo fazendo. Mas, havia sempre uma preocupação de: “Opa, aqui aconteceu algo. É uma coisa legal. Como é que a gente pode capturar isso? E ir trazendo, ‘tecnificando’ isso?”. Tinha essa visão dele e que passou para gente também. Então, nisso, deu para entender um pouco como é que era?

S.D – Deu.

R.P. – Eu acho que daí... eu não sei o que mais você pergunta. Mas, eu acho que logo, uma outra passagem que veio para o trabalho, o novo veio... que se abriu, foi o trabalho do palhaço. Porque o trabalho do palhaço entra comigo. Trabalhava o palhaço de uma maneira intuitiva. Na rua, sempre, de pequeno, uma paixão pelo palhaço.

S.D. – Desculpa, você é de onde?

R.P – Eu sou de Pinhal, uma cidade bem pequenininha. Espírito Santo do Pinhal, São Paulo é divisa com o sul de Minas, ali Mogi-Guaçu, na região que a gente estava antes de vir para cá, São João da Boa Vista.

S.D. – Ali que você começou...

R.P. – Exatamente. Vendo circo. Vendo com meu avô “O gordo e o magro”, no cinema, “Mazzaropi”, essas coisas. Então, quando eu saí de lá, da minha cidade, com dezessete anos, eu fui fazer o Conservatório, em Campinas, de teatro. Eu queria ser ator, mas com essa vontade de ser palhaço. Intuitivamente... Daí eu estava na Unicamp. Eu comecei a ir para a rua todo sábado, trabalhar como palhaço, sem saber exatamente muito, com essas influências do cinema, do circo. Daí quando eu vou trabalhar com ele, a minha primeira aproximação foi: “Eu quero que você me oriente, o trabalho do palhaço. Porque eu sei que você já trabalhou na França, com o Gulier, o Lecoq”. Então, ele tinha muito de isso, no Lume de... Ele ia abrindo frentes de trabalho, a partir do desejo do ator. Então, o Simi teve esse primeiro momento que ele queria, esse teatro físico. Ele foi por aí. Quando entrou o palhaço: “Opa, o palhaço também é bom”. Daí ia juntando. Então, o palhaço traz uma outra noção de improviso... É igual, mas é diferente. O

palhaço também improvisa com o código, porque ele é filho da *commedia dell'arte*, ele é parente, ele vem dali também. Só que ele traz, para o tipo de trabalho que a gente tava fazendo, uma coisa que não tinha, que é o jogo. Que é você estar fazendo o seu trabalho, com uma relação muito direta com o público. De uma maneira, em que o público, de certa maneira, influencia também. Então, digamos, o seu repertório está aberto para ser afetado pelo público e você jogar com ele, a partir desse diálogo. Naquele improvisado, vamos dizer assim, da dança pessoal, o público estava lá, é mais o ator com seu material. É diferente, apesar de estar trabalhando também com códigos. E tem a transição, que eu falei, de uma para outra, esse momento crítico do improvisado, vamos dizer. Esse período da transição, também, entre os códigos do palhaço, é muito influenciado pelo diálogo com o público. E o da dança pessoal, essa transição, já é mais pelo o que está acontecendo internamente no ator. Eu acho que o palhaço trouxe para nós um outro dado. Nosso trabalho, ele era muito aqui, dentro, era aquela visão interna, o próprio olhar. Claro, que a gente trabalhava, também, o enviar para fora, para o olho. Mas, era o espaço, a gente não bebia tanto do fora. Quando o palhaço faz isso, encontra o olho do público, pronto. Daí o repertório dele não pode ser feito de uma maneira mecânica, assim... Ele tem que levar em conta esse olhar, então, o improvisado muda.

S.D. – Mas, aí no caso do palhaço, para ele montar o código dele. Nessa montagem, aparece interpretação também.

R.P. – Então, também no livro ele fala. Mas, assim... Daí ele criou... Como veio essa vontade de trabalhar o palhaço, ele falou: “Ótimo! Então, o Rick [Ricardo Puccetti] quer trabalhar o palhaço, vamos iniciar. Eu vou, também, iniciar o Simi, só que eu não posso trabalhar só vocês, eu preciso de mais gente. O jeito que eu trabalho o palhaço precisa ter gente”. Então, ele criou os retiros de *clown*. Que era isso de pegar quinze pessoas, dezoito, levar para o lugar, fechar lá. Ninguém entrava, ninguém saía. E ali, ele extrapolou um exercício, uma maneira de trabalhar que vem do Lecoq e do Felipe Gulier que, na verdade, é a situação básica do palhaço, que é o palhaço na frente de um monte de gente. E no exercício, digamos, tem uma outra figura que ele fazia, que é o Monsieur Loyal, que é o dono do circo, que fica provocando o palhaço e colocando-o em situações mais difíceis, constrangedoras, ridículas. Provocando, o tempo todo, nesse diálogo com o público. O público, no retiro, eram os outros palhaços. Então, cada hora um ia para lá e os outros ficavam de público. Então, essa situação, por ele foi extrapolada. Porque daí você está fechado ali, você está nessa situação, vinte e quatro horas. Porque mesmo que você está num intervalo, digamos, almoçando, o dono do circo: “Opa!”. Viu alguém, aconteceu alguma coisa ali com um, imediatamente, se estabelece de novo a situação daquela figura, na frente dos outros, e ele: “E aí, assim que você come?”. Então, daí como que a construção se dá? Tem uma certa ligação, na nossa maneira de trabalhar o palhaço com a dança pessoal, porque é muito... Não é um personagem, é muito próprio de cada um. E a gente buscava, nessas situações constrangedoras, aquelas ações, os comportamentos físicos, uma lógica de usar o corpo,

a lógica de ideias e tal, que aparecia na situação mais constrangedora, que eram escapes. Quando aquela pessoa, numa situação difícil ali, que ela não sabia o que fazer, fazia qualquer coisa. Escapava alguma coisa, o pé fazia alguma coisa, ele ria de um jeito. Tudo muito... Não psicológico, muito corporal. E assim que daí: “Opa! Essa maneira de rir é interessante”. Daí, do mesmo jeito, numa outra situação constrangedora, mais para frente, aparecia de novo, então: “Isso aí é você que faz, é diferente do outro”. Então, o código ia se formando assim. É como se o corpo do palhaço ia sendo... Como um quebra-cabeça, ia sendo: “Opa, mas é da pessoa”. E, também, a lógica. A lógica, eu digo, é um pensamento com o corpo. Dá para entender isso?

S.D. – É um pouco difícil. Um pensamento com o corpo...

R.P. – Porque, na vida, a gente tem maneiras de usar o corpo e, muitas vezes, você não raciocina, o seu corpo reage. E são diferentes essas reações, de pessoa para pessoa. Numa situação de perigo, um corre, o outro enfrenta, o outro pula, o outro chora. Na mesma situação. Então, é uma lógica que cada um tem, física mesmo, frente aos obstáculos, frente a conflitos, a situações que não são esperadas.

S.D. – Pode ser que o corpo reaja antes do raciocínio? Não dá tempo de raciocinar e o corpo vai na frente.

R.P. – É, não dá tempo. Exatamente. Com o tempo... Daí como palhaço mesmo. Conforme você tem o seu repertório, você já é um palhaço, você já entendeu essa mecânica, daí é junto quase. Por exemplo, na parada de rua, a gente trabalha muito com a relação de palhaço. Não o palhaço, como ele puro. Num espetáculo de palhaço, mas assim, o olhar do palhaço, aquela capacidade de jogar com o imprevisto. De estar muito aberto para o público, para poder trazer o que o público te dá. Então, você tem o seus repertórios ali, daí a situação apareceu, é quase... Para mim a sensação é: a ideia e o repertório saem juntos. Não é assim, eu pensei: “Agora, eu vou fazer isso”. Não é. Pensou, já fez. Ou já fez e pensou. Às vezes, não dá nem para dizer. Você chega nesse estado. Mas, você está trabalhando com os códigos, muitas vezes. Claro, que existem, também, situações em que você não trabalha com código *a priori*. Ainda existe isso. Como o palhaço, como o ator, nessa situação de jogo da rua, por exemplo, em que você trabalha com a lógica, mas não necessariamente, a forma. Mas, como nós temos um corpo muito treinado para fazer as coisas de uma maneira precisa, de uma maneira corporalmente, tridimensional, sabendo algumas coisas básicas: o público tem que ver o que você faz; não pode fazer muita coisa, se não o público não segue o foco. Então, mesmo no novo, numa ação que você não fez ainda, mas você improvisou, não está na estrutura ali, já sai com uma certa cara acabada, digamos. Por um trabalho anterior. Eu te interrompi a sequência das perguntas, porque naquele momento da dança, é o momento que introduz o palhaço também. Então, isso mudou muito o trabalho da gente. Eu acho que mesmo... Isso mudou para sempre, eu digo. Porque tudo que a gente faz agora, de alguma maneira, tem o olhar do palhaço. Mesmo que não é cômico, mesmo

que não é palhaço. E todos, mesmo o que não trabalham o palhaço. Os atores mais jovens, que entraram depois, por exemplo, todos eles passaram pela iniciação do palhaço. E hoje, eles não trabalham como palhaço, como eu, o Simi e a Naomi. São os três que tem espetáculo de palhaço. Eles não. Mas, se você vai ver o *Café com queijo*, por exemplo, que é um espetáculo que eles fazem, está ali o palhaço. Porque, digamos, o princípio... esse olhar direto com o público, essa capacidade de pegar o que o público te dá e transformar com o teu repertório, e ir criando uma estrutura. Isso está presente.

S.D. – E você chegou a fazer alguma coisa com a mímese corpórea?

R.P. – Eu fiz, sim. Eu trabalhei com eles, no início, toda a passagem da técnica. A mímese, eu uso, no meu trabalho, de uma maneira diferente do que eles fazem. Eu uso de uma maneira mais impressionista, eu diria. Eles são bem formais. Precisos na forma, como o Luís exigia mesmo. A minha mímese veio muito, por exemplo, quando eu fazia a dança, no início da dança pessoal, teve algumas coisas que começavam... Algumas ações que apareciam, que o Luís gostava e insistia, tal. Depois, eu fui pensar, algumas, por exemplo, eram... Não eram imitações, porque eu não imitei. Mas, eram coisas que vieram do meu pai, por exemplo. Eram ações que o meu pai fazia. Outras eram ações de um tipo folclórico, lá de Pinhal. Então, isso tem a ver com a mímese, mas é por um outro caminho. E eu, até hoje, continuo trabalhando de uma maneira assim. Mesmo num espetáculo que eu tenho sobre o Kafka, a obra e a vida dele, tentando juntar ele com os personagens, porque é tudo muito autobiográfico. Eu trabalhei muito com as fotos dele, com desenhos de alguns autores expressionistas da época. A mímese do texto, quer dizer, você ler ele e jogar aquilo no corpo. Só que é muito assim: eu vejo a foto, botei a foto, daí eu danço aquela foto. É diferente um pouco. Hoje, eles estão fazendo isso. A mímese pura, ficaria olhando a foto, e ficaria, precisamente, a forma, e através da forma se encontrar o recheio. Eu já brinco mais com a forma, já vou no recheio direto.

S.D. – Mais uma referência só.

R.P. – É. Mais um estímulo. E já cai no princípio da dança pessoal, mesmo, nossa.

S.D. – Quando você falou em *commedia dell'arte*, é interessante, que eu faço um trabalho.

R.P. – Você tem um capítulo.

S.D. – É, eu tenho um capítulo sobre *commedia dell'arte*.

R.P. – Eu trabalhei, também, com *commedia dell'arte*, na escola.

S.D. – Eu queria que você desenvolvesse, rapidamente também, como que você vê o improviso na *commedia dell'arte*? E depois, se você quiser fazer um paralelo, então, que você já deu uma pincelada, com o seu trabalho, com o Burnier. Como você vê o improviso na *commedia dell'arte*?

R.P. – Eu acho que a *commedia dell'arte*, para mim, foi, talvez, um dos grandes ápices do teatro. Eu acho. Porque ali, do que a gente estuda. Eu tive a oportunidade de trabalhar com a Elizabeth Pereira Lopes, que foi uma professora na Unicamp, que é uma especialista em máscaras. Trabalhou muito tempo na França. Eu trabalhei quase quatro anos com ela. A gente trabalhou as máscaras da *commedia dell'arte*. Eu fazia um projeto extracurricular, assim. Então, eu fazia o Capitão-Mata-Mouros, depois o Pulcinella. Mas, mais o Capitão. Então, ali eu vi como aqueles atores... Eu imaginava, porque a gente tem referências de leitura e de algumas gravuras, o nível que eram aqueles atores. De qualidade técnica, de capacidade. Tanto de ter um trabalho técnico assim, virtuoso, como essa capacidade... assim como eu falei do palhaço, de jogar com os públicos diferentes que eles pegavam. Aquele público bem popular, ou eles fazendo na corte, para nobres. E como eles brincavam com a... Eu acho que eles trazem, talvez, pela primeira vez, imagino, na História do teatro, a noção mesmo de ofício. Daquele trabalho de colocar o ator no mesmo nível de um artesão, de um músico. De que o ator precisa trabalhar... Uma imagem que eu gosto de usar: vai fazer um sapato. O ator ele tem que, também, de alguma maneira, fazer o seu sapato. Tem que conhecer a faca apropriada, simbolicamente. O coro, como tratar isso. Então, essa noção de técnica-ofício, acho que foram eles, que de alguma maneira, fecharam isso e deixaram para as gerações. Alguns movimentos teatrais, principalmente... Daí entra Grotowski, Barba, o Decroux, o Odín. Eu acho que o Lume, entra nessa; depois, aqui no Brasil, os grupos Galpão, Terreira da Tribo, do Sul... com essa noção, também, dessa recuperação do ofício do ator. Eu acho que tudo isso, para mim, está enraizado na *commedia dell'arte*. E, também, esse ator que tinha que saber fazer muitas coisas. Eles tinham que dominar mesmo. Então, eles sabiam falar um texto, eles sabiam cantar. Então, todo um trabalho vocal. Tinha um trabalho corporal muito bom de dança, de acrobacia, de todas aquelas disciplinais, que depois foram para o circo, também. Um trabalho espacial muito fantástico, eu acho. Porque eles faziam em qualquer espaço, montavam ali e trabalhavam para grandes públicos. E outra coisa: foi também, essa noção do *canovaccio*, desse roteiro. Então, quando você fala, para mim, o que isso traz para o meu trabalho. Eu acho que, tanto dessa experiência com a Elizabeth Pereira Lopes, da *commedia dell'arte*, como depois, com os mestres, com quem eu tive o privilégio de trabalhar de palhaço. Para o meu estilo, para a minha maneira de ser palhaço, eu acho que tem uma ponte forte com a *commedia dell'arte*. Porque eu... Claro, todo palhaço tem uma estrutura ou tem um número, um espetáculo que pode ser uma sequência de números, independentes, bem clássico. Um número não precisa ter, necessariamente, a ver com outro. Ou um espetáculo que os números estão... Que eles sempre existem, mas, eles são diluídos, de uma certa maneira, que aquilo tem uma certa dramaturgia mais narrativa também. Mas, na minha maneira de trabalhar, por exemplo, as minhas estruturas eu jogo fora... Eu gosto disso: de entrar e sair da estrutura, a partir do público. Como eu já expliquei, não na louca, com o repertório. É muito, para mim, a imagem de jogar baralho. Vamos supor, truco. Já jogou truco? Para mim, eu vejo muito o trabalho do ator, assim, hoje...

Principalmente para palhaço, para rua, para alguns tipos de teatro. Tem alguns que você está mais preso, porque a relação que o espetáculo pede com o público é outra. Não é essa aberta. Mas, para essa que a gente está falando, que vem da *commedia dell'arte*, é truço: você joga para o público, o público responde de um jeito e aí quer ver, e daí você tem que ir jogando seu repertório, para ir fazendo isso...

[FIM DA FITA 1-A]

R.P. – Eu estava falando do espetáculo *Cravo, Lírio e Rosa*, que eu faço com o Simioni, que é uma relação bem clássica de palhaços do clássico, do Branco ao Augusto, o máximo disso é o O Gordo e o Magro, que é essa bem clara. Eu, por exemplo, que sou o Augusto, sou aquele que fico fugindo da estrutura e o Branco me puxa. Fujo e vai fazer uma coisa... a gente sabe que a gente está aqui e tem que chegar aqui. Só que você pode fazer isso de uma maneira, numa linha reta, você pode dar a volta pela cadeira e chegar aqui, pode dar um salto. Então, esse que são... Aquilo que eu falei. São aquelas mesmas transições da dança pessoal, são as transições já com o diálogo com o público. Então, tudo isso está aqui ainda. Só que no trabalho da dupla, eu estou mais... Eu estou falando de mim, no meu trabalho de ator. O Simi tem, também, a visão dele. Eu estou, claro, ainda eu tenho uma dupla. Quando eu faço o solo de palhaço, que eu tenho sozinho, daí eu posso, realmente, por dez minutos, esquecer a estrutura, porque o que está acontecendo ali na hora, na maneira de fazer o número que eu estou fazendo, é mais interessante do que eu continuar a coreografia do número. Então, daí eu vou, vou, vou. Hoje em dia, já aprendi, na maioria das vezes, a saber voltar na hora certa e da maneira certa, porque, também, já fiz muita bobagem. Às vezes, você segue um impulso seu da relação com o público, quando você vê, você está no meio do oceano sem saber como é que volta. Isso aconteceu muito no início, por exemplo, a entrada do *La Scarpeta*, que é esse solo, eu sempre entro pelo público, por trás do público. O público está esperando lá na frente, eu entro por trás. E tem um tempo de duração, hoje, que é, mais ou menos, uma música lá que dura uns cinco minutos. Só que já tive vezes, no início, que fiz quarenta minutos de entrada, o público delirando e eu na plateia ainda. Daí chegava uma hora que eu olhava para o palco: “Nossa, tem mais uma hora e meia de espetáculo”. Eu estou morto, público também. E daí, agora? Daí era aquela desgraça... É um erro assim, mas daí você: “Opa, não pode isso”. Você vai encurtando. Você vê, claro, tem situações que são excelentes, mas não dá para fazer todas, você vai aprendendo isso. Como eu imagino que o pessoal da *commedia dell'arte* também aprendia, porque você jogar os seus códigos, seu repertório, num diálogo aberto com o público, ele te induz a erro também. Porque é que nem cozinhar, eu acho. Também me vem muito... Você bota um pouquinho de sal, daí experimenta: “Acho que uma pimentinha”; “Opa, passou a pimenta”. É um pouco assim, eu vejo a relação, nessa brincadeira com seus códigos e o

livre, vamos dizer assim. Porque eu também, acho que eu não posso esquecer, eu trabalhei com o Nani Colombaioni, que foi um... Ele já faleceu. Foi um gênio, um palhaço italiano da família Colombaioni, que são seis... Hoje, atualmente, eles são a sexta geração de palhaços. Só trabalham o cômico. E eles vieram da *commedia dell'arte*, o ancestral deles lá, eu não me lembro o nome, era de companhia da *commedia dell'arte*. Então, toda a lógica de trabalho deles é essa, da coisa da estrutura. Ótimo, tem que ter a estrutura. Mas, a estrutura, ela é flexível, ela é porosa. Mas, ela é, também, a tua âncora, quando você precisa voltar, você sabe para onde volta. Então, isso é uma lógica, que eu acho que eles trazem mesmo da *commedia dell'arte*.

S.D. – Me parece que quando você improvisa, o improviso pode existir até durante o espetáculo, só que já tem toda uma base, toda uma formação, toda já uma codificação que não vai fugir do que você já conhece e já faz. Então, a improvisação...

R.P. – Na maioria das vezes. Como eu falei, alguma vez ou outra, pode acontecer alguma coisa que, em termos formais, é diferente.

S.D. – Você acha que pode escapar uma coisa bem nova?

R.P. – Bem nova não, porque existe uma lógica por trás. Pode ser que a forma não é a mesma, mas existe uma lógica. Eu tenho uma outra palavra que eu uso, que são os equivalentes. Então, quando eu falei como eu comecei como palhaço, eu ia para rua. Então eu não sabia... Eu não era palhaço. Então, o que eu fazia? Eu adoro palhaço clássico mesmo, o arquétipo, sapato grande... Porque é minha paixão de criança. Então, o meu palhaço é... Apesar de eu fazer coisas que o palhaço clássico não faria talvez. A lógica, o meu material é um pouco diferente, mas eu bebo ali, na tradição. Então, eu me vestia na minha casa, lá em Campinas, às nove da manhã de sábado e tinha como objetivo ir até o centro de Campinas e voltar. Era isso. Eu não sabia o que fazer, não sabia nada. Como um passeio. E, às vezes, eu saía às nove da manhã e teve vezes que eu voltei quatro, cinco, da tarde. Porque milhões de coisas aconteciam. Então, foi uma construção que ia acontecendo. No início, formava roda perto de mim, eu fugia, porque eu não tinha o que fazer. Então, eu comecei, primeiramente... Isso foi o que está no meu trabalho até hoje. Comecei a trabalhar com espaço primeiro. Então, por exemplo, como atravessar a rua. Sem me preocupar com público, com gente, eu não ficava... Como atravessar a rua. Brincando. Daí, como me interagir com um poste de “proibido estacionar”, um poste de luz, um banco. Daí um cachorro que passa ou um carro. Então, era arquitetura. Eu me lembro de um dia, em que eu estava atravessando a rua, para lá e para cá, me divertindo, atravessando a rua, do meu jeito. De repente, eu olho assim, eu vejo longe, eu vejo um cara morrendo de rir. Ele parou lá longe e ficou vendo eu atravessar a rua. Foi a primeira vez que eu tive consciência do outro, que é fundamental para o palhaço e para tudo isso que a gente tava fazendo. Esse diálogo a partir do público, com os códigos. Daí eu comecei a atravessar a rua para ele. Abriu o mundo para mim. Então, foi na rua que eu comecei a ver o tal do equivalente. Isso que eu ia

falar... perdi o que estava falando... Vamos supor, eu tenho muitas maneiras de interagir com o poste, de se apoiar no poste, de subir no poste. Eu vou para um espaço que não existe poste, mas existe um cabideiro, mas existe uma parede. Eu posso usar o mesmo repertório como equivalente, adaptado para aquilo. Sentar num banco. Mil maneiras de problemas, de lógicas, de sentar num banco. Não tem um banco de praça, tenho uma cadeira, tenho uma lata de lixo, tenho um pneu, tenho um caixote. Você usa o seu repertório de uma maneira equivalente. Isso, para mim, é muito interessante. Na rua, por exemplo, você pode aparecer e desaparecer. Isso, também, é básico do cômico. Você lembra dos filmes do Chaplin... noventa por cento ele está aparecendo e desaparecendo. Ele entra por uma porta e sai por outra, aquelas portas giratória. Porque é entrada e saída. Que na estrutura de um número de circo, o palhaço entra. Tem que ter uma entrada. Ele faz alguma coisa. E tem que ter um fim, que é a saída. O impulso do que aconteceu ali, joga ele para fora. O Burnier falava: “Com o palhaço tem que ter uma grande entrada, um final excelente e aí no meio você faz qualquer coisa”. Então, na rua eu aprendi isso e depois você vai para um teatro, o equivalente está ali. Você pode sumir e aparecer. Por exemplo, essa lógica de rua, aplicada a um palco faz a plateia dar um “Ah!”, porque não espera. Eu não sei. Eu sou meio caótico para falar, também. O equivalente, para mim, na minha tecnificação, é uma coisa que eu gosto muito.

S.D. – E com o Barba, o trabalho do Burnier, o do Lume, tem uma proximidade?

R.P. – Tem.

S.D. – Parece que a relação é bem grande, Burnier e Barba.

R.P. – Era. Eles foram muito amigos. O Luís trabalhou com ele na Europa, participou de alguns ISTA²⁴¹, daqueles encontros de atores, pesquisadores. Eu e o Simi fomos em um também, quando foi aqui no Brasil. Então, eu acho que o Barba trouxe para o Luís, porque o Luís teve a formação maior dele, foi o Etienne Decroux. Ele viu ali toda a importância da técnica, porque o Decroux era a técnica. Ele não queria saber, ele era quase um cientista. E o Luís trouxe isso. O Luís também era um cientista das artes cênicas, assim como o Barba é. Só que o Barba, eu acho, que deu um passo, não sei se além... O Barba já tinha também um outro interesse, que era não só a técnica pré-expressiva, como o Decroux. Era muito a técnica, pela técnica estava ótimo, era arte já dele, aquela construção corporal que ele criou. Claro que ele tinha o resultado cênico também. Mas, o Barba já vai mais para esse lado também. Então, são os espetáculos e tal, como essa técnica vai entrar e vai dizer coisas para o público. O Barba já tem esse olhar do diretor também. Ok! Isso aqui tem que chegar lá, em si só, num basta. Então, o Luís tinha isso muito presente, tanto essa ciência do trabalho do ator, que eu acho que ele bebeu com esses dois, que ele trabalhou com o Grotowski, também. Então, também o Grotowski foi um... O Luís também, porque ele era muito bom no que ele queria,

²⁴¹ O entrevistado refere-se aos encontros promovidos pela International School of Theatre Anthropology (ISTA), coordenada por Barba.

muito bom para fazer o que ele queria. Acho que ele também cavou esses espaços, depois de ter contato com essas pessoas. E a coisa da antropologia teatral, de entender, acho que foi o Barba que mostrou para ele. Essa coisa dos princípios, das técnicas, serem os mesmos. A forma pode ser diferente, mas os princípios são, sempre, muito parecidos. Então, quando o Luís volta da França, ele volta com isso, ele tinha isso na cabeça: a importância da técnica para o ator. Assim como para o pintor. O pintor, o músico, os outros artistas têm a técnica muito presente e o ator, nesse período da história do ator ali, estava uma coisa muito... A técnica meio jogada de lado, muito como se bastava uma inspiração, uma coisa assim. Então, a importância da técnica e essa coisa dos princípios. Então, ele veio para o Brasil, não para ensinar técnicas fechadas, como a mímica do Decroux, como o *kathakali*, o No, que ele trabalhou ou mesmo o palhaço. Mas, ele vem para pegar pessoas que estivessem interessadas em trabalhar a sua própria técnica, ou seja, trabalhar os princípios universais das técnicas. Através das técnicas que já existiam ou através de criar, como a gente fez no Lume. Então, eu acho, que isso foi um grande aprendizado do Barba. Na época, ele estava, realmente, muito influenciado pelo Barba, nesse período dele aí, a técnica tinha um peso enorme no que ele queria do trabalho. Então, quando ele estava trabalhando, por exemplo, dirigindo o *Kelbilim*, que foi o primeiro espetáculo, digamos... Teve o solo do Luís antes, que já trabalha com as coisas... O Lume estava trabalhando o Macário, por exemplo. Mas, o *Kelbilim* foi o primeiro espetáculo desse encontro Simi, Luís... Eu estava ali, fazendo assistência para o Luís. Do que a gente estava fazendo ali. E era a técnica. Mas, assim, o que ele queria dizer, estava aqui também. Mas, ele estava fascinado por essa coisa da técnica, enquanto ele dirigia o Simi. Ele já dizia, antes de morrer que... (quando ele já estava, um pouco, se libertando disso, digamos) que um ciclo tinha se fechado; a gente tinha construído uma base de trabalho técnica e de metodologias para o ator muito sólida. E que agora, são dez anos isso... Os próximos dez anos seriam “que teatro”, “que cara teria o nosso teatro”, a partir disso? Então, isso ficou para nós. Inicialmente, para mim e para o Simi, depois, para os outros todos. E acho que a gente, com essa base tão profunda, que ele deixou com a gente, conseguiu isso. De fazer um teatro que é nosso, que é do jeito que o Lume acha, tal. Que tem diversas facetas, a gente tem catorze, quinze espetáculos. Catorze, no repertório. Eles são muito diferentes entre si. Os atores tem a possibilidade de explorar muitas facetas diferentes, muitos espaços, muitos tipos de relação com o público. Outra coisa, por exemplo, que a gente foi vendo depois... Tinha uma visão muito minha, mas, também, dos outros, de certa forma. Então, se você olha nos primeiros dez anos de trabalho do Lume, o foco era, realmente, a técnica. Se a gente vê depois... A gente já está com vinte e sete anos. O nosso foco, hoje e nesses anos todos, é a relação com o público. Porque cada espetáculo... A técnica está sempre. A relação com o público é a nossa investigação a cada novo espetáculo, porque ela muda. Relações completamente sensoriais com o público, de espetáculos totalmente físicos, um pouco herméticos, sem texto, em que o público é tomado por uma... Tem espetáculo que o público treme,

porque está acontecendo uma coisa tão forte ali, fisicamente, que o corpo do público acaba entrando na dança. Ou, tem espetáculo com texto, tem espetáculo de palhaço, tem de rua, tem musical. E tudo isso são técnicas, mas que propõem, que buscam maneiras diferentes de pegar o público, de surpreender o público, de trazer o público para a gente. De repente, solta o público, daí pega de novo. Então, essa é a nossa investigação.

S.D. – Puccetti, nessa investigação do público, do jogo com o público, vocês passam, assim, até de ter um apoio teórico, buscando improvisação? Bom, vamos pegar a relação com o público. A gente continua fazendo isso, através de uma dança pessoal, na sala e depois, lá a gente busca, vê o que a gente tem, que possa aparecer. Ou, é... queria saber se existe, pontualmente, uma preocupação “O que é improviso? É isso. Vamos estudar um pouquinho”. Ou, o improviso vai aparecer como consequência, ou, ele está integrado no estudo?

R.P. – Eu acho que ele está integrado na nossa maneira de fazer, de alguma maneira, de algum jeito já. Não passa pela a gente, assim, uma coisa: “Temos que improvisar”. Ele já de, alguma maneira, ele está. Porque, também, se você vir, um pouco, como a dinâmica... Depois que o Luís morreu, a gente ficou um grupo de sete atores sem diretor, sem um orientador. Porque logo de cara eu e o Simi falamos: “Não nós não vamos...”. Porque o Luís estava, pouco a pouco, abrindo mão do ser ator. Porque, como eu falei, ele era um cientista, ele era mais fascinado por fazer as experiências do que até ele mesmo fazer. Não sei se isso... Que isso ia virar, se, de repente, ele continuaria fazendo. Mas, no momento em que ele morreu, ele estava mais fora. E eu e o Simi, a gente ficava morrendo de medo. A gente falava para ele: “Luís, vamos...”. E a gente: “Não. Não quero fazer isso. Nós somos atores. Nós somos atores”. Então, quando ficamos sem ele, a primeira coisa que a gente falou para os outros: “Vocês vem, a gente vai orientar vocês”. Porque era como se fôssemos irmãos mais velhos, mas nós não vamos dirigir.

S.D. – Assumir uma direção.

R.P. – É. Então, a nossa dinâmica é muito improvisada, porque são os sete fazendo. Então, é muito... As misturas. Aconteceu isso: “Opa, aconteceu isso”. É muito... Por exemplo, para começar um espetáculo novo... Independe se são os sete, se é um, se é dois, quantos atores envolvidos. Sempre o início é vai para a sala e começa a fazer. É o mesmo início. Daí pode ter... Claro, eu vou fazer um espetáculo sobre o Kafka, então, eu vou para sala, com que estímulo? Antes, ou durante, ou junto, eu li a obra do Kafka inteira. Daí, vou para lá e não fico: “Isso aqui. Isso aqui”. Não, não. Eu esqueço a obra. E daí eu vou dançar o que vem, por exemplo, vou dançar ação: fazer, falar... O que for. Construir. Sair do meu corpo e da minha mente e virar tempo e espaço fora. Então, é muito ali. É muito assim... O Luís usava essa imagem e eu acho que isso continua sendo válido para nós, até hoje. O resultado cênico para gente, no Lume, era um pouco parecido com a relação que o Rodin tinha com a escultura. O Rodin falava que ele

pegava a pedra e ele começava a bater na pedra. Ia, ia , ia lá pelas tantas, que ele olhava para aquilo e ele descobria o cavalo dentro da pedra. Então, não era: “Vou fazer um cavalo”. Então, a gente continua nessa mesma dinâmica. Daí como todo mundo é palhaço, a gente tem, apesar do nosso mito, digamos, do Lume, das pessoas dizerem de ser aquela coisa da técnica, também por essa coisa de estar tudo escrito, se parece um grupo muito sisudo. Mas, a gente é muito bem-humorado. A gente ri muito de nós mesmos. Então, tem um humor, sempre. Mesmo nos espetáculos fechados e duros, tem sempre um momentinho de humor. Porque essa sede tem isso. Tem esse olhar que ri de si próprio sempre. Isso sempre dá a possibilidade de quebrar e eu acho que o improviso é essa quebra. É um respiro, dentro dessa lógica. É partitura, é códigos, isso vai virar coisas.

S.D. – O que eu queria perguntar é como que você entende a improvisação. Poderia dar, também, uma geral, assim... “improvisação para mim é tal coisa”. Para a gente finalizar.

R.P. – Para mim, pessoalmente, depois de tantos anos no Lume, eu acho que eu tive também o privilégio... Porque assim, eu tive uma grande graça. Vamos dizer, quando eu tinha uns quinze anos, mais ou menos, quando eu decidi ser ator. Que eu fazia na escola, como acho que uma grande parte das pessoas, e um belo dia, eu fui fazer, na escola, o *Auto da compadecida*. O João Grilo, que é um palhaço. Então, com quinze anos eu fui fazer o João Grilo. E eu ensaiei, ensaiei, com meus amigos. Daí, chegou o dia e tinha uma cena que o meu amigo que fazia o Diabo; tinha um diálogo do Diabo com o João Grilo. E toda vez que eu falava alguma coisa, não me lembro, o Diabo reagia bravo, ele batia o tridente e me dava uma bronca. A gente ensaiou isso, tal. Chegou no dia da apresentação, escola lotada, tal, tal, a coisa se fazendo. Chegou nessa hora, nesse diálogo, quando eu falei a minha frase, quando o diabo levantou o tridente... Exatamente, quando eu falei aquela hora, do impulso, da ideia e da ação acontecerem juntos. O meu pé foi para frente, bem embaixo, aonde ele ia bater o tridente. Ele bateu o tridente e eu improvisei. Eu nunca tinha feito isso antes. Falando e brincando com o meu texto, que eu falaria depois, mas com esse improviso do Diabo... E que eu lembro da plateia vir a baixo, assim, de rir. E foi aí, que eu decidi que eu queria ser isso da vida. Então, para mim, a improvisação é quase que a alma do meu trabalho. Isso pessoalmente, como um ator do Lume, como uma das diferenças. Porque nós somos, temos uma coisa conjunta, coletiva, e temos... A grande riqueza nossa é que cada um é muito diferente do outro. Então, a minha é essa. Para mim, a improvisação é uma possibilidade do inesperado modificar o que eu sei e fazer eu encontrar outros caminhos para fazer o que eu sei. Quando ele bateu no negócio, eu improvisei, mas eu falei o texto que tinha que falar. Então, isso, para mim, é ouro do meu trabalho. Então, isso eu levo para qualquer trabalho. No Kafka, a minha margem de improvisação é pequena, porque ali é um outro estilo. Eu não posso começar fazer ou falar coisas que vão fugir do universo, mas eu tenho a possibilidade de falar e fazer a mesma coisa diferente. Ou, na parada de rua, eu posso fazer tudo o que me vier na cabeça, desde que eu não largue...

Porque eu que estou controlando o grupo, levando eles para lá, para cá, dando o tempo das coisas. É a minha função, porque eu estou com o toque. Eles é que tocam. Minha função é outra ali, porque foi isso. Então, a improvisação acontece de uma maneira maior ou menor, dependendo do estímulo. Mas, para mim, ela está sempre presente. Uma vez no ISTA, quando eu fui no ISTA, fui mostrar o meu trabalho... Que Trabalhei muito tempo uma matriz que é uma japonesa, que a gente chamava, que é super feminina mesmo, como se fosse um “onagata”, um ator japonês que faz personagens femininas. E lá na ISTA, tinha o maior onagata do Japão. Então, o Luís falou: “Vai mostrar para ele”. Eu fui. Daí ele ficou fascinado, porque eu tinha uma liberdade com o meu código que ele não podia ter. Porque ele está preso naquela coisa. Daí ele falou: “Sabe como eu improviso?” Daí ele fez três vezes a mesma cena. Para mim, era igual, praticamente. “Essa é a cena quando a princesa encontra o fantasma do rei”. Na primeira vez que eu fiz, o fantasma estava a cinquenta metros. Quando eu fiz a segunda vez, ele já estava a dez metros. Quando eu fiz a terceira vez, eu estava cara a cara com ele. E é lindo isso, porque a improvisação dele é a nível de imagem e a nível de uma dança interna micro, que é quase imperceptível para o público. Mas, para o ator, acho que deve ser fundamental para ele continuar fazendo uma estrutura, uma forma que é tão rígida. Então, eu acho que a improvisação é a respiração do trabalho do ator. E ela está presente mesmo nas estruturas mais codificadas. Mesmo quando o Barba codifica, codifica tudo. Quando o ator vai fazer é o como fazer, como ele vai fazer aquilo, muda. Mesmo que seja dentro. Então, aí está uma sementinha da improvisação.

[FIM DA FITA 1-B]

ANEXO 6 – Entrevista nº 06 – RENATO FERRACINI

Local/data: Ourinhos/SP, 06/05/2012

Tema: O improviso em Luís Otávio Burnier e no Lume

Entrevistador: Sandro de Cássio Dutra

S.D. – Estamos aqui com Renato Ferracini, ator, membro do Lume. Também não sei se é diretor...

R.F. – Não, não.

S.D. – ...para falar um pouco, então, sobre o Lume, sobre o Burnier e sobre a improvisação. A primeira questão que eu coloco para você... Queria que você fizesse um apontamento geral sobre o trabalho do Burnier – no início, a partir do momento que você começa a trabalhar com ele, na questão do corpo. Você acha que ele traz para o Brasil uma questão corporal que não havia? Até faço essa pergunta para os outros também, eu sei que eu estou exagerando, mas para provocar mesmo... Talvez, até deixando de lado a questão da memória emotiva, das emoções e texto, para focar no corpo. É isso, um pouco, o que o Burnier faz? Você poderia explicar a técnica corporal de Burnier?

R.F. – Eu acho que... assim... eu sou de uma segunda geração já do Lume. Você já conversou com o Rick [Ricardo Puccetti] e com o Simi [Simioni] e eles, acho, já falaram para você um pouco de como, realmente, a coisa começa. Posso falar para você, então, de como eu vejo o Lume, a partir do ano que eu entrei, que foram oito anos depois que eles já tinham começado a trabalhar. Quer dizer, o Simi começou – você já conversou com ele; o Rick entrou depois e... a gente entrou em 93. Mas, a gente já tinha um contato com o Burnier como professor, desde 1991. E ele era bem radical nessa questão... na verdade, porque ele vem de uma... Se a gente pegar, um pouco, a genética do Luís, ele foi aluno do Decroux e se você pega o texto do Decroux, o Decroux fala claramente e o Luís sempre falava muito claramente isso para gente. Há uma fala do Decroux, que ele vinculava ao Decroux: que o teatro tinha que esquecer do texto durante trinta anos e depois voltar com o texto. Porque isso era uma questão do Decroux, ele achava que o teatro tinha que... Que era um teatro de ator, quer dizer, o teatro tinha que voltar para as mãos do ator e que a literatura e o texto dramático tinham, de certa forma... Durante a História do Teatro, da História recente, porque não dá para falar em *commedia dell'arte*, porque são outras questões. Mas, vamos pensar... século XIX, século XX, o texto tinha tirado da mão do ator a criatividade, a criação teatral. Isso é uma visão do Decroux e era uma visão que o Luís Otávio, por ser aluno do Decroux, abarcou. Era uma visão... ele queria, realmente, tirar o ator do teatro. E quando tirar o ator do teatro, pensa-se: tirar o ator desse teatro clássico. Trabalhar esse ator durante muitos anos e, só depois de muitos anos, inserir esse ator de novo, junto com o texto. Como se o texto... aí, sim... É como se o ator tivesse... Se o texto fosse tão forte, que o

ator precisasse se preparar para se equiparar a ele, na verdade. Na verdade, ele sempre falava para a gente que, antes do ator, você tinha o texto, e, antes do ator, você tinha o encenador. Quer dizer, o ator estava no patamar mais baixo da criatividade, da criação teatral. E ele queria colocar isso. Na verdade, isso é uma confusão que, às vezes, fazem [com relação à intenção] do Luís Otávio... que o Luís Otávio queria inverter, quer dizer, colocar o ator como o senhor da cena. Ele tinha o discurso inicial em cima disso, mas na verdade, o que ele queria é que o ator tivesse a mesma capacidade de criação do texto e da encenação. O que hoje se fala tanto em processo colaborativo... Na época não se falava nesse nome, é um pouco, o que o Luís Otávio, lá em 1980, já pensava. Quer dizer, um ator que tem uma autonomia para a criação, um ator que tem uma autonomia para falar com o diretor, para falar com o autor, para propor um tipo de mudança. Hoje, se a gente for falar hoje, por exemplo, em 2012, é até uma relação muito normal. Quer dizer, você tem pessoas que falam sobre esse tal processo colaborativo, onde não existe uma hierarquia, mas existem as funções específicas de cada pessoa. Então, não é um processo criativo, onde todo mundo faz tudo, mas o processo colaborativo. Se você pegar no [inaudível], por exemplo, é um processo onde cada função influencia a outra função, mas tem uma pessoa que é responsável por aquela função. Então, você não tira o papel do diretor, não tira o papel do ator, não tira o papel do iluminador, e nem do cenógrafo. Mas, existe quase como um hibridismo de tudo isso, uma grande suruba, entre aspas, onde um dá pitaco no outro, um está aberto para receber essas contribuições. O que o Luís Otávio pensava, na época, é que o ator estava num patamar... onde nem isso o ator conseguiria fazer, porque ele era, simplesmente, um serviçal do texto e da direção. O que ele queria, em última instância, não era arrancar o diretor, arrancar o texto. O que ele queria era fazer com que o ator tivesse uma certa autonomia, para conversar de igual para igual com esses papéis outros. Então, uma confusão que se faz, um pouco, do Luís Otávio é que ele era radical nesse sentido: arranca o texto, arranca o diretor e o ator faz tudo. Não era bem isso que eu achava que ele queria, não. Pode ser que no discurso de 1980, na década de 80 ele radicalizasse... nessa época. Mas, já oito anos depois, quando a gente entrou, ele já tinha um discurso de que a gente teria que ter a mesma autonomia de criação que o diretor, que o autor. E eu vejo, hoje, nos escritos do processo colaborativo, muito do que o Luís Otávio falava em 1980, 90. Ele queria era uma igualdade de autonomia, que ele achava que não tinha. Por isso, tirar o ator do teatro. Não era tirar o ator do teatro, de o ator ser autônomo e criar uma outra forma de expressão artística. Era tirar o ator do teatro, para o ator se colocar ferramentas... Ele tem uma frase muito clara, ele falou assim: “O ator... qual é a arma que o ator tem? É a técnica dele. Se o ator não tiver técnica, ele não vai poder, nunca, propor para o diretor que tem técnica e para o autor que tem técnica de escrita e o diretor que tem técnica de encenação. A palavra técnica, para o Luís Otávio, também não era uma questão mecânica do aprendizado de fazer coisas. Era, justamente, quase que uma autonomia sobre o próprio trabalho. Não só da parte físico-mecânica, de como colocar voz, de como se postar no palco, mas, principalmente, de uma autonomia da

criação, de como as técnicas podiam servir a uma criação ou a uma criatividade. Quando o Luís Otávio fala técnica, você tem que pensar, sempre, que não é a parte físico-mecânica, do aprendizado físico-mecânico, é quase uma operação de potencialização do próprio ator.

S.D. – Que tem como partida o corpo do ator.

R.F. – O corpo do ator. Ele tinha como princípio que o ator tem que conhecer o corpo dele, tem que conhecer a voz dele. Não só conhecer a voz, como encontrar elementos para potencializar e intensificar isso. Quer dizer, se o ator sempre faz isso, ele tem que achar uma maneira operativa de como fazer outra coisa também, de como sair de seus clichês pessoais, de como ampliar essa capacidade, essa potência de ação, de atuação, seja no corpo, seja na voz. Quer dizer, então, o foco era o corpo, porque existe uma materialidade no corpo, onde isso era possível. Então, basicamente, o Luís Otávio pensava isso: o ator tem que se potencializar, intensificar física/vocalmente, técnica e operativamente, enquanto energia, para poder ser autônomo em relação à criatividade. E, então, depois de um tempo, ser reinserido no teatro, para poder falar de igual para igual com o autor e com o diretor. Essa certa autonomia que o ator tem, que hoje se fala tanto no processo colaborativo. No processo colaborativo, no meu modo de entender, ele só é possível quando não existe hierarquia de conhecimento e de autonomia, entre as camadas de criação. Porque se não, se você tem uma pessoa que tem uma técnica muito mais apurada que as outras, como vai haver uma certa isonomia? Então, o Luís Otávio pensava isso, quer dizer, para se ter um processo de autonomia colaborativa, você precisa ter uma isonomia de criatividade, de criação e de potência de criação, se não o processo colaborativo, simplesmente, não acontece. Eu estou falando processo colaborativo..., mas fique claro que o Luís Otávio não usava essa palavra. Eu estou só usando essa palavra em função do que hoje já se está discutindo sobre isso.

S.D. – E aí você teve a oportunidade de trabalhar com ele a mímese corpórea. Você poderia explicar para gente, resumidamente, o que é isso?

R.F. – O Luís Otávio... era o seguinte... A ideia do Luís Otávio sempre foi potencializar corpo/voz do ator, pensar corpo/voz como um corpo só, quer dizer, o corpo como uma instância de potencialização e de repontecialização do próprio fazer do ator. Para isso, ele começou... Acho que o Simi deve ter falado da dança pessoal... quer dizer, a dança pessoal, em última instância, é você entrar dentro de uma sala de trabalho e verificar quais são as potências que o seu corpo tem, que são desconhecidas, para você fugir dos clichês pessoais, para você repotencializar isso. Depois, chegou... Só que depois de um tempo... (isso ele conta um pouco no livro dele e falava muito para gente) que ele pensou que aquele trabalho que ele estava desenvolvendo com o Simi estava indo para um caminho, que era um caminho onde você tinha uma certa qualidade de energia, onde as ações ficavam dentro daquela qualidade. Quando o Ricardo chegou com a proposta do palhaço, ele pensou: “Poxa, eu posso potencializar o corpo do ator, a partir de um

outro território energético, que é o palhaço!”. O Rick deve ter falado isso também para você. Você tem então duas instâncias aqui. Você tem uma instância onde a gente chama de dança pessoal que, para o Luís Otávio, em relação ao que ele tinha trabalhado com o Simioni, levava para um território, para um terreno específico de qualidade de energia, que ele queria escapar. O *clown* trouxe essa qualidade para ele. Quando a gente chegou, ele estava num momento em que queria expandir a sala de trabalho. Um outro erro que se faz quando se conta, às vezes, a história resumidamente do Lume: “Na dança pessoal, o Luís Otávio estava querendo ir de dentro para fora, quer dizer, achar dentro do corpo do ator as questões. Aí quando ele foi para a mímese, ele foi de fora para dentro”. Isso é uma simplificação um pouco demasiada. Por que? O que acontece? O objetivo e a pergunta sempre foi a mesma: “Como potencializar a relação corpórea/vocal do ator?” Como fazer com que ele fuja do conhecido e com que vá para um terreno desconhecido... que esse terreno desconhecido seja um terreno de criação, onde as ações possam surgir a partir desse lugar e não desse lugar conhecido, desse corpo cotidiano, conhecido que nós temos. E potencializar um certo desconhecido, mas não só potencializar um certo desconhecido, mas tornar esse desconhecido, conhecido enquanto ação. Isso sempre foi a pergunta dele. Ele começou com a dança pessoal, estava dentro de um terreno, foi para o *clown*, estava dentro de outro terreno. Aí ele pensou: “Poxa, a gente está sempre dentro de sala.” Mesma pergunta: “Como potencializar o trabalho do ator, indo para esse desconhecido, com o contato com o fora?”. Então, na verdade, a relação é diferente, quer dizer, continua sendo como potencializar as ações, como fugir dos clichês pessoais, a partir do contato que você tem com o outro. E aí o que ele faz, na verdade, com a mímese, é expandir a sala de trabalho para o mundo. É isso que ele faz com a mímese. Não é, simplesmente, um desvio de foco. O foco continua o mesmo; não é uma outra linha de investigação, É uma linha de investigação, mas cujo o foco é o mesmo: potencialização do corpo fora do ator, enquanto relação de linhas de fuga dessas questões dos clichês conhecidos. Então, basicamente, a mímese corpórea traz uma relação para o Lume que é como o meu corpo tem contato com outro corpo. Porque... pense bem, a dança pessoal é o contato do seu corpo com a diferença do seu próprio corpo, o palhaço também: é o seu corpo em contato com o seu próprio corpo, buscando achar diferenças. A dança pessoal também. A mímese corpórea é o contato do seu corpo com o outro, buscando diferenças. É quase como uma ampliação de todas as possibilidades, quer dizer, ele abre outro terreno. Mas, o foco é o mesmo. Dá para entender essa relação? Porque é um erro muito comum que se faz quando se conta a história do Lume. Quer dizer, dança pessoal, a gente estava lá quietinho com a gente mesmo, depois, a gente resolve sair para fora, não é bem isso não...

S.D – Na mímese corpórea, você pode esclarecer também... Porque a gente, às vezes, vê bem superficialmente: “A mímese corpórea é uma cópia. Você copia, copia. É baseado na técnica. Detalhista. E tal. É uma reprodução, entre aspas. É uma simples

reprodução”. Eu queria que você explicasse, então, dentro dessa busca, o que é esse *ver o outro*. E a improvisação? De que forma que ela está nessa mímese e nesse olhar no outro?

R.F. – É o seguinte, eu vou falar depois, mas eu sugiro que você pegue no meu site: www.renatoferracini.com. Lá você pode baixar o meu livro, que se chama *Mímese corpórea - corpos em criação*. Eu falo sobre a mímese corpórea lá e ataco essa questão. Porque todo livro é para entender um pouco que mímese não é cópia. Começa de um problema que é a palavra mímese... A gente já entende que mímese é cópia desde Aristóteles. Mas, se a gente for em Aristóteles, não é bem isso. Porque mímese, para Aristóteles, é uma reconfiguração da vida em relação com a arte, que ele estava falando; quer dizer, a mímese artística é uma busca da potência da vida, enquanto ressignificação artificial, vamos dizer assim. Como buscar numa certa artificialidade, a mesma potência que a vida tem? Então, a gente já começa por aí. Mesmo em Aristóteles, a palavra ‘mímese’ não significa, exatamente, ‘cópia’, no sentido, quero copiar e fazer exatamente igual. Para Aristóteles, do jeito que eu o leio, (já conversei com alguns especialistas em Aristóteles, eles me deram um aval) é você tentar reconfigurar, recriar a potência de vida, que a vida tem. Claro, que a gente entra em questões de arte e vida, que não vamos entrar agora. Mas, a mímese, então, ela vem com essa palavra mímese que diretamente nos vincula à cópia, mas no fundo, no fundo, o que o Luís Otávio queria falar com ‘mímese’... era recriar a vida. Basicamente isso. Quer dizer, ele vai para esse tipo de leitura aristotélica, uma recriação e não uma cópia. A partir daí já muda um pouco, porque quando a gente vai a campo, o que a gente faz? A gente tem algumas âncoras de observação. Então, você tenta observar: como que é o peso; como que a força gravitacional influencia naquele corpo; como que é o desenho daquela coluna; como que é alguns desenhos de ações, como que aquela pessoa senta, como aquela pessoa anda, como aquela pessoa projeta ou retrai certas partes do corpo. Quer dizer, isso tudo são âncoras muito físico-mecânicas, de observação muito objetiva que a gente pode ter. Mas, tem uma coisa que não dá para a gente observar, de fato, que é toda a relação afetiva que você tem com aquela pessoa. Uma coisa é você observar uma pessoa na rua, simplesmente, a parte físico-mecânica, uma outra coisa é você conviver com aquela pessoa e ter uma relação afetiva com ela, quer dizer, aquela pessoa te afetar e você afetar aquela pessoa, numa troca de encontro. O material primeiro, que eu falei, é absolutamente observável, esse segundo não é observável. Esse segundo é sensível. Então, quer dizer... na verdade, a gente sabe, primeiro... Duas coisas. A gente tem, então, essas duas questões da mímese, a gente tem essa parte sensível, quer dizer, desse encontro que a gente teve com a pessoa e você tem a outra parte mais objetiva, entre aspas. Vou tentar explicar porque eu estou falando entre aspas, que é a observação do desenho corporal, não só do desenho corporal, mas, principalmente, de como aquela pessoa reage com algumas forças. Quer dizer, com a força gravitacional, a força de projeção e retração, como é essa relação corporal com essas coisas. Só que o teu corpo

também está se relacionando com forças. O que acontece, então, muito claramente para a gente: é impossível você anular o teu corpo, para colocar as relações de força daquele outro corpo. Então, qual é o passo inicial da mímese? Você tem esse material e você tem esse material. Esse material é abstrato, esse é concreto, mas ele é concreto, num primeiro momento, porque ele te ajuda a, simplesmente, fazer um *melting*, ou seja, você tem que mesclar isso daqui, ou seja, a observação, com o teu próprio corpo, para recriar essas relações de força. Não dá para você anular as forças do seu corpo e colocar... É impossível. Então, o que acontece? Para você trabalhar esse *melting*, num primeiro momento, você já começa, simplesmente, experimentando. Na mímese, essa experimentação, a gente pode chamar, bem tranquilamente, de improvisação. Improvisação, para a gente, na mímese, é experimentar primeiro esse *melting*, essa relação de forças ou do que eu observei do outro corpo em relação ao meu corpo. E, num segundo momento, mais complexo, é como, a partir de um momento que eu já tenho isso... que é um segundo momento, que não é um segundo momento temporal, vamos dizer, é um segundo momento que, na verdade, se mistura. Não é o passo, passo dois. Acontece meio conjuntamente. Vamos pensar só isso, didaticamente, para a gente pensar, para a gente dividir, porque não é tão dividido assim. Então, a gente vai tentando mesclar a observação objetiva do outro com o nosso corpo; ao mesmo tempo, a gente vai tentando colocar quais são as forças afetivas todas que completam esse quadro. Esse processo, ele é feito em sala e ele é feito por experimentação. Você vai experimentando isso, as coisas funcionam ou não funcionam, vão ou não vão. Tanto que a gente vai a campo, observa muitas pessoas, não consegue criar uma ação, uma matriz, a gente consegue criar matriz de cinco por cento de cada um. Porque nesse processo, muita coisa vai se perdendo, você não consegue fazer esse *melting*, você não consegue colocar essa relação afetiva, porque ela se perdeu em algum momento, ou você não acha o caminho para fazer as conexões. Então, isso tudo vai acontecendo de uma forma muito experimental, experimentando. Nesse sentido, essa experimentação é improvisação, no sentido que a gente vai improvisando como fazer aquela força se encaixar na minha, como fazer aquela relação afetiva entrar, de alguma forma, corporalmente. Tudo isso são experimentos de improvisação em relação à ação. Num segundo momento, quando você já tem algumas matrizes de mímese, a gente coloca as mímeses em improvisação, a gente coloca uma ação mimética contra ação mimética de outro ator. E aí a gente vê como essas ações se relacionam. Tudo isso vai surgindo material ou não. A partir do momento que surgem vários tipos de materiais possíveis, a gente tem uma gama de material onde a gente olha e fala: “Vamos montar um espetáculo!” E aí toda essa improvisação passa por um processo de organização que desemboca, por exemplo, no *Café com Queijo*.

S.D. – Só uma curiosidade: não existe objetivo de você... Escolhe uma pessoa, observa e tal e diz: “Bom, eu quero reproduzir essa pessoa.” Isso existe?

R.F. – Existe.

S.D. – No máximo aquele elemento só.

R.F. – Existe isso, porque essa relação afetiva, com algumas pessoas são mais fortes, com outras não... no encontro. Então, você escolhe: “É aquela”. Só que isso não garante que você vai conseguir ‘fazê-la’. Você entende? Não garante, porque nesse processo todo que eu descrevi para você, o teu desejo fica, completamente, em segundo plano. Porque uma coisa é você desejar, olhar para aquela pessoa e falar assim: “Poxa, eu quero criar uma ação física baseada nessa pessoa.” E, outra coisa é você conseguir fazer isso. Então, claro, todas as nossas mímese passam pela relação de desejo afetivo, quer dizer: “Eu quero trabalhar com essas pessoas.” Só que essas pessoas é uma gama muito maior do que as matrizes do que você vai conseguir. Você vai conseguir trabalhar com três, você vai conseguir fazer todas as conexões nesse processo de improvisação/experimentação.

S.D. – E vocês, que já chegaram a trabalhar com a mímese, realizaram um pouco de dança pessoal também? Você teve essa experiência com a dança ou faz parte do treinamento?

R.F. – Faz parte do treinamento. Todos os atores passam por todos os processos, pelo menos, por esses três: dança pessoal, mímese... Então, a dança pessoal fez parte da nossa primeira prática de treinamento, etc. Passamos, também, pelo palhaço. Todos nós temos um palhaço. Mesmo que nós trabalhemos... Aí essas coisas vão se mesclando. Hoje, existe uma discussão no Lume muito interessante que é assim: todas as linhas, elas não são puras, todas são mescladas pelas outras. Na verdade, é um grande rizoma que acontece, não é mais mímese corpórea. Porque, por exemplo, um espetáculo como o *Café com Queijo* que é baseado na mímese corpórea... você tem muita coisa de palhaço ali, não no sentido de você por o nariz, mas no sentido da relação com a pessoa, do tempo que você tem com relação à pessoa. E, depois de um tempo, como não dizer que uma ação ou que uma matriz de mímese é tão profundamente verticalizada que ela não passa ser uma ação de dança pessoal sua? Porque, a partir do momento que você passou por esse processo, o que você fez foi criar uma ação física muito singular baseada no corpo de uma pessoa, mesclada com o seu corpo, que no fundo é tão singular que só você consegue fazer. Passa a ser dança pessoal. Então, como que essas linhas... elas se mesclam num todo.

S.D. – E o Burnier trabalhava com improvisação? Chegava a falar nisso? Como você via, no Burnier, a questão de improviso?

R.F. – Olha, com mímese, ele trabalhava assim... Aí, já falando na parte de direção. A gente teve uma coisa de direção com ele. Mas, ele trabalhava já a improvisação a partir das ações físicas dos atores. Então, por exemplo, eu tinha uma matriz mímese e outra atriz tinha uma outra matriz mímese. Ele botava a gente para brincar junto e, aí, improvisar. O material que saísse dali, ele ia organizando. Então, na verdade, a improvisação não era para o Burnier (pelo menos, da experiência que eu tive com ele)

não era uma improvisação para achar material, era uma improvisação a partir de materiais, com os materiais. Então, pelo menos, na parte de mímese e no espetáculo, tal qual o que foi o que a gente fez com ele. Logo depois ele faleceu e a gente não teve mais oportunidade disso. A experiência que eu tive com ele era essa. Ele deixava o ator improvisar para achar sua própria ação. Às vezes, ele interferia nessa improvisação buscando: “Olha, vai por esse caminho. Vai por esse.” Então, era como se fossem duas formas de improvisação. Essa era uma forma de improvisação experimental, para você achar a atuação física e, depois, uma improvisação com os materiais dessa ação física já ou com figuras de mímese ou com palhaço, como você improvisava a partir daí. Improvisava para achar algum tipo de relação intra-ação, relação entre ações, na verdade; relação entre ação, para que essa relação pudesse gerar uma possível cena.

S.D. – O que você acha na dança pessoal... Aí você comentou uma improvisação para descobrir ações. Ela chegava a ser... parece-me, conversando, um pouco com o Simioni e com o Ricardo, chegava em um momento que era irracional, não era nem “improvisacional”; era o corpo que comandava, a gente perdia esse... Racionalidade com improvisação tem alguma ligação? Como você vê isso?

R.F. – Olha, existe... Essa é uma questão delicadíssima, porque eu estou escrevendo bastante sobre isso, inclusive, hoje. Eu vou lançar um livro de novo... Estou falando justamente sobre essa questão. Para mim, existe um lugar onde a gente empiricamente vivenciou muito no Lume, que não é um lugar irracional, mas também não é um lugar racional. Porque assim... o que eu penso de racionalidade? A racionalidade ela é uma síntese de tudo o que acontece, ou seja, ela é uma síntese racional, síntese intelectual, de você saber exatamente o que está acontecendo. Então racionalidade para mim é isso. Eu sei que esse papel é branco... E eu posso fazer várias coisas com esse papel, dobrar... Estou aqui dentro da minha relação racional com esse papel. O que o Luís Otávio buscava era: tudo bem, eu posso ficar horas trabalhando a racionalidade com esse papel e é também interessante, porque se podem descobrir coisas novas racionalmente. Mas, o Luís Otávio trabalhava em cima de uma questão que era...

[FIM DA FITA 1-A]

R.F. – O Burnier, então, pensava nessa relação onde a racionalidade não é hierarquizada em relação às outras faculdades, vamos dizer assim. Nós temos um treinamento diário, treinamento no sentido da repetição diária, de que existe uma racionalidade, existe um pensamento, inclusive que vem não só de Descartes, mas de Platão, de que existe uma certa hierarquia entre as nossas ideias e o nosso corpo. O corpo como o lugar das paixões, as ideias como o lugar do intelecto. E a partir de Descartes, uma hierarquia, muito claramente colocada, que o meu ser só existe e só é a partir do momento em que eu penso, ou seja, a racionalidade entrando de sola numa certa hierarquização completa.

Mas, a gente tem filósofos, também, como Espinoza, por exemplo, que colocavam um certo paralelismo entre o pensar e o fazer, entre as ações. E a gente desemboca, hoje, em filósofos como Deleuze e Foucault que trabalham corpo, Agamben, [inaudível] e José Gil, que trabalham um lugar de um fazer que não passa só hierarquicamente pelo pensamento racional. E tem vários exemplos muito simples até, por exemplo,... vamos pensar num... O Charles Feitosa, da Unirio, ele tem um livro chamado *Arte e Resistência*, ele tem um artigo chamado, eu acho que é *O corpo e o surfista*, alguma coisa assim. Dê uma olhada nesse artigo, é um artigo muito interessante. O Charles Feitosa é super tranquilo, você pode até fazer uma entrevista com ele sobre isso. Ele vai falar justamente que é... Quando um surfista... (fazendo uma apologia ao esporte) quando um surfista está surfando, se ele pensar ou racionalizar cada movimento que ele fizer, ele cai, porque não dá para você “matematizar” e racionalizar cada movimento. Um surfista só consegue surfar se, de certa forma, ele pensar a ação que ele está fazendo e a relação que ele tem com a prancha, com água, com o vento e com as manobras que ele tem que fazer, de uma forma, não somente racional, ou seja, tem um certo conhecimento corporal que tem que ser adquirido para ele conseguir fazer isso. E se você perguntar para um surfista e falar: “O que você fez ali?”. Ele vai falar assim exatamente: “não sei”. Mas, ele faz, porque existe um pensamento que é o corpo todo que pensa junto. O Luís Otávio, de certa forma, também intuía isso e acho que ele levou sempre a gente para esse terreno. Um terreno, onde não é o pensamento racional, hierarquicamente colocado, mas é um pensamento racional colocado como uma consciência do corpo como um todo. Qual é a consciência desse corpo? Como esse corpo pensa no momento em que não está vinculado hierarquicamente a um suposto pensamento racional? Para falar bem a verdade, o corpo, para o corpo e no corpo... não existe nenhuma diferença entre um pensamento racional e um pensamento corporal. Isso é culturalizado, isso é uma hierarquia que nos foi imposta culturalmente. O corpo age instintivamente, age numa forma de uma consciência corporal o tempo todo, cotidianamente. Mas nós pensamos que a racionalidade é uma faculdade superior. Isso é cultural. O corpo, seja no cotidiano, seja em sala de trabalho, seja na arte, seja dançando, sempre está pensando corporalmente, mas no nosso cotidiano existe uma cultura hierárquica do pensamento, da racionalidade que nos faz pensar que é dessa forma. Então quando você pede para um ator ou um dançarino improvisar, porque ele está culturalizado, pensado, ele vai usar a faculdade do intelecto para começar a trabalhar em cima disso. E o intelecto, perto de todas as ações e sensações que o corpo pode ter, é muito ínfimo. A intelectualidade como potência, perto do corpo como potência, é muito parcial. Eu acho que Luis Otávio, de certa forma, intuiu isso e levou a gente para isso. Quando o Simi e o Rick falam de certa irracionalidade é como se falassem desse lugar onde o corpo pensa. Não é uma negação do pensamento nem da racionalidade, mas é uma afirmação de um pensamento muito mais potente do que a parcialidade da razão.

S.D. – E a gente está falando novamente em uma equiparação.

R.F. – Como assim?

S.D. – No início é o ator... na hierarquia, lá embaixo. Tem o dramaturgo, o diretor, o encenador lá em cima. Agora a gente está falando do ator, uma outra hierarquia, a racionalidade...

R.F. – Exatamente. Quer dizer, eu acho que, na verdade, a questão é você criar camadas não hierárquicas de relação, porque a partir do momento que você hierarquiza, você coloca aquela faculdade como uma...

S.D. – Só um ponto de vista que existe.

R.F. – Exatamente. Então é muito interessante, quando eles [Simioni e Puccetti] falam dessa certa irracionalidade é como se o pensamento tomasse corpo e como se sua mão pensasse, seu pé pensasse, sua ação pensasse. Não é mais uma hierarquia da racionalidade, mandando sua mão ficar ali, mas é o corpo inteiro fazendo por si mesmo. Eu acho muito interessante quando a gente entra nesses estados, esses estados, para o Lume, esse estado é o estado em que a gente precisa estar sempre. Um estado que, para a gente estar sempre, precisa estar sempre trabalhando para suprimir essa hierarquia que nos foi imposta culturalmente, historicamente, desde Platão.

S.D. – Bom, aí vocês desenvolvem, também o *clown*, o palhaço, não sei se todos...

R.F. – Todos tem um palhaço, mas alguns desenvolvem.

S.D. – Você vê o improviso nesse terreno do palhaço de uma forma diferente? O improviso pode ter um novo perfil ali ou é a mesma coisa?

R.F. – Olha, existe o seguinte. Para mim, o que se busca sempre é esse estado onde o corpo pensa como um todo, inclusive na relação com o outro. Esse estado ele sempre tem que estar, seja num espetáculo macroscopicamente organizado, ou seja, num espetáculo mais aberto. Porque, para mim, existem dois tipos de improvisação. Porque o que eu penso de improvisação? Improvisação é você achar sempre novas linhas de fuga possíveis. Não é achar o novo, mas achar sempre outras possibilidades de fazer aquilo. Quando você tem uma improvisação anterior ao espetáculo, você vai achar outras possibilidades de criar aquela cena, até que você fecha. Só que a gente está falando isso no nível macroscópico de improvisação. Para mim, nesse nível onde o corpo pensa e entra em fluxo é um nível muito microscópico, porque senão a gente pensa assim: a partir do momento que eu fecho o espetáculo eu não improviso mais? Não, você improvisa. Só que você improvisa num estado ou num momento ou num lugar ou num terreno absolutamente microscópico, que é justamente onde, por exemplo, eu faço um espetáculo há doze anos. Há doze anos eu preciso, a cada espetáculo que eu faço, que é o *Café com queijo*, que tem uma codificação macroscópica muito clara, eu preciso achar sempre outras maneiras de fazer aquilo. Só que eu não posso achar outras maneiras de fazer aquilo no nível macroscópico, porque eu tenho uma relação espacial e temporal

com os outros atores. Não posso deixar os outros atores na mão, mas posso, dentro dessa relação organizada, criar respiros microscópicos de relação, onde posso improvisar. E a improvisação se dá não no nível visível da macroscopia do espetáculo, mas no nível invisível. Para mim, isso sempre tem que acontecer, seja num espetáculo que é o espetáculo absolutamente codificado, falando de Lume, (*Kelbilim*, *Café com queijo*, *Cnossos*), ou seja, num espetáculo num nível não tão codificado ou tão não macroscopicamente codificado, onde dá oportunidade do ator de mudanças inclusive macroscópicas, como é o caso do *La Scarpetta*, como é o caso de *O não-lugar de Agada Thainik*, como é o caso até do *Cravo*, mas o *Cravo* ainda tem uma estrutura um pouco mais fechada. Ora, em todos esses espetáculos, sejam organizados macroscopicamente ou não, toda improvisação parte... A improvisação microscópica sempre tem que existir. Essa microscópica pode ter uma linha maior ou menor no sentido para o macroscópico. Então, posso ter espetáculos onde essa improvisação pode se dar no nível que afeta o macroscópico ou pode se dar num nível que não afeta o macroscópico. Basicamente é isso. Nesse sentido microscópico não existe nenhuma diferença entre uma improvisação de *clown* e uma improvisação de um *Kelbilim*. No nível macroscópico existe, porque ela deriva e ela contamina a macroscopia, ou seja, você tem uma seta de contaminação longa ou uma seta de contaminação curta para o macroscópico. Eu tenho um texto que eu falo sobre isso na revista *Sala Preta*, da USP, chama-se “Setas Longas do Palhaço”, que eu falo desses dois tipos de improvisação.

S.D. – Eu ia perguntar, para você, o que é improvisação, mas você acabou de falar.

R.F. – Eu acabei de falar. Para mim a improvisação, no nível macroscópico, ela precisa sempre existir. Eu entendo improvisação como linha de fuga para achar sempre outras potências. No nível microscópico, você só consegue ter um espetáculo de doze anos ou como o Simi consegue ter um *Kelbilim* de vinte e cinco anos, se você achar outras possibilidades de fazer no nível microscópico; se não, ele some, se não, o espetáculo fica mecânico.

S.D. – O Burnier tinha muita proximidade com o Barba. Queria que você comentasse, também, rapidamente, isso. Não o Burnier-Barba, mas assim teorias e pensamentos...

R.F. – Tinha. No começo, isso também é uma coisa... Desde o começo a gente tem um certo estigma com isso, porque, no começo, o Luís Otávio trouxe o Barba pela primeira vez para o Brasil, a primeira linha de pesquisa que lançou o Lume na Unicamp foi a antropologia teatral. Então, a gente tem um certo parentesco com o Odin, com o Barba... inicial que é muito forte. Trabalhamos muito a questão dos princípios pré-expressivos, do trabalho, etc. Só que, com o tempo, a gente foi vendo que tinha algumas questões ali que não nos serviam... na verdade, porque a antropologia teatral parecia... Os princípios são muito bons, os princípios são muito interessantes, mas eles não parecem princípios universais, como o Barba, às vezes, coloca. E, para a gente, uma diferença fundamental que tem com relação ao Barba é que ele parte dos materiais, a partir de uma relação

bastante externalizada, do tipo assim: vamos pegar, vamos achar as matrizes, então vamos lá, vamos pegar um tecido, vamos fazer mecânica de tecido e aí a gente tira o tecido e aí a gente faz... É uma metodologia de ação física bastante externa. Coleta ação física externamente. Como eu falei para você, o Lume não trabalha assim. O Lume trabalha a partir... A coleta de ação física é a partir de uma potencialização do seu próprio corpo e não a partir de ação física que você vai fazer com tecido, com máscara, com alguma outra coisa. Quer dizer, o teu próprio corpo que vai determinar... Não o teu próprio corpo, mas o trabalho com as possibilidades de linha de fuga do teu próprio corpo é que vai determinar essas ações físicas que serão usadas, seja na dança pessoal, do teu corpo com você mesmo, achando diferenças potenciais dentro de uma qualidade xis de energia; dentro do palhaço, o teu corpo mesmo achando diferenças ou o teu corpo em relação a outro achando diferenças no seu próprio corpo. Nunca a gente diz: “Vamos fazer uma improvisação. Vamos fazer uma ação física.”. Aí faz uma ação física a partir de uma mecanicidade. Então, o Barba parte de uma mecanicidade para que depois o ator, de certa forma, ache os apontamentos orgânicos dessa ação. Para o Lume, a gente já parte do princípio de que essa ação tem que ser orgânica a princípio. Ou seja, a princípio essa ação só tem sentido se ela nascer orgânica.

S.D. – Aí já é a fonte.

R.F. – Aí já é a fonte. O Barba acha as ações físicas, ou seja, ele foge do clichê pessoal, também, do mesmo jeito que a gente faz, só que a partir de ações mecânicas, a partir daí o ator faz alguma coisa. Quer dizer, essa é uma diferença fundamental que nos fez nos distanciarmos um pouco de Barba. No nível teórico também, hoje, a gente está bem distante do Barba. A antropologia teatral, para a gente é uma questão... A gente não acredita nesse universalismo da antropologia teatral, nesses princípios que retornam e que são comuns a todas as épocas, culturas e espécies. A gente acredita muito mais numa relação muito mais local mesmo, quer dizer, essas relações, às vezes... A gente viu princípios do Cavalo Marinho, por exemplo, aqui, de dança do Brasil, que fogem completamente da relação, dos princípios pré-expressivos do Barba. A gente descobriu nos nossos treinamentos que a potência, a presença física do ator, não está necessariamente vinculada a uma tensão interna, ou seja, existem questões locais que, às vezes, fogem desse pressuposto universalista e que, para a gente, é muito mais interessante. A gente não nega isso... quer dizer, não nega a importância dos princípios pré-expressivos e a importância da antropologia teatral, mas ela não é um pressuposto básico do que a gente faz hoje. Nem teórico, nem prático.

S.D. – E tem algum outro referencial em que vocês se espelham?

R.F. – Olha, eu acho que hoje a gente poderia se aproximar muito mais de uma pesquisa que o Grotowski faz, do que de uma pesquisa do que o Barba faz, por exemplo. Claro, o Barba é irmão do Grotowski, tem uma influência, mas ele foi por um caminho, a gente está indo por outro. O Grotowski está em outro. Mas, se a gente for escolher um

parentesco de proximidade seria muito mais próximo do Grotowski do que com o Barba... hoje, certamente. Agora não dá para negar a influência do Barba, também, nessa relação do teatro de grupo. Eu acho que o Barba influencia muito a gente não mais na relação teórica da antropologia teatral e nem mais na relação de produção de ação, no nível da atuação. Acho que disso a gente já se distanciou. Mas, não dá para negar que é uma grande influência de como um grupo pode viver quarenta anos juntos, produzir quarenta anos juntos e ficar quarenta anos juntos. Isso eu acho que é a grande contribuição do Barba. Como verticalizar um trabalho, independente se eu concorde ou não com o trabalho, independente se o parentesco hoje está longe ou distante, mas de verticalizar, quarenta e cinco anos, um trabalho. Isso eu acho que é inegável, não tem como negar a influência poderosa do Barba, inclusive no Lume, porque se a gente está há vinte e sete anos juntos, também é nos espelhando numa verticalidade de trabalho que o Barba faz, concorde ou não com o trabalho dele. Mas, a vontade de estar juntos e pesquisar juntos, acho que isso é uma grande influência do Barba.

S.D. – Ferracini, o que eu tinha que perguntar era isso. Não sei se sobre o tema ‘improvisação’ tem alguma coisa que eu perguntei ou que você lembre agora e queira falar.

R.F. – Não, não. Eu acho que falei tudo já.

S.D. – Tem também suas obras aí. Eu comprei um livro seu. Vou ver também.

R.F. – O meu primeiro, que é *A arte de não interpretar*, é um livro muito ainda vinculado ao Barba, muito vinculado ao Barba, porque isso foi escrito em 96 eu escrevi esse livro, faz muito tempo já.

S.D. – Aí tem o *Café com Queijo*, também.

R.F. – O *Café com Queijo* já é uma... Se você pegar os dois, você vai comparar, você vai ver que tem um salto muito grande, teórico inclusive. E esse que eu estou lançando agora, ainda mais. Você vai ver um afastamento muito grande.

[FIM DA FITA 1-B]