

Improvisação Teatral: Algumas Considerações

Sandro de Cássio Dutra
UNIRIO
Mestre
Doutorando do PPGAC-UNIRIO
Ator e Editor

Resumo: O improviso é elemento presente em qualquer espetáculo teatral – desde o mais formalizado até o mais aberto a inovações. Nesse sentido, muitos grupos teatrais criam e encenam seus espetáculos deixando o mínimo de espaço para a improvisação. Por outro lado, há grupos que aderem ao improviso para resolver diversos problemas cênicos ou até mesmo para constituir-lo como o motor da encenação. Em entrevistas realizadas com atores e diretores de grupos participantes da *1ª Mostra Lino Rojas de Teatro de Rua*, na cidade de São Paulo, no ano de 2006, observamos haver uma divergência no entendimento da noção de improviso entre os entrevistados. Para alguns, o improviso é visto como uma ferramenta para a construção de cenas, diálogos e marcações, ou seja, é oportuno no momento da montagem do espetáculo. Para outros, a improvisação é conveniente no instante mesmo da encenação, pois, na rua, há margem para se compor o espetáculo juntamente com os espectadores. Percebemos ainda a concepção de que o uso do improviso amplia e aprofunda o conhecimento cênico e, conseqüentemente, a experiência pessoal de cada artista. A partir dessas visões, procuraremos identificar teorias teatrais que vêm corroborar as práticas dos grupos entrevistados e verificar se os trabalhos cênicos dos grupos com o improviso que, à primeira vista, pareciam apontar para um desacordo, não seriam apenas opções pontuais de cada um deles, dentro de um conjunto variado de caminhos oferecidos pela improvisação. Neste sentido, as abordagens do improviso na *commedia dell'arte*, nas elaborações de Viola Spolin, de Augusto Boal, de Eugênio Barba e de Dario Fo nos serão necessárias e oportunas.

Palavras-chave: improviso, criação, teatro de rua

Ainda que cada exibição teatral seja única, podemos admitir, de um modo geral, que elas são construídas em um processo cuja finalidade é a de apresentar um espetáculo que tenha sido bem ensaiado e formalizado. Nesse sentido, as modificações momentâneas seriam mínimas e, conseqüentemente, o improviso teria um espaço limitado. Todavia, quando pensamos no teatro de rua, a situação se altera já que, por mais que uma apresentação esteja pronta, ela está sujeita a toda a sorte de interferências e imprevistos e, neste contexto, o improviso parece requerer um cuidado peculiar.

Se admitirmos que a improvisação seja elemento constante e permanente nos espetáculos de rua, temos de admitir a necessidade de preparação dos grupos teatrais para as interferências inesperadas. E, mais, teremos de reconhecer que o improviso é algo inerente ao teatro de rua e que não deve, pois, ser classificado como um componente de segunda ordem, sobretudo entre os envolvidos com o gênero em questão. É isso mesmo o que ocorre? Como

os grupos de teatro de rua concebem o improviso? Existe uma unanimidade na compreensão e no trabalho com o improviso pelos grupos de rua?

Estas são algumas das questões que guiaram algumas entrevistas realizadas durante a *Mostra Lino Rojas de Teatro de Rua*, na Praça do Patriarca, em São Paulo, no ano de 2006¹. Em uma delas, o ator da *Cia dos Inventivos*, Marcos di Ferreira, refere-se ao improviso como uma ferramenta de construção da dramaturgia, como uma técnica de que o grupo se utiliza para compor um texto próprio. Ele ressalta também que o improviso é elementar para o artista, pois deverá estar preparado para usá-lo a qualquer momento da apresentação, e sempre com base no texto:

...o espetáculo surgiu justamente disso, a partir de improvisos e depois disso surgiu uma dramaturgia. É... mas dentro da nossa dramaturgia, que são os textos do espetáculo, tem espaços para improvisos, porque tudo é de acordo com a platéia do dia, de acordo com o público do dia. Então tem que estar preparado, sim, para improvisar em cima do nosso roteiro... (FERREIRA, 2006).

Outro ator, Carlos Biaggioli, dá respaldo à idéia de que a rua é um espaço livre e que tudo pode acontecer e que o artista deve utilizar a liberdade em favor próprio, ou seja, criando o espetáculo no momento de sua realização, juntamente com o público. Biaggioli também indica que o improviso depende da experiência pessoal de cada ator, citando Dario Fo:

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

Confrontados, os depoimentos acima dão margem a uma inquietação. Um dos entrevistados diz que é necessário se preparar para utilizar o improviso, enquanto o outro indica que o improviso é resultado da bagagem pessoal que o artista acumula. Então, como se preparar para possuir um repertório ou conhecimento que dê conta das mais variadas situações imprevistas nos locais abertos?

O nome de Dario Fo – único teórico mencionado nas entrevistas – foi lembrado por um dos atores. Se Dario Fo indica, em sua obra *Manual mínimo do ator*, que o improviso tem qualidade proporcional à bagagem pessoal do ator, por outro lado, deixa transparecer a

¹ Foram entrevistadas quinze pessoas de grupos distintos, logo após a exibição de seus espetáculos. Tais entrevistas foram gravadas, totalizando duas horas de documentação oral, já devidamente transcritas.

necessidade de um diretor ou de um coordenador no momento da criação cênica, alguém que possa e saiba acompanhar os exercícios, lapidando-os de forma que, ao fazê-los e refazê-los, os atores estariam enriquecendo seus repertórios e descobrindo um “método” particular de improvisação.

Considerando-se os comentários colhidos nas entrevistas da I Mostra, os artistas levam a crer que o improvisado, no momento da encenação (voluntário ou não), é pessoal e depende do talento, disponibilidade, capacidade e do repertório do ator, resultado puramente de um autodidatismo. Nos depoimentos a seguir, os artistas demonstram conhecer os riscos das exposições culturais nos espaços abertos e afirmam que as interferências dos espectadores não devem ser desprezadas ou bloqueadas pelos atores, pois tais locais são públicos e todos são livres para nele se manifestarem. Afinal, é o teatro que invade a rua:

É adaptar, às vezes, situações que acontecem no momento. Um bêbado que entrou lá e você tem que brincar com aquilo, não dá prá você negar: ‘não bêbado, vai embora que eu não quero saber de você!’ Você deve fazer com que ele faça parte também disso (CARVALHO, 2006).

Mas a gente tem que ter esse jogo de cintura. Às vezes atrapalha [a interferência do espectador] e mostrar para o público que o cara está atrapalhando mesmo e que a gente está tentando não ser mal-educado com ele, sabe? Que eu acho que... nós estamos na rua, ele fica aqui. A rua é pública, então assim, nós não podemos dizer em momento algum: ‘sai daqui que você está me atrapalhando’(...) faz parte do teatro de rua (PAVANELLI, 2006).

A maioria dos atores de rua está convicta do espaço democrático que é a rua, tanto que na I Mostra ocorreram interferências radicais da parte dos espectadores. Numa delas, um bêbado invadiu o espaço cênico e passou a dizer “ditados improvisados” no meio do espetáculo – um sarau, coordenado por um casal de artistas. Quanto mais estes falavam com o “intruso”, mais gosto ele tomava pela situação e “roubava” a cena. O público se divertia com o diálogo engraçado e envolvente com o bêbado, participante efetivo do espetáculo na rua. Lembramos aqui do depoimento de Amir Haddad, do grupo *Tá na rua*, quando afirma:

Depois que a gente começou a fazer teatro de rua, veio uma avalanche de informações, muito maior do que a gente pensava que fosse ter. Essas informações nos levaram a pensar na qualidade do espetáculo, na natureza do espectador, o que é saber, o que é ignorância. Porque a gente achava que uma platéia de burgueses, de classe média, era melhor informada que o público de rua e de repente o público de rua dava respostas como quem tinha assistido teatro há milênios (HADDAD. Apud PEIXOTO; CRUCIANI e FALLETTI, 1999, p. 147)

Outra interrupção, durante a I Mostra foi a de um rapaz, aparentemente com distúrbios mentais que, ao presenciar o momento em que os palhaços disputavam a bailarina, entrou em cena para ajudar um deles. Os atores tentaram dar continuidade, mas o rapaz insistia, agarrando o palhaço. A cena foi paralisada até o palhaço convencer o rapaz a sentar-se. Em ambas as participações imprevistas do público não houve a colaboração de terceiros para a retirada dos “invasores”, nem segurança ou contra-regras que também tivessem simulado alguma ajuda. A solução do impasse ficou exclusivamente nas mãos dos artistas.

De modo geral, percebemos nas entrevistas que o improviso parece ser mais utilizado como “instrumento”, servindo para elaborar personagens ou textos, do que como método, como sugere o trabalho de Augusto Boal e Viola Spolin. Nesta, há os procedimentos para a improvisação de uma cena – quem sou, onde estou, o que estou fazendo –, há a valorização do “ponto de concentração” e diversos exercícios para a criação. Nenhum deles, contudo, foi mencionado pelos entrevistados durante a I Mostra, em São Paulo.

Ao observar as características do teatro de rua, atualmente, encontramos alguns pontos de aproximação com a *commedia dell'arte*, como, por exemplo, o texto e a linguagem populares, a tendência ao cômico, a atenção especial para a interpretação e o cuidado para com a expressão corporal. No caso do improviso, os gêneros distanciam-se drasticamente. A *commedia dell'arte* era tão envolvida com a improvisação que também é conhecida por *commedia all'improvviso* (comédia de improviso). O teatro de rua presente na I Mostra de São Paulo especificamente, concentrou-se sobre o texto e, quando praticaram o improviso, foi para resolver imprevistos, retornando de imediato ao roteiro da peça.

Os atores de rua indicam como referências cênicas os ambulantes que divulgam seus produtos em praças públicas de forma espetacular, contando causos e dialogando com os espectadores, principalmente aqueles vendedores de pomada “milagrosa”. Tais pessoas construíram seus repertórios no dia-a-dia, no fazer e refazer constante, na labuta diária, na necessidade e urgência de ganhar algum dinheiro com o produto. Os artistas parecem, assim, acreditar nessa força do convencimento e da retórica que se dá com a experiência e a prática cotidiana.

As formas como os grupos de rua incorporam o improviso relacionam-se à maneira como concebem o teatro de rua, ao que esperam de suas apresentações e ao que significa fazer este tipo de teatro. O estudo do improviso ainda poderá resultar na própria caracterização do teatro de rua, uma vez que está presente na encenação, como também na dramaturgia, no espaço físico, na platéia. Enfim, o improviso é um elemento inerente ao teatro e, tratando-se

de teatro de rua, sua manifestação não pode ser ignorada, ou melhor, ele poderá até revelar peculiaridades gerais do teatro de rua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIAGGIOLI, Carlos. São Paulo: 2006. Entrevista concedida a Sandro de Cássio Dutra.

CARVALHO, Paulo. São Paulo: 2006. Entrevista concedida a Sandro de Cássio Dutra.

CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clélia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.

FERREIRA, Marcus di. São Paulo: 2006. Entrevista concedida a Sandro de Cássio Dutra.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PAVANELLI, Marcos. São Paulo: 2006. Entrevista concedida a Sandro de Cássio Dutra.

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