

## O Improvisador em Fluxo Cartográfico

Marina Elias

Programa de Pós-Graduação em Artes da Unicamp

Doutoranda – Fundamento técnico poéticos do intérprete - Or. Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.

Bolsa FAPESP

Professora do Departamento de Artes Corporais da UFRJ.

Integrante do Grupo de Pesquisa em Dramaturgias (DAC/UFRJ), e da Cia. Terraço Teatro.

Diretora artística da Cia. SeisAcessos.

Resumo: O dicionário Aurélio define o improvisador como “o que improvisa/ Repentista”. Já o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis não apresenta uma definição. Mas quem é o improvisador? Como defini-lo? “Experimentando o improvisador” em laboratórios distintos, proponho não uma definição, mas um mapeamento; uma cartografia de um improvisador possível. Através da *Zona do Improviso*, verifiquei procedimentos e atributos do improvisador que o territorializam em fluxo cartográfico e em constante condição de vir a ser. Esta *Cartografia de um Improvisador em Criação* é uma questão de experimentação que se dá no encontro rizomático entre cinco forças relacionais indivisíveis e constituintes da criação: imaginação, pensamento, movimento, técnica e memória.

Palavras-chave: Improvisador, improvisação, criação, *Zona do Improviso*.

Como “dizer” o *improvisador*? O que determina um “bom” improvisador? Spolin (1979) considera o “talento” como uma força que todos têm e que pode ser mais ou menos potencializada, variando de acordo com a nossa capacidade de experienciar, e pelo grau de envolvimento que somos capazes de estabelecer com o ambiente nos níveis: intelectual, físico e intuitivo. Mas é preciso “reconhecer” um improvisador para depois verificar este questionável território da “competência”. Quem é o improvisador? Quais são os seus procedimentos? Fazendo essas perguntas deparei-me com a seguinte convocação de Novarina (2005, p. 19): “Será preciso que um dia um ator entregue seu corpo à medicina, que seja aberto, que se saiba enfim o que acontece ali dentro, quando está atuando.” Decidi “abrir” o improvisador para cartografá-lo, e, a minha “medicina” está sendo a *Zona do Improviso (ZI)*, um jogo de improvisação em *long-form*<sup>1</sup> sistematizado em meu mestrado<sup>2</sup>. Esta cartografia, foi gerada na experimentação da *ZI* como linguagem cênica, resultando no espetáculo improvisado *Trânsito Livre* realizado com a Cia SeisAcessos<sup>3</sup>. *Trânsito Livre* aglutina as etapas da experimentação - preparação, ensaio e apresentação - em um único território no qual o *improvisador é a própria linguagem*.

<sup>1</sup> A Zona do Improviso dura cerca de 40 minutos, caracterizando-se como uma improvisação de longo formato, diferindo de jogos de improvisação em *short-form*, como o já famoso no Brasil Match de Improvisação.

<sup>2</sup> ELIAS, Marina. *Zona do Improviso: uma proposta para o desenvolvimento técnico poético do ator dançarino e para a criação cênica*. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2007.

<sup>3</sup> [www.seisacessos.com.br](http://www.seisacessos.com.br)



Foto 1 – Espetáculo *Trânsito Livre*, com a Cia SeisAcessos e direção de Marina Elias.

Um espetáculo inédito a cada sessão já pressupõe a diferenciação da cena, mas existe um *diferenciar-se em criação* que é um pouco mais sutil, e que quando não acontece começa a produzir no improvisador um efeito de “improvisar sem mudar nada”, como se mesmo improvisando ele desse a impressão de estar fazendo sempre a mesma coisa. É natural que o improvisador tenha tendências criativas, mas é preciso diferenciar-se para surpreender e jogar, e não “representar o jogo”. É o que acontece quando os improvisadores não são mais novidades um para o outro e não se surpreendem, permanecendo em uma *zona de conforto criativa*. Não há improvisador sem risco, e diferenciar um “padrão criativo” sempre será um risco vital a se correr.

Improvisar não é “fazer alguma coisa”. Novarina (2005) fala da necessidade de fazer da cena um “buraco alegre” que é um *espaço-potência* despretensioso no qual não há nada a fazer a não ser estar ali, em possibilidade de encontro e afetamento, não para “fazer” a improvisação, mas para deixar que a improvisação se faça. O improvisador não representará e a cena não comunicará: improvisador e improvisação inventarão e *serão* o vazio no qual todo o jogo se fará. Em seu *buraco vazio*, o improvisador sabe que “há sempre algo melhor pra se fazer do que fazer alguma coisa. Ele sabe que não vai cometer nada, nem agir, nem executar. (...) o ator só comete desação.” (NOVARINA, 2005, p.37). O que Novarina chama de desação é definir o estado de disponibilidade para os encontros e afetos já como uma ação. “Ter idéias” é abrir-se para um fluxo criativo contínuo que vibra entre

singularidades e coletivos, conectando todas as propostas em um único jogo. É disponibilizar-se ao espontâneo, ao acaso e as infinitas possibilidades e rumos que uma improvisação pode tomar. Se há alguma coisa que o improvisador precisa fazer essa coisa é escutar. Escutar as presenças do jogo: improvisadores e espectadores; ações e micro ações. Muitas vezes em cena (e fora dela) não conseguimos sequer ouvir o outro sem que já tenhamos um novo discurso elaborado. Às vezes uma proposta mal foi instaurada e logo já aparece outro improvisador propondo em cima, sem escuta. Escutar não é demorar a reagir, não se trata de tempo, mas de sutileza e percepção: escutar é “ocupar-se” do outro. O paradoxal é que ao mesmo tempo em que não dá para saber o que o outro vai fazer, é muito importante saber. Escutar é agregar - à cena e à vida - uma “prática de afetamentos”. O improvisador busca abrir seus canais perceptivos e sensitivos, tornar-se poroso e sensível para afetar-se por toda e qualquer experiência para poder atualizá-la quando estiver em criação, fazendo tornar visível o invisível. Para conectar-se em escuta e diferenciação, fazendo da cena um “buraco alegre”, o improvisador pode “contar” com cinco forças, que relacionadas promovem, nesta pesquisa, a *Cartografia de um Improvisador em Criação*<sup>4</sup>: imaginação, pensamento, memória, técnica e movimento. A criação não é uma ação e sim uma duração que acontece no encontro entre estas forças visíveis e invisíveis: um acontecimento que as faz vibrar, produzindo uma *explosão criativa* e novos processos de improvisadores em criação.

A técnica no improvisador estabelece-se como uma força dinâmica que relaciona os modos de ver e dizer o mundo. Ou seja, não existe uma técnica codificada do improvisador que ensine passo a passo como fazer, existe sim a técnica como *techné*, que é a própria arte, e que vai ser sempre uma técnica própria, inventada nos procedimentos de jogo e contextos singulares de cada improvisador. “Aprendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém” (SPOLIN, 1979, p.3), por isso sempre existirão tantas técnicas de improvisador quanto improvisadores existirem no mundo. A improvisação é composição sem fronteiras de linguagens e sem “manual”, o improvisador aprende jogando e jogando cria e experimenta seus próprios procedimentos; ele se “inventa” improvisador na ação.

O improvisador é uma inscrição do tempo em processo no próprio tempo. E ele não “tem”, mas é memória, é “uma presentificação do passado acumulado” (FERRACINI, 2006, p. 120). Sendo assim o *improvisador memória* passa a ser um processo criativo de suas memórias (e sensações de memórias), ele recria tudo quando viveu e experimentou em novas formas de acontecimento. É claro que em criação, o improvisador não fica escolhendo racionalmente e atualizando memórias específicas o que ocorre é que algumas

---

<sup>4</sup> Esta é atualmente minha pesquisa de doutorado, realizada no Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Eusébio Lobo e co-orientação da Profa. Dra. Sara Lopes.

memórias promovem uma ação criativa quando encontram determinado contexto de movimento, pensamento e imaginação no improvisador. Ele pode “contar” com suas memórias muito mais criativamente se considerá-las como um único coletivo de memórias, e não como eventos isolados em cronologia e que podem ser resgatados tal como aconteceram.

Para falar de imaginação no improvisador, devemos falar de uma imaginação imanente, que é realidade *intensiva* e, portanto, não tem a ver com uma fantasia imaginada num plano fora do “real”. Improvisadores devem “imaginar como crianças que acreditam na força da imaginação com toda concretude que ela pressupõe.” (ZIRALDO, 1995, p.6). A imaginação não é imagem, é um processo de colocar a *imagem em ação*: metamorfoses que variam entre o visível e o invisível, retroalimentando-se. A imaginação opera no improvisador um deslocamento entre imagem criativa e ação criativa em um processo mútuo de afetação e acontecimento. As imagens são experiências efêmeras que se manifestam no improvisador em criação e ludicamente promovem novas imagens nele, no espectador e nos outros improvisadores. Jogar com a imaginação é permitir que a imagem em ação se transforme no jogo sem julgamentos e bloqueios decorrentes “do medo ao fracasso e à exposição pública de nosso universo pessoal” (JOHNSTONE, 1981, p.43, tradução minha).

O pensamento em criação não é racionalização, é ação improvisada. Um pensamento elevado à potência sem nome, sem limite, amoral, em busca da fronteira criativa na qual “todo pensamento que não é dançado é falso” (NOVARINA, 2005, p.48). Pensamento é palavra que é pensamento, mas da mesma forma que o pensamento não se reduz a consciência, a fala também não se reduz a comunicação. A palavra improvisada é o próprio fluxo de pensamento processado sendo dito. O pensamento é uma fala silenciosa e a fala é um pensamento audível. Às vezes o improvisador “vomita” palavras, tentando preencher a improvisação com um discurso que facilmente transforma-se em moralista, molarizado<sup>5</sup> ou vazio. O pensamento é sempre processado, mas isso não significa que precisa sempre ser dito. A palavra improvisada é um lugar do aparecimento do espaço, por isso Novarina (2009, p.39) insiste tanto que a fala é “uma dança que se vai”, e faz dela o próprio espaço: “a fala é uma antimatéria soprada que faz o drama do espaço aparecer subitamente diante de nós” (NOVARINA, 2009, p.16).

Um movimento improvisado jamais será tecnicamente pensado *a priori*. O improvisador não tem a chance de treinar e repetir o movimento para mostrá-lo, mas pode treinar o corpo que fará o movimento. O movimento improvisado não quer significar nada e sim fazer circular intensidades conectando espectador e improvisador em potência de comunicação não significada. Porque o público não vai ver piruetas, torções ou

---

<sup>5</sup> Cf. G. Deleuze e F. Guattari, *passim*.

sustentações, ele vai ver no movimento surgir uma presença, e esta presença sim, o atravessará. O movimento em criação deve buscar fissurar as coordenações físicas codificadas e memorizadas e, provocando um transbordamento destes códigos, explorar movimentos possíveis ainda não explorados. Porque é isso que o improvisador vai fazer: nem coreografia, nem combinação improvisada de passos reconhecíveis, mas somente a possibilidade de através de um movimento-não-intencional, deixar os movimentos se fazerem e fazerem espaços. “O sentido do movimento é o próprio movimento do sentido” (GIL, 1999, p.10).

Essas cinco forças se rizomatizam *gerando*, possivelmente, o *improvisador em criação*, cujo território poético não é o teatro ou a dança, mas as virtualidades e imanências, sendo sua linguagem ele próprio. Ele existe na efemeridade destas forças relacionadas, por isso deve se preparar muito para o abandono, para assim que entrar, abandonar tudo o que foi e o que será. Abandonar a genialidade de uma criação no mesmo momento em que ela acabar de ser criada. Talvez por isso o improvisador nunca será um ser de intenção, mas de intensidades, que sempre “entrará saindo” (NOVARINA, 2005, p.47). Talvez por isso também a *ZI* não queira criar personagens e histórias, coreografias e canções, mas processos de sujeitos e fluxos, imagens e sonoridades: o improvisador não faz a improvisação, mas se decompõe e se gasta nela.



Foto 2 – Espetáculo *Trânsito Livre*, com a Cia SeisAcessos e direção de Marina Elias

## Referências Bibliográficas

FERRACINI, Renato. *Café com Queijo, Corpos em Criação*. São Paulo: HUCITEC, co-edição FAPESP, patrocínio Petrobrás, 2006.

GIL, José. *O Corpo do Bailarino*. Conferência apresentada na Universidade de Columbia, Nova Iorque, em seminário sobre Gilles Deleuze e Félix Guattari, abril de 1999.

JOHNSTONE, Keith. *Impro: improvisation and the Theatre*. Theatre Arts Book, 1981.

NOVARINA, Valère. *Carta aos Atores*. Trad. Ângela Leite Lopes – Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Diante da Palavra*. Trad. Ângela Leite Lopes – Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

ZIRALDO. *Uma Professora Muito Maluquinha*. São Paulo: Melhoramentos, 1995.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1979.