

Improvisação e relação ator-espectador

Mônica Mello

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA

Doutoranda – Poéticas e Processos de Encenação – Or. Daniel Marques da Silva

Bolsa CAPES

Atriz pesquisadora – Teatro do Instante, Brasília/DF

*Princípios*¹ são os diferentes fatores, elementos ou pressupostos que estão na base do trabalho de um ator. Com o domínio de técnicas de atuação, um ator pode subir num palco e ser bem sucedido na realização de seu ofício. Com o domínio de *princípios* sobre os quais se forjam as técnicas, o ator cria seu próprio caminho, forja suas próprias técnicas e é o autor maior da sua arte. É pensando nessa autonomia que venho desenvolvendo pesquisa voltada para identificar esses alicerces que dão suporte à arte de atuação. Nesse contexto, trago para o presente artigo uma questão acerca de dois desses princípios identificados: a improvisação e a relação ator-espectador. Após uma breve introdução sobre a pesquisa como um todo, procuro descrever os procedimentos metodológicos utilizados na abordagem de interação dos *princípios* citados.

A investigação acerca de *princípios* no trabalho de ator é uma demanda bastante antiga que obteve grande impulso no século XX e foi a partir de alguns dos encenadores que se lançaram nessa investigação que teve início a presente pesquisa, ou seja, nas práticas teatrais como as de Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht, Grotowski, Brook e Barba. Com a revisão bibliográfica envolvendo esses diferentes mestres do teatro, pretende-se não somente a identificação, como também a categorização desses elementos estruturais, distinguindo desse modo os *princípios transculturais* (relativos ao trabalho do ator em seu nível pré-expressivo); daqueles aqui denominados: *princípios de criação teatral* – pontos de partida para o ator trabalhar a criação tanto de personagens como de cenas – e *princípios de atuação* – fundamentos em que se baseiam a postura e atitude do ator diante do trabalho. Por outro lado, considerando que tal pesquisa não poderia alcançar o aprofundamento desejado sem constituir em si uma prática, estruturou-se um treinamento que dialoga permanentemente com essa reflexão. É sobre essa prática, que está em andamento e prevista para ser concluída em final de novembro, que se pretende falar.

O treinamento de ator *Improvisação por Princípios*, que está sendo desenvolvido na Universidade de Brasília como curso de extensão, constitui o espaço de investigação prática no qual se tem “refletido corporalmente” acerca dos possíveis *princípios* em que se alicerçam o trabalho de ator. A improvisação aqui é percebida, não somente como um desses fundamentos que estão na base de seu ofício, como também como uma estratégia

¹O termo *Princípio* é apresentado com destaque – em itálico – visto que se refere ao conceito específico que constitui o objeto da pesquisa a que se refere este artigo.

por meio da qual se pode desenvolver os demais *princípios*. Desse modo, tem alcançado grande destaque na sistematização do referido treinamento. Por outro lado, a relação ator-espectador acaba por constituir também um dos elementos centrais na pesquisa, ou mesmo o seu diferencial. Isso se percebe na medida em que esse fundamento, considerado por muitos a essência do teatro, gera a necessidade de se romper os limites de um treinamento, ou seja, romper com a idéia de um espaço secreto do ator. No treinamento de ator, *Improvisação por Princípios*, entende-se que essa relação precisa ser experimentada pelo ator, antes mesmo que este se lance na montagem de um espetáculo com toda a produção que esta implica.

Sem diminuir então a importância dos demais *Princípios*, a idéia de se realizar uma improvisação, que exige o aqui e o agora ou o frescor da ação realizada no momento, e a possibilidade de fazê-lo diante de um público, buscando na situação improvisacional os meios de capturar, de conquistar o espectador, tem sido um dos aspectos mais significativos das investigações na pesquisa citada. Essas apresentações públicas de improvisação, consideradas por nós como parte integrante do treinamento, têm se realizado em etapas, visando a um processo de adaptação desses atores-em-treinamento à situação de exposição própria do ofício de ator e simultaneamente, à necessidade de manter em foco a relação com uma platéia.

Na primeira dessas etapas, as apresentações não são propriamente públicas, pois que são realizadas apenas para os outros atores que participam da pesquisa e que nessas ocasiões assumem o papel de espectadores, tendo a possibilidade de comentar as improvisações. Desse modo, podem contribuir para o aprimoramento daqueles que estavam em cena, entretanto, com um olhar de observador externo. Ainda que seja um público com o qual o ator-em-treinamento já está familiarizado, essa é a primeira oportunidade na qual estará, ou deverá estar, atento à necessidade de estabelecer uma conexão com um outro que não é seu parceiro de cena, mas que é fundamental para a efetivação do jogo cênico. Essa etapa é, sem dúvida, a transição de um trabalho mais solitário, próprio da pesquisa individual de cada ator, para uma situação relacional. Essa é, também, a etapa mais frequente no trabalho, visto que ocorre como rotina no treinamento.

A segunda etapa já conta com um público externo, no entanto, trata-se de um grupo de pessoas selecionadas. Convidam-se pessoas ligadas à área teatral – diretores, atores, professores, alunos da universidade – ou seja, pessoas que possam contribuir com comentários, relacionados aos diferentes aspectos da improvisação. A intenção dessas apresentações não é a de oferecer uma demonstração de trabalho em que o ator reproduz parte do que faz em treinamento, e sim a de realizar improvisações que possam ser consideradas interessantes para qualquer espectador. Para o público, então, deverá ser apenas uma apresentação de improvisações teatrais, mas para o ator-em-treinamento trata-

se de mais um exercício necessário à sua formação.

Essa me parece ser uma das etapas mais significativas. Primeiramente, porque já cria para o ator uma situação de exposição a pessoas que não estão compartilhando suas mesmas dificuldades, que não estão, como ele, buscando superá-las, que não acompanham a evolução do seu trabalho, presenciando suas conquistas, em suma, que não são seus cúmplices, mas que esperam que algo de interessante aconteça diante de si, esperam ser cativados, ou ainda, aguçam seus olhares para poder elaborar uma boa crítica acerca do trabalho testemunhado, já que estão sendo instigados a fazê-lo. O outro aspecto que torna essa etapa crucial ao processo é a possibilidade desse retorno crítico de um profissional da área que, não sendo cúmplice no trabalho, poderá se posicionar de maneira mais distanciada, podendo inclusive trazer diferentes formas de pensar o trabalho, enriquecendo, desse modo, as reflexões estabelecidas pelo grupo.

A terceira etapa é para o público em geral. Não se espera aqui receber comentários críticos para um melhor encaminhamento do trabalho. A medida de eficiência do trabalho, o termômetro a ser usado, será apenas a interação que os atores consigam efetivamente alcançar com o público e a observação das reações deste. E para a análise dessas experiências na tese, a fonte principal será primordialmente essa percepção dos atores-em-treinamento, visto que o foco da pesquisa é o trabalho de ator e não a recepção. Ainda que se valorize o retorno de outros acerca das improvisações realizadas, a percepção que o ator tem do seu próprio desempenho é primordial, mesmo porque a maior parte de seu treinamento refere-se à ampliação de sua auto-percepção e consciência.

As etapas aqui descritas não ocorrem de forma linear ou num único sentido, ou seja, o ator-em-treinamento poderá ir e vir de uma etapa a outra. A primeira etapa, digo, aquela que ocorre no dia-a-dia de treinamento será constante no trabalho; a segunda, ainda que ocorra inicialmente antes da terceira, poderá e deverá ser repetida várias vezes, justamente para tornar frequentes os momentos de avaliação e retorno externo. A terceira etapa é a que proporciona uma situação de contato com o público em geral e apesar de não prever um momento de comentários, é para o ator-em-treinamento o momento crucial de percepção da eficácia do seu jogo.

Cabe comentar ainda que para viabilizar tal treinamento considerou-se aqui distintas técnicas teatrais que tenham a perspectiva da improvisação como espetáculo, visto que, de modo geral, estas implicam num treinamento que instrumentaliza efetivamente o ator para os momentos de encontro com o espectador. As técnicas adotadas são reconhecidos trabalhos voltados para a improvisação e que têm se demonstrado instrumentos eficientes na pesquisa e experimentação pessoal dos atores-em-treinamento: a prática do *Viewpoints* de Anne Bogart e Tina Landau e a prática do treinamento de *Impro* de Keith Johnstone. A idéia de trazer diferentes metodologias para dentro de um mesmo

treinamento, longe de gerar qualquer tipo de conflito, poderá justamente trazer um caráter complementar na formação do ator que o vivencie. Por exemplo, enquanto o trabalho com Viewpoints fortalece a experimentação corporal, no Impro de Johnstone encontram-se técnicas voltadas para as habilidades narrativas, que focam a construção improvisada de histórias. O treinamento como um todo transita por outras trilhas que auxiliam o ator na percepção dos *princípios*, mas no que tange à improvisação propriamente dita esses são os pontos de partida.

A intenção de organizar um treinamento em que se utiliza da improvisação não é a de formar atores-improvisadores e menos ainda a de determinar para estes um caminho de Improvisação específico, que implique numa estética específica na qual devam se especializar. O que se pretende no treinamento aqui proposto é que o ator se familiarize com as diferentes técnicas improvisacionais, através das quais possa desenvolver os diferentes *princípios* que estão na base do seu trabalho, em especial aquele referente ao encontro com o espectador. Desse modo, a Improvisação é utilizada aqui como estratégia que visa ao desenvolvimento do ator; aos seus processos de criação e a uma situação real de apresentação em que a relação ator-espectador se efetive.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: a practical guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

FERRATERMORA, José. Dicionário de Filosofia. Tomo III. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

JOHNSTONE, Keith. *Impro: improvisation and the theater*. London: Methuen Drama, 1995.

_____. *Impro for Storytellers*. New York: Routledge, 1999.

MUNIZ, Mariana de Lima. *La Improvisación como Espectáculo: Principales Experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador*. 2004. 349 f. Tese (Doutorado em Filologia) – Departamento de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alcalá, Madrid.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.