

SANTOS, Manhã Chagas. O corpo no jogo da improvisação teatral. Salvador: PPGAC UFBA; Mestrado; Capes; Orientadora: Professora Doutora Suzana Martins. Atriz e Professora Substituta da UFBA.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma investigação a respeito da improvisação como método criativo do ator, tendo como objeto o improviso com enfoque no corpo, no movimento e na ação física. A partir da experiência com jogos de improvisação propostos por Keith Johnstone, da comicidade do corpo desenvolvida em formação de Clown com o LUME (Grupo Interdisciplinar de Pesquisa do Ator/UNICAMP) e jogos criados pela autora em experiências diversas de condução e também como atriz ao longo de 20 anos, propõe-se uma reflexão sobre possíveis regras para o improviso corporal que dá origem a cenas que prescindem da palavra. Além das regras, são também investigadas as habilidades desenvolvidas pelo ator no jogo do improviso, assim como as relações estabelecidas entre o corpo e os outros corpos, o espaço, o tempo, a musicalidade e a comicidade da cena. A pesquisa tem como intuito fazer um levantamento de jogos, regras e caminhos possíveis para atores que desejem encontrar na improvisação uma via de desenvolvimento de potenciais expressivos, levando em conta que o ator pode e deve propor direcionamentos e criar dramaturgias em muitos processos criativos na atualidade. Esta investigação poderá também servir de guia para a condução de processos criativos que se utilizem da improvisação como provocador, assim como incentivo e instrumento de desconstrução da ideia de que a improvisação teatral é para poucos corajosos e inventivos atores.

Palavras-chave: Improvisação. Corpo. Princípios.

ABSTRACT

This research work presents an investigation about the improvisation as an actor's creative method, taking as object the impromptu with a body, movement and physics' action focus. Starting of the experiences with Keith Johnstone's improvisation games, the comic body developed on the LUME's (Actor's Interdisciplinary Research Group / UNICAMP) formation, games created by the author in diverse conduction experiences and 20 years' experience as an actress, it proposes a reflection about possible rules for the corporal improvisation that origins no-talking scenes. Beyond the rules, the abilities developed by the actor in the improvisation game are investigated too, as the relations established between different bodies, the space, the time, the musicality and the scene's comic. The research has the intention of make a games', rules' and possible ways' for actors that desire to find on the improvisation a develop expressive potentials path survey, considering that the actor can purpose directions and create dramaturgies on various nowadays creative processes. This investigation will serve as a creative process conduction guide, when it's uses the improvisation as provocation, as incentive and instrument for the deconstruction of the idea that improvisation is for a few courage and inventive actors.

Keywords: Improvisation. Body. Principles.

O discurso do corpo no espetáculo *Dias de Folia*

Tendo como objeto de pesquisa a improvisação como método criativo do ator, considero importante compartilhar a experiência vivida na construção do espetáculo *Dias de Folia*, décima-sexta montagem do Núcleo do Teatro Castro Alves, que estreou em outubro de 2010 no Centro Cultural Plataforma, em Salvador. A montagem teve como proposta principal construir uma dramaturgia sobre festas públicas e particulares através do corpo, sem o uso da palavra, partindo de improvisações.

Servindo-se do repertório corporal de sete atores escolhidos em audição pública, e suas experiências pessoais dentro do universo festivo proposto, Jacyan Castilho, idealizadora do projeto e diretora do espetáculo, capitaneou um processo criativo que foi sendo elaborado e estruturado à medida que se davam as experimentações em sala de ensaio. Além da direção de Jacyan, o espetáculo contou com a direção de movimento de Jorge Alencar, além de aulas de dança de salão como preparação do corpo para a cena.

Jacyan propôs aos atores (e como fiz parte do elenco, irei tratar do assunto em primeira pessoa) a improvisação de situações passíveis de acontecer em festas, desde o momento da preparação de um evento até sua desmontagem, passando por situações alegres, tristes, ridículas, vexatórias, emocionantes, trágicas etc. O resultado pretendido seria uma síntese corporal de situações de encontros e desencontros num cenário festivo, buscando metáforas e imagens que pudessem revelar relações e estados de espírito recorrentes nestas atmosferas.

Lembro-me dela comentando uma cena do filme *O Baile* (Le Bal) de Ettore Scola — uma de nossas referências, em que uma personagem expressa amor por outra, na ação de oferecer o resto de sua comida. Não há palavras de amor, já que, neste filme, assim como no espetáculo proposto, as cenas são mudas. O ato de compartilhar o resto da comida é suficiente para a leitura do amor que existe entre os dois. A necessidade da síntese proporcionou a Ettore Scola a descoberta de situações dramáticas que envolvem apenas ações físicas e a relação destas com a música.

Partindo do espetáculo homônimo do Théâtre du Campagnol sobre a ideia original de Jean-Claude Penchenat, Ettore Scola filmou *O Baile* em uma única locação, uma boate, onde décadas da história da França desfilam através do comportamento corporal das personagens. Enquanto dançam e se relacionam, essas personagens nos “relatam” mudanças comportamentais, políticas, econômicas e culturais, como a Segunda Guerra Mundial, a influência americana, a emancipação feminina.

A proposta de *Dias de Folia*, muito menos pretensiosa, passava igualmente pelo desejo de retratar comportamentos, de maneira crítica e sensível,

sintetizando relações e perfis humanos, numa dramaturgia essencialmente corporal e musical.

Em seu livro sobre a experiência de Pina Bausch, Ciane Fernandes diz:

Segundo Lacan, a imagem corporal inicia sua formação na infância, através de sucessivas internalizações de específicas imagens externas. A construção deste “mapa corporal” não depende de leis biológicas, mas sim de significações e fantasias de familiares a respeito do corpo. A imagem corporal é, então, a repetição do mapa ambiental ou sócio-familiar na própria *psique* e órgãos físicos do indivíduo. É através da imagem corporal que o esquema de gestos e posturas de uma sociedade é transmitido. A identidade corporal individual não é autêntica nem contrastante à sociedade. O corpo individual é um corpo social – uma construção em nível psicofísico, constantemente permeada e controlada por repetitivas normas de disciplina em meio a relações sociais de poder (FERNANDES, 2007. Pág. 29).

Na fase inicial do processo criativo nós, atores, partimos do pressuposto de que nossas experiências corporais representariam uma experiência social universal. Mesmo que haja particularidades na expressão de cada indivíduo e nuances (e até falsas semelhanças) na gestualidade de cada cultura, o comportamento humano dispõe de um repertório de gestos, expressões e movimentos corporais que podem facilmente organizar-se de maneira a comunicar estados de espírito e relações.

Essa pesquisa em sala de ensaio teve como produto um espetáculo teatral que pode ser visto como Teatro Físico com elementos de Dança-Teatro, Clown, Teatro-Improvisado e Musical, e dialoga diretamente com a minha pesquisa pessoal como atriz em 25 anos de prática.

A necessidade de comunicar apenas através do corpo e a partir de improvisações trouxe a mim como atriz o desafio de transferir meu foco criativo para o movimento corporal. O corpo e suas relações com outros corpos, com o espaço, com a musicalidade da cena, esse será o ponto de partida da criação de significados. Partindo do pressuposto de que essa experiência pode ser uma experiência-modelo para outros processos criativos situados numa instância de montagem de espetáculo ou de sala de aula, proponho analisá-la relatando as etapas do processo.

No caso específico de *Dias de Folia*, por ser um espetáculo sem palavras, a presença corporal do ator era o foco. Tudo a ser transmitido dependia da expressão corporal dos atores, assim como da sonoridade da cena, ora comunicada por trilha sonora original gravada (criada por Luciano Bahia, com base em nossas improvisações e orientação da direção), ora executada por nós, em cena. Em alguns momentos cantávamos, tocávamos instrumentos, fazíamos ruídos com a voz; como a competição de risos na cena dos 15 anos, por exemplo. Em outros momentos fazíamos ruídos com talheres, como na cena do Natal, no momento da ceia, ou conversávamos por “blablação”.

Na cena da Copa do Mundo, por exemplo, além da corporeidade expressa, existia um foco maior que era o ruído característico do evento. Os barulhos de apitos, de gritos, da vibração da torcida e do gol eram orquestrados de maneira que esse fosse o traço principal da cena, como se colocássemos um

microscópio naquela amostra de cultura, naquele evento específico representado por uma família típica brasileira, e extraíssemos a síntese dele. Sua síntese, além da movimentação corporal característica, apresentava como dado principal o ruído.

Nossa busca em sala de ensaio partia das nossas experiências pessoais e de referências próximas às nossas vivências. A cada sugestão da direção, a cada estímulo musical, recorriamos ao nosso “espaço mental” (BONFITTO, 2005) e nossa memória corporal relacionados às situações de festas que queríamos representar. Em verdade, não tínhamos como distinguir de onde vinham aqueles dados, se de um lugar de racionalidade ou de uma movimentação corporal impregnada por anos de imersão em situações sociais, eventos festivos e momentos familiares que trazíamos à tona.

Quando se pensa dentro do registro merleau-pontyano, a concepção racionalista é deslocada radicalmente, em função da compreensão de que o corpo não é mais um *intermediário* entre subjetividade e mundo, mas o *pivô*, o centro, o núcleo de fato do sujeito. Traduziríamos isso dizendo que não há um Eu sustentador do corpo, mas, ao contrário, que a estrutura corporal sustenta o *Eu*. Como tal, a alma ou consciência não mais pensa segundo ela mesma, mas segundo o corpo e o universo das relações – relações estabelecidas por este corpo. É neste sentido que Merleau-Ponty afirma o homem como comportamento-discurso (DENTZ, 2008, p. 4).

Nesse âmbito do corpo como estabelecedor de relações e desse homem como comportamento-discurso, investimos na ideia de que, através do corpo e da relação com os outros corpos na cena (incluindo os objetos), na relação com o espaço e com a musicalidade da cena (e não se trata apenas da sonoridade, mas de todas as relações rítmicas entre os corpos e das estruturas de refrão e repetição propostas pela encenação), estaríamos criando discurso e dramaturgia, prescindindo de qualquer palavra.

O que se pode inferir desse trabalho é, mais que uma proposta dramaturgicamente, a busca por um estado corporal em que o ator parece se divertir e faz questão que isso seja visto como proposta cênica. Os atores jogam com seus corpos às vezes como se estivessem improvisando, como se estivessem criando no momento presente, como se existisse uma “frouxidão” no gesto, uma espontaneidade, que convive com uma coreografia precisa, em que a compreensão das situações depende inextricavelmente do *time* das ações.

Esse corpo, que é comportamento-discurso, é o foco do trabalho. Ele não precisa da palavra para estabelecer conflito nem para movimentar desejos em cena.

Experimentamos em sala de ensaio estruturas simples como a diagonal onde desfilaríamos tipos e situações recorrentes em festas como um grande painel. “*Flashes*” de situações, como um clipe, desenhavam momentos facilmente reconhecidos pela plateia. A encenação se apropria de uma linguagem audiovisual quando propõe esse desfile de imagens corporais que parecem, por vezes, começar antes que os atores despontem das coxias e atravessem o palco. A mesma situação parece continuar fora de cena e logo já aparecem outros tipos e outras novas situações sendo propostas.

Esse panorama construído pelo corpo-discurso, independentemente de expressar emoções, ou conflitos, ou desejos, expressa um “corpo em festa”, um corpo que é, ao mesmo tempo, cotidiano e extraquotidiano. Um corpo que expõe padrões de conduta, que expõe comportamento sexual, social, afetivo, um corpo que expressa poder e *status* e que dança quando se movimenta sem querer dançar. Em alguns momentos “esgarçamos” os gestos para que eles pareçam dançados, para que fique claro como nossos gestos cotidianos fazem parte de uma coreografia que mimetizamos e repetimos sem nos darmos conta.

O processo criativo que deu origem ao espetáculo partiu de múltiplas referências. Os assistentes de direção Lílith Cury e Natan Duarte tiveram a oportunidade de propor jogos criativos que originaram cenas inteiras do espetáculo.

A cena do casamento, proposta por Cury, partiu da ideia de que, normalmente, o que fica registrado desse evento são as fotos. As poses são a síntese da euforia, dos rituais presentes na cerimônia, das relações, das expectativas. Por isso elaboramos uma sequência de fotos em que pudemos acompanhar a recepção de um casamento, em que lugares-comuns como o brinde e a briga pelo buquê misturam-se ao comportamento machista e ao nascimento de um novo casal que se conhece neste evento. As poses estaques apresentam mais uma vez o comportamento-discurso presente nos corpos que se relacionam na cena.

Numa perspectiva teatral como a vista atualmente em Salvador, em que ainda se espera uma dramaturgia baseada na palavra, a proposta de *Dias de Folia* vem somar a outras experiências um desejo de pesquisa corporal. Junto aos recentes espetáculos vistos em palcos baianos, *O Sapato do meu Tio* (João Lima, 2005) e *Uma Vez Nada Mais* (Hebe Alves, 2009), produzidos por artistas baianos através de um processo criativo autoral, com base em improvisações, *Dias de Folia* acrescenta experiência a essa tendência que se desenha e que abre precedentes para que se pesquise cada vez mais os pontos de encontro entre o teatro e a coreografia, entre a dramaturgia corporal e a necessidade de contar histórias em cena sem a palavra pronunciada.

Nessa cena corporal que se delinea nas fronteiras da dança, do teatro, da música e do circo, retomamos o corpo como discurso subjetivo, abrindo nossa percepção de atores e plateia ao corpo como índice de subjetividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. As ações-físicas como eixo de Stanislávski a Barba. Editora Perspectiva. São Paulo, 2005.
- DENTZ, René Armand. **Corporeidade e Subjetividade em Merleau-Ponty**. INTUITIO, Volume 01, número 2, Porto Alegre, Novembro de 2008.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação**. 2ª Edição, Ed. Annablume, São Paulo, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Fenomenologia da Percepção**. 3ª edição. Martins Fontes, São Paulo, 2006.