

Débora Olívia Vieira

Improvisação e dramaturgia: o lugar da improvisação teatral na
escrita dramática

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011

Débora Olívia Vieira

Improvisação e dramaturgia: o lugar da improvisação teatral na escrita dramática

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sara Del Carmen Rojo de la Rosa

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011

À minha coluna, pelo sacrifício.

Agradeço

À minha família, pela coexistência;

À minha orientadora, Sara Rojo, pelo apoio incondicional e pela constante inspiração artística e intelectual;

Ao Fernando, por ser e estar;

Ao Assis, por ir e vir;

Aos amigos e aos parceiros da UMA Companhia, pelo suporte;

Ao elenco do *Dos Gardenias Social Club*, pelas experimentações e anseios compartilhados;

A todos os mestres que têm me ajudado a descobrir as facetas da improvisação: Mariana Muniz, Sérgio Dominguez, Gustavo Miranda, Frank Totino, Omar Medina, Jose Luis Saldaña, Marcelo Savignone, Marco Gonçalves, Márcio Ballas, Tuca Pinheiro, Natália Tencer, Marise Diniz, Graziela Rodrigues, Tica Lemos, e, em especial, Shawn Kinley, por me ajudar a reescrever caminhos;

Aos grupos Cia do Quintal, Acción Impro, Colectivo Mamut, Cia Barbixas, Complot Escena, Impromadrid, pela troca;

Ao Keith Johnstone e à Viola Spolin, pela herança;

Aos atores do espetáculo *Humor mierda*, pela escritura;

Aos atores dos espetáculos *Caleidoscópio* e *Sobre nós*, pela inspiração;

Aos meus alunos dos cursos e oficinas de impro, pela validação;

Aos grupos Luna Lunera e Yepocá, com os quais provar a tatear as diferenças nuances da escrita dramática;

Aos mestres e aos colegas da Faculdade de Letras, pelo suporte, especialmente aos professores Luiz Alberto Brandão e Graciela Ravetti; e aos colegas Cléber Cabral, Miguel Ávila, Glauber Quintão e Lira Córdova;

Aos pesquisadores que me apontaram caminhos possíveis no decorrer desta pesquisa, em especial a Patrícia Borba, Maria Lúcia Pupo, José Eduardo Vendramini, Adélia Nicolete e Vera Achatkin;

A todos os pesquisadores aos quais aqui faço referência, pela interlocução;

A todos os fisioterapeutas que, durante esses dois anos, viabilizaram o processo de escrita: Andréia, Ismael, Marcelo, Manuel e Cristiane;

A todos os amigos que abriram as portas de suas silenciosas casas, quando as caixas de som das redes Magazine Luiza e Ricardo Eletro me expulsaram da minha;

À Capes, pelo auxílio indispensável.

Existem técnicas do acabado, como existem técnicas do inacabado. As técnicas do acabado são eminentemente dogmáticas, afirmativas sem discussão, e é por isto que a escultura, que é por psicologia do material a mais acabada de todas as artes, foi a mais ensinadora das artes ditatoriais e religiosas de antes da Idade Moderna. Bíblias de pedra... Pelo contrário: o desenho, o teatro, que são as artes mais inacabadas, por natureza as mais abertas e permitem a mancha, o esboço, a alusão, a discussão, o conselho, o convite, e o teatro ainda essa curiosa vitória final das coisas humanas e transitórias com o "último ato", são artes do inacabado, mais próprias para o intencionismo do combate. E assim como existem artes mais propícias para o combate, há técnicas que pela própria insatisfação do inacabado, maltratam, excitam o espectador e o põem de pé. (...) As técnicas do inacabado são as mais próprias do combate. Você repare a evolução da dissonância e da escala dissonante por excelência que é a escala cromática. O cromatismo na Grécia era só permitido aos granfinos da virtuosidade, inculcado de sensual e dissolvente, proibido aos moços, aos soldados, aos fortes; e Pitágoras já descobrira a sensação da dissonância, a "diafonia" como ele falou no grego dele. Mas a repudiou. E de fato o ditatorialismo, o dogmatismo grego não quis saber das dissonâncias. Nem o Cristianismo primitivo, criador do dogmatismo em uníssono do cantochão. Por quê? Porque a dissonância era eminentemente revolucionária, era, por assim dizer, uma consonância inacabada, botava a gente de pé. (...) Toda obra de circunstância, principalmente a de combate, não só permite mas exige as técnicas mais violentas e dinâmicas do inacabado. O acabado é dogmático e impositivo. O inacabado é convidativo e insinuante. É dinâmico enfim. Arma o nosso braço.

Mário de Andrade – O Banquete

RESUMO

Nesta dissertação estudam-se as relações entre a improvisação teatral e a escrita dramática, tendo como objetos de estudo o texto teatral *Arlequim, servidor de dois amos* (1753), de Carlo Goldoni, e o texto resultante de uma das apresentações do espetáculo de improvisação teatral *Humor mierda* (2010), do grupo mexicano Complot Escena. A investigação busca identificar as marcas que o evento da improvisação teatral pode imprimir em um texto dramático. Para tanto, apresentará as premissas que constituem o treinamento do ator improvisador, na contemporaneidade, sistematizadas pelos diretores Keith Johnstone e Viola Spolin, a fim de relacioná-las aos conceitos de dialogismo, dramaturgia em processo e dramaturgia coletiva.

Palavras-chave: dramaturgia, *Commedia dell'arte*, impro, dialogismo.

RESUMEN

En esta disertación se estudian las relaciones entre la improvisación teatral y la escritura dramática, tomando como objetos de estudio el texto teatral *Arlequin, servidor de dois amos* (1753), de Carlo Goldoni, y el texto que resulta de una de las funciones del espectáculo de improvisación teatral *Humor mierda* (2010), del grupo mexicano Complot Escena. La investigación busca identificar las marcas que el evento de la improvisación teatral puede gestar en un texto dramático. Para ello, presentará las premisas que constituyen el entrenamiento del improvisador, en la contemporaneidad, sistematizadas por los directores Keith Johnstone y Viola Spolin, con fines de relacionarlas a los conceptos de dialogismo, dramaturgia en proceso y dramaturgia colectiva.

Palabras-clave: dramaturgia, *Commedia dell'arte*, impro, dialogismo.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	IMPROVISAÇÃO E DRAMATURGIA: UM BREVE PANORAMA HISTÓRICO	17
2.1	Os primórdios	18
3	ENTRE A LIBERDADE E A ETRUTURA: <i>ARLEQUIM, SERVIDOR DE DOIS AMOS</i>	35
3.1	<i>A Commedia dell'arte</i>	35
3.1.1	Um fenômeno plural e multifacetado	39
3.2	O improviso e o texto na <i>Commedia dell'arte</i>	39
3.2.1	<i>Arlequim, servidor de dois amos</i> : entre duas culturas	45
4	IMPROVISAÇÃO TEATRAL, JOGO E DIALOGISMO: <i>HUMOR MIERDA</i>	53
4.1	Dramaturgia e jogo	53
4.2	O treinamento de um ator-improvisador: a busca pela liberdade criativa	55
4.3	O dialogismo	63
4.4	<i>Humor mierda</i>	66
4.5.1	Primeiro bloco: <i>O sistema</i>	69
4.5.2	Segundo bloco: <i>A familia</i>	75
4.5.3	Terceiro bloco: <i>A intimidade</i>	78
4.5.4	Quarto bloco: <i>O indivíduo</i>	80
4.6	<i>Humor mierda</i> : as fissuras que sustentam a edificação dramática	82
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
	REFERÊNCIAS	94

1 INTRODUÇÃO

Quando, em 2006, tive o primeiro contato com a improvisação teatral (formato impro¹) com o propósito de montar *Match de improvisação*,² a busca determinada por bons resultados me impediram, de certa forma, de enxergar no treinamento com a impro sua potencialidade criativa e, sobretudo, emancipadora.

Viola Spolin, uma das responsáveis pela sistematização do treinamento com os jogos teatrais, desenvolveu os fundamentos de seu método a partir do trabalho realizado com crianças e adolescentes filhos de imigrantes e moradores da periferia da cidade de Chicago, nos Estados Unidos. Spolin buscou na noção de jogo ferramentas que lhe permitissem apresentar aos seus alunos os princípios da linguagem teatral, ao mesmo tempo em que pudessem cruzar barreiras étnicas e culturais. Brincadeiras infantis, contação de histórias, músicas e danças folclóricas constituíram o ponto de partida da diretora em sua busca por uma expressão teatral que pudesse despertar em seus jogadores princípios como liberdade de expressão, espontaneidade, individualidade e identidade, sem, no entanto, privar-lhes do prazer que, segundo ela, deve ser inerente ao exercício do teatro. Por sua vez, Keith Johnstone, diretor inglês radicado no Canadá, outro responsável pela organização de um método que pudesse ajudar os atores a desenvolverem seu potencial criativo, utilizou-se de jogos que lhes encorajassem a fracassar e a valorizar as ideias simples e comuns, em detrimento da busca incessante pela genialidade.

Felizmente, o passar dos anos me ofereceu oportunidade de conhecer distintas formas de se trabalhar com os jogos de Spolin e Johnstone: novas abordagens, espetáculos com propostas as mais diversas, novos colegas de trabalho... Em 2009, quando morava no Chile e pesquisava a improvisação junto ao Colectivo Mamut, o encontro com o mestre Shawn Kinley – que trabalha com Keith Johnstone em Calgary, no Canadá – foi determinante para que eu conquistasse, em definitivo, o prazer incondicional pelo que existe de transformador no erro e de prazeroso no estado de jogo. Minha experiência com a improvisação – como atriz, expectadora e, mais recentemente, como diretora e pesquisadora – tem me despertado, nestes cinco anos, inquietações várias.

¹ O termo “impro” é comumente utilizado entre os praticantes e pesquisadores da improvisação teatral para diferenciar a técnica de improvisação que é levada à cena (e que será objeto de estudo desta dissertação) daquela utilizada em processos de criação teatral como meio de se construir partituras cênicas que somente serão encenadas após editadas e ensaiadas.

² Espetáculo escolhido para a conclusão do “Curso Técnico de Ator” do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado, de Belo Horizonte, instituição na qual me formei.

Chama-me a atenção, por exemplo, a adesão massiva do público, nos diversos países onde a improvisação é praticada, a espetáculos de teatro que levam os jogos de improvisação para o palco. No geral, trata-se de espetáculos de caráter competitivo, em que grupos ou atores individuais disputam jogos ou até mesmo campeonatos de improvisação, contando sempre com a participação do público na sugestão dos motes para as improvisações e na escolha dos vencedores, êxito que levou ao surgimento de formatos adaptados a redes de televisão. No caso da América Latina, o fenômeno é recente. No Brasil, por exemplo, a grande maioria dos grupos que pratica a técnica surgiu na última década.

Outro aspecto que merece destaque é a curiosa relação que essa técnica estabelece com o lugar ocupado pelo texto no panorama teatral contemporâneo: ao mesmo tempo em que o advento da improvisação pode ser visto como um dos empreendimentos que no século XX questionaram a supremacia do texto teatral sobre os demais elementos que compõem a encenação, sua realização como espetáculo encontra na fábula um importante mecanismo de comunicação com o público.

Esta dissertação é, pois, o primeiro passo de uma investigação que visa a responder algumas indagações acerca de um dos elementos que compõem a escritura cênica improvisada: o fato textual.

Uma vez que a produção teatral, e, paralelamente, os estudos teatrais contemporâneos deflagram uma quase indissociabilidade entre o fato textual (escritura dramática) e o fato teatral (escritura cênica), como podem ser reconfigurados os estudos da dramaturgia em face desse novo fenômeno?

Se os métodos de formação do ator-improvisador apresentam-lhe um caminho com diretrizes criativas e éticas a ser percorrido, como tais premissas repercutem no produto artístico proveniente desse treinamento?

Já que a construção da cena/dramaturgia acontece numa instância coletiva (entre os autores-atores-jogadores), que tipo de marca esse caráter inexoravelmente dialógico imprimirá ao texto resultante desse jogo? De que forma os estudos literários podem se debruçar sobre tal fenômeno?

Nos últimos anos, tive a oportunidade de assistir a diversos espetáculos de “longo formato” (ou *longform*, denominação atribuída a espetáculos de impro que privilegiam a dramaturgia narrativa em detrimento da performance de jogos) que poderiam servir de

objeto a essa investigação. Em 2008, na ocasião do Festival Internacional de Improvisação Teatral (FIMPRO)³ – a estreia dos espetáculos *Caleidoscópico* (do grupo paulista Cia do Quintal) e *Sobre nós* (da UMA Companhia) apontou alguns caminhos possíveis à abordagem, uma vez que ambos surgiram do desejo de seus respectivos grupos por aprofundar suas investigações no campo da impro. Nesses espetáculos, a busca pela construção de narrativas mais elaboradas demandou dos atores o desenvolvimento de habilidades diferentes daquelas requeridas pelos jogos de impro, nos quais a espontaneidade, a escuta cênica e o prazer pelo jogo são elementos capazes de garantir o êxito de uma apresentação. Já em 2009, no Improfestin, Festival Internacional de Improvisación Teatral promovido pelo Coletivo Mamut, em Santiago de Chile, o reencontro com o espetáculo *Humor mierda*, do grupo mexicano Complot Escena, me permitiu perceber ainda outras nuances da dramaturgia construída sob o calor da ação. O espetáculo, que estreou em 2007 no Festival Internacional de Improvisación Teatral de Madrid (FESTIM 07) e só realizou sua segunda apresentação em 2008, no FIMPRO, de Belo Horizonte, chegou ao Chile após ter estado em temporada no México. Com maior domínio da estrutura do espetáculo, os atores já se mostravam confortáveis para explorar as possibilidades discursivas do jogo cênico. A escolha do espetáculo para nosso objeto de estudo partiu, portanto, dessa experiência. A apresentação escolhida para análise foi realizada meses depois, no XII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, em função de esta ter sido registrada por equipamentos que favoreceriam nosso trabalho de transcrição do texto do espetáculo.

Como suporte teórico para este estudo, associaremos os princípios desse jogo dramaturgicamente coletivo (considerando a relação que os atores-autores estabelecem entre si e seus personagens) às premissas do teórico russo Mikhail Bakhtin a respeito da própria natureza da linguagem, que, segundo ele, tem no diálogo uma das mais importantes formas de realização. Para Bakhtin (2008a), se o diálogo constitui a fronteira de tensão onde o eu/outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou se confundirem, o estudo de uma obra artística deveria contemplar o diálogo especial de que participam o autor e personagens. Em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, o teórico trata de um conceito que muito interessa a nossos estudos, o dialogismo, o qual se constrói por meio de uma relação não monológica entre a voz do autor e a voz do personagem, e que se evidencia

³ Festival realizado em Belo Horizonte pela UMA Companhia – grupo de que faço parte – em parceria com a diretora e pesquisadora Mariana Muniz.

na autoconsciência (não predeterminada) paulatina que este adquire de sua própria trajetória. Por essa perspectiva, o contraponto com os outros personagens – realizado por meio do diálogo – seria um dos elementos responsáveis por essa aquisição da autoconsciência por parte do personagem, e que o definiria como um ser inacabado, em constante processo de transformação.

Procederei, portanto, a uma breve revisão do conceito de dialogismo, noção cara ao pensamento de Mikhail Bakhtin para se pensar não só o romance, como também o discurso. Pretendo, a partir dessa revisão, apropriar-me de algumas das premissas que caracterizam o conceito, a fim de utilizá-las como operadores capazes de me auxiliar na análise do texto oriundo de um espetáculo de natureza improvisada.

Nesse tipo de espetáculo, a construção do personagem acontece numa instância espaço-temporal ocupada pela coletividade: outros atores, outros personagens e público, o que faz desse personagem uma instância necessariamente inacabada, sempre sujeita ao olhar e à ação do outro. Mais que isso, um personagem construído num contexto de jogo, aberto à imprevisibilidade, ao erro, à inconclusão. Trata-se, pois, de um espaço polifônico por definição, uma vez que o exercício da improvisação tem como princípio base a escuta e a aceitação da presença do outro, da proposta do outro – sem as quais uma narrativa estaria fadada à estagnação. Por isso, os estudos de Bakhtin acerca do dialogismo mostram-se sobremaneira relevantes à nossa pesquisa.

Paralelamente a isso, a fim de ampliarmos nosso campo de reflexão acerca das relações possíveis entre improvisação e dramaturgia, apresentaremos um panorama, na história do teatro ocidental, das relações existentes entre o improviso e a literatura dramática. Pretendemos identificar o lugar ocupado pela improvisação na edificação da literatura dramática tal como a concebemos hoje.

Ainda que a história da dramaturgia tenha priorizado legitimado a dramaturgia feita para a cena, e não aquela proveniente do jogo teatral, não nos faltam exemplos de textos fortemente influenciados por manifestações performáticas pautadas pelo improviso. Tal constatação nos impele a investigar em que medida o trabalho com a improvisação contribuiu e continua contribuindo para a elaboração de diferentes formas de se conceber o texto cênico.

Cite-se, por exemplo, a *Commedia dell'arte*, momento da história do teatro a que comumente se faz referência quando se alude à idéia de atuação por improviso. Trata-se de

um período ainda pouco estudado, se considerarmos sua conformação complexa e múltipla, que imprimiu mudanças irreversíveis à prática teatral no ocidente:

Paradoxal estética, apoiada sobre o dualismo técnica-improvisação, liberdade-rigor, produzindo nos seus grandes momentos uma festa que apelava para todos os sentidos, de que só ficaram os ecos maravilhados daqueles que a puderam viver e dela deixaram testemunho (MEYER, 1991, p. 29).

Essa modalidade de teatro era realizada por grupos mambembes e “estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas” (BERTHOLD, 2001, p. 353). A improvisação viveu aí seu período de maior fertilidade e desenvolvimento: por mais de dois séculos, diversos grupos se dedicaram a um teatro que tinha no ator seu eixo principal.

Na *Commedia dell'arte*, as relações entre o improviso e a dramaturgia começaram a ficar mais claras, mais palpáveis, até mesmo porque, geralmente, os atores especializavam-se num determinado personagem, com os quais construía, ao longo do tempo, pequenos roteiros dramáticos (*canovaccios*) que eram revividos a cada apresentação, ao sabor do improviso. A atuação e a dramaturgia adquiriram, a partir daí, uma nova possibilidade de relação: “Notamos também o aparecimento dos primeiros esquemas de dramaturgia e a gradual mistura entre o fazer teatral e o fazer dramático” (SCALA, 2003, p. 22), sinaliza Roberta Barni, na introdução da obra *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'arte*, livro que, a propósito, nos apresenta um registro de diversos roteiros dramáticos, “jornadas” (ou “argumentos”) de autoria do autor/ator Flaminio Scala (século XVII). Além da obra de Scala, tem-se notícia de uma coletânea de frases, monólogos e fragmentos dramáticos documentados pelo poeta e comediógrafo italiano Andrea Perruci, em 1699, intitulada *Sobre a arte de representar [papéis] premeditados e improvisados*. Ainda que não se possa precisar a direção do caminho percorrido entre a encenação improvisada e o texto dramático, conhecemos hoje alguns textos fortemente influenciados pela *Commedia dell'arte*, como as comédias de autores como Carlo Goldoni, Molière e Marivaux.

Cientes da importância da *Commedia dell'arte* para a edificação do teatro moderno (pois daí surge a profissionalização do ator, a figura do diretor e o trabalho contínuo dos grupos de teatro, dentre outros elementos) e também para os estudos no campo da improvisação, dedicaremos atenção especial ao texto *Arlequim, servidor de dois amos*. Essa peça, de autoria Carlo Goldoni, sofreu influência decisiva dos roteiros (*canovaccios*)

utilizados pelos atores da *Commedia dell'arte*. Então, com o intuito de associar esse clássico ao contexto de enunciação em que se engendrou, procuraremos identificar nele o diálogo com os roteiros mais recorrentes na *Commedia dell'arte*, a fim de discriminar o que lhe possa ser particular.

A partir disso, a proposta deste trabalho é conduzir uma abordagem que nos ofereça algumas diretrizes capazes de nos orientar tanto na análise teórica dos eventos teatrais improvisados, como na condução prática do trabalho com a improvisação teatral. Essas reflexões serão conduzidas sob a seguinte abordagem:

No segundo capítulo deste trabalho, realizaremos uma contextualização histórica da relação estabelecida entre a improvisação e a literatura dramática, buscando mapear as particularidades dessa relação em cada momento. Para tanto, utilizaremos compêndios diversos que tratam da história do teatro ocidental. Recorreremos às reflexões de diversos pensadores contemporâneos a respeito das transformações vivenciadas pela prática da dramaturgia na contemporaneidade, dentre eles, Renato Cohen, artista que, no Brasil, ocupa lugar de referência nos estudos sobre a performance. Seu trabalho nos fornecerá relevantes apontamentos a respeito do lugar ocupado pelo texto da escritura cênica contemporânea.

No terceiro capítulo, tendo como ponto de partida o estudo do texto *Arlequim, servidor de dois amos*, analisaremos a trajetória percorrida pelos roteiros inicialmente improvisados pelos atores até sua gradativa sistematização, na forma de um texto escrito e concluso. Em outras palavras, investigaremos em que medida as informações a que temos acesso sobre o texto de Goldoni nos permitem mapear a relação existente entre a cena improvisada e a edificação do texto teatral. Forneceram-nos suporte para esta investigação os pesquisadores Mikhail Bakhtin e Ferdinando Taviani, bem como as anotações de bordo do ator e comediante italiano Flamínio Scala.

No quarto capítulo, por sua vez, apresentaremos as premissas do treinamento com a improvisação teatral sistematizadas pelos diretores Viola Spolin e Keith Johnstone a fim de identificar os parâmetros que devem ser considerados distintivos da enunciação teatral improvisada. Apresentaremos também uma revisão do conceito de dialogismo, segundo a perspectiva de Bakhtin, para que nos sirva de operador teórico de acesso ao texto do espetáculo *Humor mierda*, que será analisado nesse capítulo. Assim, pretendemos, a partir da contraposição com as práticas dramatúrgicas arroladas no decorrer da dissertação, verificar em que medida uma escritura como aquela identificada em *Humor mierda* se

configura como uma possibilidade de contraponto à análise da literatura dramática na atualidade.

Nas considerações finais, apontarei algumas perspectivas nas quais os estudos sobre a dramaturgia podem se debruçar a fim de alinharem às diferentes práticas de escrita dramática na atualidade. Apresentarei também algumas direções possíveis à continuidade desta pesquisa.

2 IMPROVISACÃO E DRAMATURGIA: UM BREVE PANORAMA HISTÓRICO

Realizaremos neste capítulo um mapeamento geral das relações existentes entre o improviso e a dramaturgia, no panorama histórico do teatro ocidental, a fim de identificar o lugar ocupado pela improvisação na edificação da literatura dramática tal como a concebemos hoje.

Conforme nossa análise tratará de esclarecer, o conceito de dramaturgia vem sofrendo consideráveis transformações no decorrer dos séculos – uma derivação natural das incontáveis formas que o teatro desenvolveu para se relacionar com o texto, desde os primórdios até os dias de hoje. Tanto é que Pavis (2007), em seu *Dicionário de teatro*, faz questão de destacar a “evolução da noção” de dramaturgia, discriminando: a) seu sentido “original e clássico”, numa perspectiva que privilegia o trabalho do autor e seu resultado direto, o texto, sem se preocupar com a realização cênica; b) o sentido “brechtiano e pós-brechtiano”, acepção que amplia a noção de dramaturgia, associando-a tanto ao texto quanto aos meios cênicos empregados na encenação e, finalmente, c) seu sentido ressignificado como “atividade do dramaturgo”, aqui sob uma perspectiva que considera todo o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas feitas pela equipe de artistas (PAVIS, 2007, p. 113).

Pretendemos neste trabalho nos valer dessa noção de evolução, com a intenção de que os contextos de enunciação descritos se encarreguem de delimitar que sentido está sendo atribuído ao termo dramaturgia, até porque este é um dos eixos deste estudo: investigar em que medida o trabalho com a improvisação contribuiu e continua contribuindo para a elaboração de diferentes formas de se conceber o texto cênico.

Como improviso, assumiremos, a princípio, o significado atribuído pelo senso comum à expressão (o de algo executado sem preparação ou ensaio e, portanto, aberto a interferências imprevistas), o qual se aproxima da definição de Pavis (2007, p. 205) para o termo: “Técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e ‘inventado’ no calor da ação.” Na medida do necessário, trataremos de explicitar os diferentes graus de especialização a que a improvisação se submeteu nos diferentes contextos em que foi utilizada.

2.1 Os primórdios

Apesar de não serem abundantes os registros a respeito do lugar ocupado pela improvisação na edificação da história teatral tal qual a conhecemos, é consenso que as primeiras manifestações dramáticas humanas foram fortemente marcadas pelo improviso: nos rituais dos povos primitivos, seja na mimese da presa a ser capturada, nas celebrações ou mesmo na execução das tarefas necessárias à sobrevivência: “O canto, a dança e os rituais primitivos assumiram formas dramáticas num jogo em que um dos pólos é a atualidade improvisada.” (CHACRA, 1983, p. 24)

Há registros de sua presença nas manifestações teatrais das civilizações antigas, como na comédia improvisada turca (aproximadamente século XII a.C.) e na modalidade de teatro *orta oyunu*, também na civilização turca.

Uma marca oval traçada sobre a terra plana é a área de atuação do *orta oyunu*. [...] Os músicos, com o oboé e tímpano, ficam acorados no limite da párea de atuação, e o público permanece em pé à volta. O administrador, diretor, ator improvisado e protagonista é o personagem Pischekar. Com eloquência floreada e uma matraca de madeira ele abre a apresentação. A ação e o elemento cômico da peça baseiam-se na variedade de tipos étnicos representados, todos mal falando o turco, cada um em seu modo particular – o mercador persa, o ourives armênio, o mendigo árabe, o guarda-noturno curdo [...].

A origem e a antiguidade do *orta oyunu* é discutida. Sua relação com o mimo da Antiguidade é tão óbvia quanto uma certa similaridade com a *Commedia dell'arte* (BERTHOLD, 2001, p. 25).

Na Grécia, por sua vez, pode-se citar, desde os tempos pré-históricos, a comédia megária (750 a.C.), pautada no improviso grosseiro e popular, e a farsa dórica, feita pelos triões e pelos comediantes dóricos, que, por volta do século V a.C., eram mestres da farsa improvisada, executando os cortejos fálicos. Merecem destaque as representações dionisiacas, que “comportavam, além da estrutura ritual, uma série de expressões mimo-dramáticas improvisadas” (CHACRA, 1982, p. 24). Nas festas dionisiacas, o coro entoava o ditirambo em honra ao deus. Segundo Chacra (1983), “o ditirambo continuou a ser improvisado até o momento em que um poeta passou a escrevê-lo, sendo, então, cantado sobre um texto em verso”, evento que esboça o vetor a que este trabalho se dedica a investigar: do improviso à formalização. Essa busca pela estruturação vai, aos poucos, relegando à improvisação um papel cada vez mais secundário nas festividades teatrais:

No estágio mais elevado da cultura helênica, com o gênio dos seus grandes poetas [Téspis], a improvisação passa a ser desprezada pelo teatro oficial. A expressão mais caótica inferior é substituída pelo teatro apolíneo superior. O caráter de momentaneidade da improvisação, sua incerteza e desamparo levam os homens de teatro a se empenharem em obter conteúdos mais estruturados, procederem à seleção de elementos cênicos e formarem os alicerces de um teatro improvisado (CHACRA, 1983, p. 25).

Também o pesquisador Junito de Souza Brandão, na introdução de seu livro *Teatro grego: tragédia e comédia* (1996) postula que a tragédia tenha nascido do culto a Dioniso, o deus do vinho, da alegria, da exuberância, das potências geradoras, confirmando a proposição de que as primeiras manifestações performáticas tiveram origem nos rituais que festejam o dar e o receber. Esses sacrifícios, oferecidos justamente a um deus estrangeiro e clandestino, eram fortemente pautados pelo improviso: acredita-se que, durante os festivais que celebravam as vinhas, um bode era esquartejado, e sobre sua pele os homens dançavam e bebiam até caírem desmaiados. Ao serem lembradas anualmente, é provável que essas festividades tenham assumido, aos poucos, um roteiro minimamente estruturado.

Essa hipótese incita uma série de reflexões a respeito da natureza da prática teatral, que teria, pois, surgido de uma manifestação interessada (uma oferta a um deus que deve ser agradado para continuar favorecendo os mortais) e ao mesmo tempo espontânea, para culminar numa festividade em que os homens terminassem por se privarem de seus sentidos. Mais que isso, uma manifestação que, para preservar sua relevância, passou pela lembrança e pela gradativa formalização.

Em sua *Poética*, a propósito, Aristóteles atribui ao desenvolvimento dos ditirambos a origem da tragédia e da comédia.

Nascida, pois, de improvisações a princípio - tanto a tragédia como a comédia, uma por obra dos que regiam o ditirambo, a outra por obra dos que regiam os cantos fálicos, costume ainda hoje conservado em muitas cidades - a pouco e pouco a tragédia cresceu desenvolvendo os elementos que se revelavam próprios dela e, após muitas mudanças, estabilizou-se quando atingiu a natureza própria (ARISTÓTELES, 1997, p. 23).

Em seu artigo “Tragédia grega: um estudo teórico”, o pesquisador Adilson dos Santos (2005, p. 3) explicita um pouco mais essa relação entre os ditirambos e a tragédia:

Dentre os cantos que ocorriam nas celebrações dionisiacas, destacava-se o ditirambo – um canto lírico composto por elementos alegres e dolorosos que, além de narrar os momentos tristes de Dioniso pelo mundo mortal e seu posterior desaparecimento, exprimia, de forma exuberante, uma quase intimidade dos homens com a divindade que lhes possibilitara chegar ao êxtase. Este canto em coro acabou se definindo como trágico e dele

resultou a tragédia: representação viva feita por atores que narrava os fatos acontecidos no plano mítico e que, problematizando a situação do herói, discutia os valores fundamentais da existência humana.

Tais constatações apresentam o esboço de um percurso que se mostrará recorrente neste trabalho: aquele percorrido por uma manifestação de caráter eminentemente popular, espontânea, por vezes profana, que, com o passar do tempo, acaba por se estruturar como uma performance com diretrizes a serem seguidas.

As especulações de que Aristófanes, o pai da comédia oficial, tenha construído suas peças a partir dos enredos comumente representados nas festas populares confirmam a existência do vínculo entre improviso e dramaturgia desde os primórdios do fazer teatral. E, ainda que o teatro formalizado tenha assumido o protagonismo nas festividades atenienses, as celebrações improvisadas continuaram a existir, como o que aconteceu com o mimo, gênero que mais tarde ocuparia lugar de destaque na cultura latina (BERTHOLD, 2001, p. 137). Originário da Sicília e executado por grupos de saltimbancos que aliaram proezas de natureza física ao chiste verbal, o mimo grego privilegiou o povo comum, anônimo, em detrimento dos deuses celebrados pelo drama então considerado oficial. Também parodiava tipos, como os trapaceiros, velhacos, ladrões, estalajadeiros, alcoviteiras e cortesãs (BERTHOLD, 2001, p. 136).

Os exemplos de manifestações performáticas pautadas pelo improviso até aqui citados (o *orta oyunu*, a comédia megária, o ditirambo, o mimo...) sinalizam uma característica que se constituirá como um dos seus principais traços: a predileção por temáticas de caráter popular, como a sátira de tipos e costumes e a representação das camadas mais baixas da sociedade.

Além disso, sua existência concomitante e muitas vezes simbiótica com relação às formas consideradas oficiais comprovam o quão vital é a espontaneidade à transmissão e à transformação das práticas culturais. Isso porque, ao mesmo tempo em que oferecem material à arte formalizada, tais manifestações gozam de maior liberdade, e por isso mantêm latente a possibilidade da experimentação constante, conforme comenta Arnold Hauser (2000, p. 86) a respeito do mimo na Grécia:

O verdadeiro “teatro do povo” dos antigos tempos era o mimo, que não recebia qualquer subvenção do Estado e, por conseguinte, não tinha de aceitar instruções do poder, pondo em prática seus princípios artísticos única e simplesmente da experiência imediata que lhe provinha o contato com as reações da platéia. [...] Aí estamos lidando, enfim, com uma arte

que foi criada não meramente para o povo, mas, em um certo sentido, também pelo próprio povo.

No Império Romano, por sua vez, tem-se conhecimento de manifestações pré-literárias eivadas de elementos dramáticos, que datam da segunda metade do século III a.C., e que revelam a presença do teatro em Roma antes que esta incorporasse o teatro grego. Trata-se de expressões que se aproximam mais do jogo cômico e burlesco do que dos rituais trágicos, como o fescenino, a sátira, a atelana, o mimo e a paliata, todas também marcadas pela improvisação. O fescenino caracteriza-se pelas improvisações livres, que misturavam a dança, a música e o canto a elementos recitativos (CHACRA, 2006, p. 27). Sobre seu caráter popular, Carmo (2006, p. 27) comenta:

O fescenino é uma manifestação genuinamente romana, composta por versos improvisados. Expressos em satúrnio, versos de origem controvertida, eram cantos dramatizados, com característica licenciosa e grosseira que foram em Roma o instrumento de expressão poética popular até o desenvolvimento da linguagem literária em Roma e a provável introdução da métrica grega ou Ênio (239-169 a.C.). Nessa fase rudimentar do teatro romano, o fescenino era ligado ao culto telúrico, da fecundidade dos campos; apresenta a essência do cômico, que, com os outros elementos, de ação e diálogo, unidos ao espírito irônico, zombeteiro, escárnio, irreverência, espalhando rústica injúria [...].

A sátira, que veio logo depois, acontecia nas ruas, tabelas e estalagens (CHACRA, 2006, p. 27), e aliava gestos aos versos fesceninos, “fazendo concordar os gestos com as palavras dos versos” (CARMO, 2006, p. 27), e a ela se atribui o surgimento do teatro genuinamente romano. Sobre a atelana, cogita-se que tenha surgido em Roma antes do drama grego. Aqui os atores usavam máscaras e acabavam por se especializar em determinados personagens,¹ conforme explicita Carmo (2006, p. 27):

A farsa e o uso da máscara contribuíram para o sucesso entre os romanos, acresce-se a isso a improvisação, que lhe era peculiar. As personagens fixas com máscaras individualizadas foram inovações da atelana. Estas personagens possuíam alguns detalhes que permitiam a platéia identificá-la pela roupa, pelo nariz adunco, pelo ventre enorme, pelo focinho de porco, pela boca exagerada, pelo duplo queixo, pela corcunda ou pelas rugas.

Também a atelana passou por um paulatino processo de estruturação, o que eliminou seu caráter improvisado: “A atelana, sob a influência da *palliata*, passa à forma de comédia organizada com dimensões literárias com Pompônio (?) e Névio (270 a.C.? - 204 a.C.?)” (CARMO, 2006, p. 29). Segundo Pandolfi (*apud* CHACRA, 1983), “esse processo de

¹ Destaque-se, mais uma vez, a profunda semelhança os elementos característicos da *Commedia dell'arte*, conforme comprovaremos no próximo capítulo.

sistematização fez com que a atelana deixasse de ser um gênero exclusivamente popular para configurar-se como um ‘gênero mais evoluído’”.

Margot Berthold (2001, p.136) apresenta um comentário que muito nos interessa a respeito da relação entre o teatro improvisado e seu registro:

As atelanas tiveram seu período áureo no século I a.C.; quando os dramaturgos romanos Pompônio e Nívio resolveram dar forma métrica à farsa rústica e repleta de obscenidades. Não obstante, conservaram o dialeto dos camponeses latinos, juntamente com sua expressividade rústica [...].

Esse caminho entre a informalidade e o registro percorrido pela atelana demandou que os dramaturgos procedessem a escolhas quanto ao que deveria ser adaptado (a métrica) e o que deveria ser conservado (o dialeto e a expressividade), constatação que nos interessa por já explicitar algumas das especificidades do registro dessa espécie de escritura teatral. Destaquemos também que, se por um lado essa estruturação elevou a atelana à categoria de “gênero evoluído”, por outro, fez com que ela se distanciasse de seu caráter genuinamente popular.

O mimo latino – manifestação igualmente oral e improvisada – foi bastante popular em Roma, e acontecia por meio da fusão entre elementos da recitação e da pantomima. Explorava o gosto popular pelo que fosse irreverente: escandaloso, grosseiro, cômico, sensual... A propósito, Sófron deu forma literária às farsas provenientes do mimo por volta de 430 a.C., e em uma de suas peças diz-se existir o personagem ancestral do Bottom, de Shakespeare, do *Sonho de uma noite de verão* (BERTHOLD, 2001, p. 136). Em uma de suas peças – das quais só existem fragmentos – há, tal como na comédia de Shakespeare, um ator que interpreta o papel de um burro, escolha que exemplifica o que de “antropomórfico” se atribui aos personagens de Sófron.

Do mimo latino surgem dois outros gêneros teatrais, a pantomima e o arquimimo (CARMO, 2006, p. 30). Tem-se notícia, na atualidade, do interesse de diversos pesquisadores da cultura latina por se identificar a influência do mimo sobre a vida social da Roma Antiga e também sobre o desenvolvimento da poesia dramática romana,² apesar de serem poucos os registros que se têm das formas literárias derivadas dessas improvisações:

² Recomenda-se, sobre o tema, a leitura do artigo “O riso em fragmentos: mimos literários latinos de Décimo Labério e Publílio Siro”, de Gabriel Morais Medeiros (2009), devidamente citado nas referências bibliográficas deste trabalho.

É fato que a falta de traduções de mimo pode ser explicada pelo próprio caráter fragmentário do material transmitido: diferentemente dos mimos gregos (de que temos exemplos praticamente completos) os mimos literários latinos, versão posterior da antiga representação improvisada, têm em geral forma exígua e excessivamente lacunar, uma vez que sobreviveram aos séculos principalmente por via indireta. Ou seja, conseguiu-se compilá-las, em sua maioria, através de obras de outros autores (MEDEIROS, 2009, p. 2).

Nos primórdios da Idade Média, a improvisação teatral continuará existindo, ainda que na marginalidade das festas populares, nas praças e feiras, por meio de um teatro considerado profano e subversivo – tanto é que, aqui, coube à Igreja o papel de normatizar essas manifestações teatrais. O Auto é o gênero que sintetiza as tentativas da Igreja Católica de se apropriar de toda essa potencialidade expressiva em favor de si mesma: ao enquadrar as manifestações populares em estruturas que estivessem a serviço da difusão dos ensinamentos da Igreja, esta também podia utilizar a popularidade do teatro com fins a oferecer algum tipo de entretenimento aos fiéis.

Na transição da Idade Média para o Renascimento, a improvisação assumiu o protagonismo das práticas teatrais por meio da chamada *Commedia dell'arte*. Essa modalidade de teatro era realizada por grupos mambembes e “estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas” (BERTHOLD, 2001, p. 353). A improvisação viveu aí seu período de maior fertilidade e desenvolvimento: por mais de dois séculos, diversos grupos se dedicaram a um teatro que tinha no ator seu eixo principal. Na *Commedia dell'arte*, as relações entre o improvisado e a dramaturgia começaram a ficar mais claras, mais palpáveis, até mesmo porque, geralmente, os atores especializavam-se num determinado personagem, com os quais construía, ao longo do tempo, pequenos roteiros dramáticos (*canovaccios*) que eram revividos a cada apresentação, ao sabor do improvisado.

Ainda que não se possa precisar a direção do caminho percorrido entre a encenação improvisada e o texto dramático, conhecemos hoje alguns tantos textos fortemente influenciados pela *Commedia dell'arte*, como várias comédias dos italianos Carlo Goldini e Carlo Gozzi ou dos comediantes franceses Moliere e Marivaux.

A atuação e a dramaturgia adquiriram, a partir daí, uma nova possibilidade de relação: “Notamos também o aparecimento dos primeiros esquemas de dramaturgia e a gradual mistura entre o fazer teatral e o fazer dramático” (SCALA, 2003, p. 22), sinaliza Roberta Barni, na introdução da obra *A loucura de Isabella e outras comédias da*

Commedia dell'arte, livro que apresenta um registro de diversos roteiros dramáticos, “jornadas” (ou “argumentos”) de autoria do autor/ator Flaminio Scala (século XVII). Além da obra de Scala, tem-se notícia de uma coletânea de frases, monólogos e fragmentos dramaturgos documentados pelo poeta e comediógrafo italiano Andrea Perruci, em 1699, intitulada *Sobre a arte de representar [papéis] premeditados e improvisados*. O próximo capítulo, a propósito, se dedicará ao estudo do caminho percorrido por esses roteiros comuns à *Commedia dell'arte* até a sua formalização, a partir de um estudo do clássico *Arlequim, servidor de dois amos*, de Carlo Goldoni.

O século XIX, por sua vez, viu surgir a supremacia do papel do dramaturgo na edificação de uma obra teatral – o que significa que o trabalho de mesa do escritor era a principal – senão a única - fonte de roteiros a serem executados pelos atores. Foi a época em que o teatro buscou aperfeiçoar sua capacidade de iludir os expectadores, ou seja, especializou-se em representar nos palcos o retrato de uma suposta realidade. O teatro naturalista seria o ápice dessa estética, que busca ocultar os indícios de ficcionalidade da encenação ao subordinar a encenação (e conseqüentemente os atores) ao texto dramaturgicó:³

A encenação naturalista, que se baseia na ilusão e na identificação, produz efeitos de real apagando totalmente o trabalho de elaboração do sentido pelo uso dos diferentes materiais cênicos [...] de uma obra que nada deve revelar no andaime necessário à sua construção. Os significantes são então confundidos com o referente desses signos. Não se percebe mais a peça como discurso e escritura sobre o real, mas como reflexo direto desse real (PAVIS, 1996, p. 120).

Para alcançar êxito nessa proposta, os atores teriam que estreitar seus campos de atuação, buscando a fidelidade ao texto e ao caráter do personagem, e fechando sua perspectiva de diálogo dentro da caixa cênica – o que significa distanciar-se, em alguma medida, do “aqui-agora”. Presumia, também, o estreitamento do espaço oferecido a uma atuação que pudesse lançar mão do improvisó.

³ Essa “supremacia do texto” sob os demais elementos da escritura cênica foi amplamente estudada por diversos pensadores do teatro contemporâneo, dentre os quais se destaca o alemão Hans-Thies Lehmann em seu *Teatro pós-dramático*. Tal prerrogativa é comumente aceita, ainda que muitos críticos já tenham alertado sobre a necessidade de se relativizar essa redução que se faz do teatro do século XIX. Por exemplo, Sílvia Fernandes, em seu artigo “Teatros Pós-Dramáticos” (2008), chama atenção para ao fato de Lehmann ter omitido as “diferentes teatralidades que deram suporte ao drama”, ou mesmo a “situação instável do drama absoluto no final do séc. XIX” (p. 14). Em todo caso, uma discussão pormenorizada da questão não se mostra imprescindível aos fins a que se destinam este breve panorama.

Essa especialização radical sem dúvidas contribuiu para o esgotamento da capacidade do discurso artístico de corresponder às demandas de um mundo em rápido processo de transformação. Prova disso é que na transição do século XIX para o século XX, o russo Stanislavski, ainda fortemente influenciado pelo teatro naturalista, mas visando à experimentação de novas formas, iniciou um empreendimento que transformaria significativamente a produção teatral no ocidente: o Teatro de Arte de Moscou, espaço onde pôde colocar em prática um projeto de formação de atores que propunha uma série de diretrizes éticas, disciplinares e profissionais, a fim de permitir que os atores pudessem desenvolver seu potencial expressivo. E se utilizou, pois, da improvisação, como mecanismo capaz de aproximar o ator de suas memórias:

Através da Improvisação [Stanislavski] propôs uma técnica que poderia permitir ao ator fazer associações entre sua “memória emotiva” e o papel que iria representar [...]. E essa pesquisa do ator seria embasada na Improvisação, através da qual poderiam emergir tais materiais. Stanislavski considerava que os atores que haviam sido treinados na Improvisação usavam facilmente sua imaginação, sua fantasia criadora, em prol do espetáculo. E, além disso, enquanto faziam uso da Improvisação, aprendiam as leis criadoras da natureza orgânica e os métodos da psicotécnica, isto é, o controle sobre o subconsciente através da consciência e da vontade (STANISLAVSKI *apud* BORBA, 2006, p. 43).

Ainda que esse estudo de Stanislavski sobre a versatilidade expressiva da improvisação não tenha implicações diretas no seu trabalho com a dramaturgia no Teatro de Arte de Moscou, vale destacar que seu trabalho incitou o interesse de diversos de seus discípulos por investigarem algumas possíveis relações entre a improvisação e a dramaturgia. Sabe-se que ele tentou, juntamente com Gorki, a criação de um “Teatro de Improvisação”, a fim de construir espetáculos que pudessem se aproximar das camadas mais pobres.

[Gorki] Considerava que, apesar de todas as pessoas serem capazes de elaborar impressões pessoais sobre o mundo, na hora em que se apresentava a necessidade de representação acabavam por recorrer a formas pré-estabelecidas, utilizando visões e formas distantes de si mesmas. Propunha, portanto, que se levassem os atores a uma busca de sua própria expressão, de sua atitude subjetiva sobre a vida, para em seguida materializar essa atitude em formas e palavras pessoais. O que Gorki desejava é que a partir da proposta de uma situação dramática concreta, os atores, improvisando, pudessem fazer surgir os personagens e o desdobramento de uma obra dramática que por fim alcançaria a forma literária (BORBA, 2006, p. 60).

Mikhail Tchekhov – igualmente discípulo de Stanislavski, e sobrinho de Anton Tchekhov, dramaturgo que imprimiu seu estilo ao Teatro de Arte de Moscou, graças a

textos como *A gaivota*, *Tio Vânia*, *As três irmãs* e *O jardim das cerejeiras* – deu continuidade ao trabalho de Stanislavski no desenvolvimento de treinamento para atores, e priorizou o método das ações físicas. Trabalhando nos Estados Unidos, também investigou a potencialidade da improvisação, que acreditava ser uma ferramenta capaz de permitir ao ator experimentar a liberdade criativa. A esse respeito, a pesquisadora Patrícia Borba cita:

Em seu livro, no capítulo dedicado à Improvisação [...] Tchekhov conclui que o resultado é o desenvolvimento da psicologia do *ator improvisador*, embora essa Improvisação devesse ser utilizada somente no âmbito das circunstâncias determinadas pelo autor, pelo diretor ou pelo próprio texto. A utilização do termo *ator improvisador* estaria diretamente ligada ao fato de que considerava a arte dramática como *Improvisação constante*, e que ninguém poderia privar o ator de seu direito de improvisar no palco. A recompensa para os esforços na utilização do *espírito de ator improvisador* seria uma “[...] nova e gratificante sensação de completa confiança em si mesmo, a par de uma sensação de liberdade e riqueza interior” (TCHEKHOV *apud* BORBA, 2006, p. 51).

É curioso notar que o interesse tanto de Gorki quanto de Tchekhov pela improvisação antecipa alguns dos anseios de Keith Johnstone (diretor responsável pela sistematização do treinamento de improvisação a que nos dedicaremos no terceiro capítulo deste trabalho) a respeito das relações entre teatro, ator, dramaturgia e público. Ambos utilizaram a improvisação como um instrumento capaz de oferecer ao ator novas formas de se relacionar com seu ofício: a construção de personagens, a relação com o texto e também com o público.

Outro discípulo de Stanislavski, Meyerhold, fundador da “Sociedade do Drama Novo”, inspirou-se na *Commedia dell’arte*, e dela extraiu não só direções para o treinamento do ator, como também a iniciativa de se levar a improvisação aos olhos do público:

Com respeito à Improvisação, Meyerhold chegou a utilizá-la também em seus espetáculos. Por um lado como recurso estilístico e por outro, como forma de envolvimento do público, numa tentativa de tirá-lo de sua inércia, e de destruir sua passividade. Nos espetáculos pós-1917, poderiam ser introduzidas cenas improvisadas que falavam da realidade soviética do momento, das polêmicas políticas (BORBA, 2006, p. 16).

A utilização da improvisação nesse contexto nos revela algo novo, com implicações diretas na dramaturgia em questão, ao propor (e permitir) a constante atualização do texto – uma apropriação inclusive política –, além de conduzir o espectador para um lugar diferente daquele com que estava acostumado.

A maior disponibilidade de registros de depoimentos e reflexões a respeito do fazer teatral a partir do século XX nos permitirá mapear com maior clareza alguns dos propósitos com os quais artistas e diretores recorreram a métodos vários de improvisação em seus processos e produtos. Não raramente veremos os princípios da improvisação atrelados a anseios de subversão e descondicionamento artísticos.

Vejamos, por exemplo, os movimentos de vanguarda insurgidos na primeira metade do século XX, período em que uma multiplicidade de acontecimentos provocaram fissuras nos diversos pilares que sustentavam as certezas da sociedade ocidental: as revoluções políticas, os grandes conflitos bélicos, as postulações que conduziram o pensamento científico à relatividade, o advento da psicanálise...

Esses movimentos apresentaram, pois, respostas várias a esses processos de transformação sócio-política. Era necessário que a vida – no que ela encerra de pulsante e ao mesmo tempo de cotidiano – se fizesse presente.

Renato Cohen, artista que, no Brasil, ocupa lugar de referência nos estudos a respeito da performance e das transformações na cena contemporânea, destaca, em seu livro *Performance como linguagem* (2004), a repercussão das propostas de movimentos como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo e a Bauhaus na ruptura com os padrões tradicionais de produção artística, sobretudo no que concerne aos princípios de ordem, unidade e previsibilidade. Vários fenômenos artísticos surgiram a fim de intervir/interagir nesse novo contexto:

Nos Estados Unidos, surgiram diferentes formas teatrais em oposição ao sistema de mercado representado pelo *show business*. [...] Grande parte dos grupos experimentais optou por sobreviver fora do mercado da arte e objetivavam transcender a institucionalização dos museus e academias. Tais grupos davam ênfase à criação coletiva, à experimentação, improvisação e transitoriedade do espetáculo, como, por exemplo, o *happening*, para descobrir novas formas de comunicação com o público (SOUZA, 2005, p. 28).

A concepção teatral dos grupos de vanguarda da década de 1970 trazia o desejo de restituir e restaurar no homem sua integridade, identidade, liberdade, enfim, a arte teatral trazia o ideal de transformação e restituição de valores humanos que, naquele momento, estavam aviltados por fatores sociopolíticos (SOUZA, 2005, p. 30).

Portanto, o advento da performance, “linguagem de interface que transita entre os limites disciplinares” (COHEN, 2004, p. 116) buscou aproximar a arte da vida, movimento que estimulou, naquela, “o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado”

(COHEN, 2004, p. 38). Essa urgência por uma arte que fosse capaz de se libertar de amarras formais fez com que os *performers* lançassem mão de vários tipos de mídias, matérias primas e recursos artísticos. Nesse terreno amplamente franqueado à experimentação, é natural que o improviso tenha pautado muitas das realizações artísticas:

Na arte da performance vão conviver desde “espetáculos” de grande espontaneidade de execução (no sentido de não haver um final predeterminado para o espetáculo) até “espetáculos” altamente formalizados e deliberados (a execução segue um roteiro previamente estabelecido e devidamente ensaiado) (COHEN, 2004, p. 51).

Essa territorialização fronteira da performance – e também do *happening*⁴ –, impulsionada pelo desejo de reencontro com tudo o que fosse vivo e pulsante, aproximou os artistas do estado de risco. O contato com o real só se faria possível, pois, com a ruptura das fronteiras enunciativa entre artista e público, o que significa a exploração máxima das condições oferecidas pelo “aqui-agora”:

É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões, *happening* e *performance*. É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e, portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco (COHEN, 2004, p. 97).

Aliada a essa busca está a apropriação do corpo do ator como mídia versátil, flexível, capaz de perceber e transformar essa instância do “aqui-agora”. Não é fortuita, portanto, a trajetória percorrida na transição do século XIX para o século XX, que tratou de desvincular a produção do sentido dramático do personagem oriundo do texto, para transportá-la a uma zona indeterminada, que transita entre o corpo do ator, a relação deste corpo com os papéis que representa e o público.

A produção literária respondeu também a esse novo contexto, e no século XX vimos surgir vários tipos de experimentações, as quais foram responsáveis por reconfigurar fronteiras de gênero e de suporte, conforme considera o pesquisador Éder Rodrigues (2010, p. 29):

⁴ Embora (conforme afirma Pavis em seu *Dicionário de teatro*, 1996) nem sempre as distinções entre performance e *happening* possam ser traçadas com clareza, já que os dois eventos se baseiam em princípios comuns (como a utilização de diferentes mídias, a ênfase na efemeridade, na indefinição de territórios discursivos e na priorização do processo em detrimento de resultados), o *happening* (acontecimento) possui um roteiro aberto. Recusando com veemência a teatralidade, está mais suscetível ao acaso e ao aleatório, diferentemente da performance, que não raramente segue uma estrutura.

No âmbito literário, por exemplo, o poema não mais se conteve nas covas do papel e se corporificou em vídeo-poema, contrastando imagem e palavra, pulsando silêncio e letra. [...] Observa-se uma nova reintegração do texto, que antes de obedecer a sistemáticas fixas de construção de sonetos, versos brancos ou redondilhas, prima por um textual em contexto, versos sujos, impróprios, livres numa mistura muito mais fiel ao dinamismo da existência. Um texto que salta das páginas e se inscreve na tela, numa escrita que escorre no corpo do poeta que a elucida e que faz poesia com o próprio corpo.

Isso explica o crescente interesse da crítica pelos parâmetros conceituais erigidos para se pensar a performance, já que esta, sem dúvidas, demandou o surgimento de uma crítica aberta a incertezas e contradições, como um reflexo dialógico de um mundo multifacetado, algo refratário a pontos finais. No caso específico da dramaturgia, essa realocação de papéis aqui empreendida teve influências decisivas na mudança do estatuto do texto a que se assistiu a partir de então, uma vez que o advento da performance em muito contribuiu para a transformação das práticas teatrais e, sobretudo, para o pensamento sobre o teatro e sua relação com a dramaturgia.

Ainda segundo Rodrigues (2010, p. 30),

[...] ao texto teatral também foi cobrado organicidade de um mecanismo vivo, fluido e constantemente em curso. Os textos de gabinete, mais ligados a um ideal regido hierarquicamente por mente e idéias pareceu ultrapassado ou não condizente com este corpopcentrismo de nossas urgências. Ao texto teatral foi pedido poros e refluxos em mistura, ação e não ação, enunciados, intertextos, palavra poética, suja e imunda da sala de ensaio. Um corpus textual que compartilha da feitura do escrito, que se grafa com rasuras na realidade, desconstrução do natural, escrita mesclada de espaços iluminados de textos, imagens, gestos, atores e não atores, dramaturgia em risco e aglomerado de linguagens.

Dentre os vários experimentos que buscaram subverter os princípios de lógica que deveriam reger a escrita, Cohen (2004) cita a proposta de escrita automática surrealista e até mesmo o emblemático *Ulisses*, de Joyce, que “procura reproduzir o fluxo vital da emoção e do pensamento” (COHEN, 2004, p. 39). Por sua vez, a *performer* e pesquisadora Denise Pedron destaca:

Já nas performances de construções de poesias do Cabaret Voltaire em Zurique, em que recortes de jornais eram selecionados ao acaso e lidos como poesias, observa-se a ausência de narrativa linear na performance. O rompimento com os padrões aristotélicos de composição se faz presente e abre caminho para uma narrativa fragmentada, composta algumas vezes ao acaso, que lida com a abertura do sentido a ser construído pelo público em ação direta, na qual implica seu corpo, ou simplesmente em proposição intelectual, nas associações que seu pensamento produz com as palavras, sons e imagens que presencia (PEDRON, 2006, p. 73).

Estamos falando, então, de uma incompatibilidade entre o texto dramático previamente escrito a partir das perspectivas enunciativas de um único indivíduo e uma escritura dramática múltipla, polifônica, por vezes lacônica, incompleta, imprevisível, fragmentada ou até mesmo anárquica.

Já na segunda metade do século XX intensificaram-se as experiências de vanguarda que concretizaram o desejo do teatro por desacorrentar-se de vez das amarras do texto e privilegiar a escritura cênica em detrimento da escritura dramática. Muitos desses projetos, ecoando as premissas de Antonin Artaud (2006) quanto à busca por um teatro em que a experiência ritualística suplantasse a representação formal de uma narrativa, recorreram também à performance e à improvisação como mecanismos capazes de radicalizar aquilo que uma obra teatral encerra de vivo e efêmero: “Os danos do teatro psicológico oriundo de Racine nos desacostumaram dessa ação violenta e imediata que o teatro deve ter” (ARTAUD, 2006, p. 95). A fim de resgatar a pulsação que outrora lhe fora inerente, o teatro deveria, pois, libertar-se das convenções e devolver ao espectador o contato com o desconcerto, com o incômodo, com a peste:

O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior (ARTAUD, 2006, p. 104).

Tais experiências revelaram a inviabilidade de se separar o fato teatral do fato cênico, bem como delegaram a encenadores e a atores também a responsabilidade pelas escolhas que compõem um espetáculo.

Como decorrência dessa reconfiguração do que até então se entendia por textualidade dramatúrgica (transformação analisada por Lehmann em sua polêmica obra *Teatro pós-dramático*⁵), a segunda metade do século XX assistiu às mais variadas experiências de criação dramatúrgica. São diversos os artistas e diretores responsáveis pela condução de experiências capazes de colocar em cheque o que até então se entendia por criação dramatúrgica, tais como Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, Peter Brook, Pina

⁵ Nessa obra, Lehmann se dedica a analisar as manifestações teatrais que, a partir da década de 1970, constroem paradigmas de encenação que não mais se sustentam nos pilares do “drama burguês”, tais como as noções de mimese, catarse e conflito psicológico. Para tanto, os novos caminhos encontrados não raramente declararam sua independência com relação ao texto dramático pré-escrito, a fim de buscarem outros mecanismos cênicos capazes de promover o acontecimento teatral (LEHMANN, 2007).

Bausch... Apesar da incontestável disparidade entre os métodos e resultados que cada um desses artistas alcançaram em suas pesquisas, o legado de todos eles revela um desejo comum por encontrar novas formas de se utilizar o potencial expressivo de um coletivo de artistas, por meio de abordagens que, para além de “encenarem uma história”, busquem novas vias de comunicação com o público, capazes de transformar social e afetivamente todos os envolvidos na experiência artística.

Naturalmente, a pluralidade de experiências – tão diferentes entre si quanto o número de obras a que deram origem – dificulta qualquer tipo de análise que se pretenda panorâmica, inclusive no campo da dramaturgia, conforme constata a pesquisadora Sílvia Fernandes a respeito do texto teatral na contemporaneidade:

Qualquer espectador ou leitor mais assíduo de dramaturgia contemporânea constata facilmente sua diversidade. Construída segundo as regras do *playwriting* ou como *storyboard* de cinema, estruturada em padrões de ação e diálogo ou a partir de monólogos justapostos, tratando de problemas atuais de forma realista ou metaforizando grandes temas abstratos, hoje a peça de teatro desafia generalizações (FERNANDES, 2001, p. 69).

Recorreremos à pesquisa de estudiosos que já se dedicaram ao mapeamento de algumas dessas práticas para apontar algumas de suas diretrizes.

A dramaturga e pesquisadora Adélia Nicolete, em sua dissertação intitulada *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo* (2005), enumera, nas primeiras linhas, algumas dessas modalidades de práticas criativas:

Processo colaborativo, participativo; método coletivo, montagem cooperativa ou até interativa. São muitas as maneiras com que se vem tentando nomear um processo de construção do espetáculo contemporâneo que se caracteriza, basicamente, pela equiparação das responsabilidades criativas. O texto dramaturgico é elaborado ou reelaborado (caso se tome alguma obra como base) pela equipe; a configuração cênica é fruto da experimentação e da discussão feitas por todos os envolvidos; o encaminhamento das situações e personagens surge dos atores, mas pode conter contribuições dos outros artífices, ou seja, a cena, como a vida, “é mutirão de todos, por todos remexida e temperada” (NICOLETE, 2005, p.1).

Cohen, por seu turno, em seu *Work in progress na cena contemporânea* (2006), ao falar sobre um fazer teatral que não se satisfaz com um produto estanque e acabado, ou seja, sobre um “trabalho em processo”, comenta, a respeito da construção do storyboard (termo que, em sua abordagem, é o que mais se aproxima do que aqui entendemos como dramaturgia):

Na construção do storyboard algumas características do work in process, enquanto procedimento criativo, são axiomáticas:

- O *work in process* implica a presença do encenador/autor roteirista – em geral a mesma pessoa – em todas as etapas da criação/encenação. Essa participação se efetiva na construção de laboratórios, na tecedura do storyboard (texto/imagem/sentido) e na ampliação de redes de pesquisa.
- O trabalho em processo não acontece somente no espaço-tempo anterior à apresentação, mas durante todo o curso do espetáculo e suas sucessivas apresentações, sendo conceitual, à semelhança de processos vitais, essa constante mutação (COHEN, 2006, p. 30).

Estamos falando de uma escrita que, ainda que concentrada nas mãos de um dramaturgo, não se resume a uma enunciação exclusivamente intelectual, “de mesa”. Trata-se de um trabalho que dialoga constantemente com o material oferecido por todos os envolvidos no processo de escritura cênica, o que traz implicações imediatas tanto no processo quanto no resultado do trabalho.

O fato de os artistas começarem a trabalhar sem um texto pronto que lhes sirva de referencial lhes propõe uma nova forma de lidar com a criação. No caso dos atores, por exemplo, antes mesmo de se preocuparem com a construção e o acabamento de seu personagem, devem se dedicar à descoberta do lugar que vão ocupar na encenação, lugar este que pode sofrer diversas alterações no decorrer do processo. Para integrar uma proposta dessa natureza, o ator deve estar ciente de que não raramente deverá abandonar uma determinada proposta em função das demandas coletivas. Além disso, essa construção em processo muitas vezes coloca os artistas em contato com o que tem sido produzido pelos companheiros de trabalho, deslocando-os para a função de espectadores e críticos em processo. Sem dúvidas, essa faceta potencializará o caráter dialógico do trabalho, pois, aqui, não é apenas a voz do diretor e do dramaturgo que conduz o que será mostrado ao público. Estes, por seu turno, conduzem um processo criativo muitas vezes sem uma visão clara do todo, pois os diversos elementos que compõem o discurso cênico estão em processo de constante reelaboração, num panorama que deflagra o que existe de inseguro, fragmentado e inconstante num modelo como esse.

O dramaturgo brasileiro Rubens Rewald, na introdução de seu livro *Caos e dramaturgia* (2005), confirma essa perspectiva:

O dramaturgo não é artista soberano na construção da obra. Suas idéias e propostas têm que ser aceitas e discutidas pelo grupo. No entanto, é a partir de tais discussões que surgem novas idéias e material de trabalho para uma evolução da obra, o que caracteriza tal prática como um processo colaborativo. Além disso, o work in process teatral [*sic*] permite que o

dramaturgo veja cenicamente o resultado de sua escrita, e que, a partir daí, possa retrabalhar o texto (REWALD, 2005, p. XIV).

É comum que essa “escrita em processo” se alimente do material oferecido pelos atores em sessões de trabalho que integram o improviso e a experimentação, conforme registra Nicolete (2005, p. 45):

É no período de ensaios que será construído o espetáculo como um todo – texto, interpretação, encenação, cenografia – e não em etapas sucessivas, como ocorre nas montagens convencionais. Nessa etapa específica, no processo colaborativo, a palavra ensaio adquire seu valor de experimentação, tentativa, busca, estudo [...]. A partir de uma idéia do que pretende, o dramaturgo descreve detalhadamente cada cena, dando o máximo de indicações internas e externas para as personagens, suas ações e as circunstâncias da cena, sem, no entanto, escrever os diálogos – que ficarão a cargo das improvisações dos atores. O *canovaccio* funciona, assim, como um estímulo ao jogo oferecendo, entre outras vantagens, a oportunidade para que o grupo comece a entrar em contato com personagens e situações que poderão vir a constituir o espetáculo.

Concomitantemente a essas experimentações, dois diretores e pesquisadores contemporâneos – Keith Johnstone e Viola Spolin – construíram métodos de trabalho que engendraram performances nas quais o conceito de “dramaturgia em processo” foi conduzido ao limite da “dramaturgia efêmera”. Trata-se de diretores que privilegiaram a improvisação como meio de criação teatral, e construíram métodos de treinamento que têm na noção de “jogo” tanto um meio quanto um fim para a construção do espetáculo cênico. Sob distintas perspectivas e em diferentes contextos, ambos sistematizaram métodos de treinamento que, por meio de exercícios lúdicos, individuais e coletivos, buscam despertar no ator a espontaneidade, a prontidão psicofísica para a atuação e para o contato com o outro – seja o outro um ator ou o público.

Têm-se notícia de vários espetáculos construídos a partir do treinamento postulado por Spolin e Johnstone. Em sua grande maioria, são espetáculos de caráter esportivo, em que grupos ou atores individuais disputam jogos ou até mesmo campeonatos de improvisação (vide os formatos *ComedySportz*, *Match de improvisação*, *Catch de impro*, *Cage match*, e até mesmo formatos televisivos, como o *Whose line is it anyway?* e *Second city*, dentre vários outros). Além dos espetáculos de estrutura esportiva, muitos grupos têm se dedicado à construção de peças teatrais que privilegiam a dramaturgia narrativa em detrimento da competição como fio condutor do espetáculo. São estruturas que propõem ao ator o desafio de criar – na maioria das vezes, coletivamente - histórias diante do público. Na América Latina, temos como exemplo os espetáculos *Tríptico*, do grupo colombiano

Acción Impro, *Efecto impro*, dos chilenos do Colectivo Mamut, *Humor mierda*, do grupo mexicano Complot Escena, além dos espetáculos brasileiros *Caleidoscópio*, da Cia do Quintal (SP), e *Sobre nós e Dos Gardenias Social Club*,⁶ da UMA Companhia (MG).

Estudar pormenorizadamente a relação entre o improviso e a dramaturgia proveniente de espetáculos improvisados *longform* é um dos nossos objetivos neste trabalho, e será levado a cabo no terceiro capítulo.

Por ora, podemos avaliar que tanto os rituais quanto as práticas teatrais pautadas pelo improviso constituem-se desde sempre como lugar aberto à franca experimentação, sendo este um dos motivos que garantiram sua perpetuação e constante transformação através dos tempos, em diferentes culturas. Pretendemos, pois, avaliar em que medida a improvisação teatral tal como é concebida pelo formato impro responde às demandas criativas dos que a praticam na atualidade, ao mesmo tempo em que propõe novas questões a serem investigadas.

⁶ O espetáculo estreou em outubro de 2010, e nele trabalhei como diretora e atriz, e caracteriza-se como uma experimentação prática de muitos dos pressupostos dramáticos postulados nesta dissertação.

3 ENTRE A LIBERDADE E A ESTRUTURA: *ARLEQUIM, SERVIDOR DE DOIS AMOS*

3.1 A *Commedia dell'arte*

A *Commedia dell'arte*¹ – nome pelo qual ficaram conhecidas as diversas manifestações populares e itinerantes de teatro que vigoraram na Europa entre os séculos XVI e XVIII – representa um divisor de águas na história do teatro ocidental.

A *Commedia dell'arte* inaugurou um *modus operandi* de se fazer teatro: grupos de artistas – às vezes membros de uma mesma família – trabalhavam juntos por anos, muitas vezes décadas, treinando diversas técnicas artísticas, experimentando e aperfeiçoando personagens, roteiros e estratégias de conseguirem se manter por meio do fazer teatral.

Não obstante as distintas versões² que buscam explicar o significado do nome, não há dúvidas de que esse fenômeno – inapreensível em sua totalidade – introduziu mudanças significativas à forma como os artistas passaram a se organizar em relação ao seu trabalho.

Apesar da imensa bibliografia existente sobre este gênero, ou das diferentes tentativas de resgate realizadas, quer na teoria quer na prática, a *Commedia dell'arte*, em sua totalidade, ainda é inapreensível, e talvez assim permaneça.

O que conseguirmos reconstituir será sempre, e inevitavelmente, a idéia que dela fizemos a partir de materiais incompletos. Não obstante os inúmeros e fundamentais estudos realizados nas últimas décadas, notadamente na Itália, baseados em documentos de época e que têm o mérito de derrubar muitos mitos acerca da Comedia Italiana, uma pesquisa documentária exaustiva ainda está para ser realizada, como aliás os próprios estudiosos reconhecem. Assim, pouco sabemos sobre aqueles indivíduos que, em poucas décadas, inventaram o profissionalismo teatral (SCALA, 2003, p. 19).

¹ Vale destacar que o nome *Commedia dell'arte* é cerca de dois séculos posterior ao surgimento do fenômeno, tendo surgido justamente entre os que nela se inspiraram para escreverem textos ou roteiros dramaturgicos, como Gozzi e Goldoni (SCALA, 2003, p. 19).

² Entre os estudiosos desse fenômeno, há os que acreditam que o termo “arte” deva ser compreendido como sinônimo de ofício, de onde se poderia entender a *Commedia dell'arte* como uma espécie de “teatro profissional”; e também os que atribuem à expressão “arte” o significado de “talento”, o que conduz à interpretação de que a *Commedia dell'arte* seria um teatro feito por artistas dotados de aptidões especiais (SCALA, 2003, p. 18).

São vários os fatores que podem justificar a difusão de idéias tão difusas sobre esse evento que desencadeou a profissionalização dos artistas da cena, conforme veremos a seguir.

3.1.1 Um fenômeno plural e multifacetado

Toma-se por *Commedia dell'arte* uma série de fenômenos diversos e complexos, protagonizados por diferentes grupos de teatro itinerantes, que percorreram por cerca de dois séculos a Itália e a Europa, apresentando-se tanto em teatros quanto em praças abertas, tanto para vilarejos pobres quanto para príncipes e nobres. Acrescente-se a isso a origem múltipla de seus praticantes: os grupos eram compostos tanto por velhos bufões com longa jornada de prática nas festas populares quanto por jovens de origem aristocrata, todos originários das mais diferentes regiões da Itália e falantes dos mais distintos dialetos. Essa multiplicidade de vozes e interesses fez nascer uma prática teatral igualmente multifacetada, que apenas posteriormente ficou conhecida como *Commedia dell'arte*.

Derivada das tradições ininterruptas de festas populares de que se tem notícia desde a antiguidade clássica, a *Commedia dell'arte* possui vínculos intrínsecos com a tradição das festas carnavalescas da Idade Média e do Renascimento, conforme comprova Bakhtin:³

Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de jogo, elas [certas formas carnavalescas] estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral. E é verdade que as formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte (BAKHTIN, 2008b, p. 6).

Assiste-se a uma certa formalização das imagens grotescas do carnaval, o que permite a diferentes tendências utilizá-las para fins diversos. Essa formalização não foi apenas exterior: a riqueza da forma grotesca e carnavalesca, seu vigor artístico e heurístico, generalizador, subsistem em todos os acontecimentos importantes da época (séculos XVII e XVIII): na *commedia dell'arte* (que conserva sua relação com o carnaval de onde provém) [...] (BAKHTIN, 2008b, p. 30).

³ Em sua tese *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, publicada em 1965, o pensador russo Mikhail Bakhtin apresenta uma notória pesquisa sobre as imagens da cultura popular presentes na obra do escritor francês Rabelais. Segundo Bakhtin (2008, p. 3), a obra de Rabelais consegue “iluminar a cultura cômica popular de vários milênios”. A obra é, até os dias de hoje, material de referência para se pesquisar o lugar ocupado pela cultura popular na Idade Média e no Renascimento.

Para Bakhtin (2008b), a cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento se desenvolve num universo à parte da cultura oficial, já que nesta só poderiam existir os temas e formas elevados, que pudessem, em alguma medida, ratificar o *status quo* do Estado e da Igreja. Foi justamente essa “marginalidade” que permitiu à cultura popular desenvolver-se em toda sua pluralidade e construir um conjunto de imagens capazes de expressar e “transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo” (BAKHTIN, 2008, p. 9), ao contrário das representações acabadas, perfeitas e imutáveis da cultura oficial. Ainda que se possa relativizar essa potência polifônica que Bakhtin atribui ao carnaval, é inquestionável que as manifestações populares se aproximam mais da complexidade de imagens do povo do que o discurso oficial:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; [...] (BAKHTIN, 2008b, p. 5).

Curiosamente, esse caráter não oficial da *Commedia dell'arte* é comprovado justamente por relatos de clérigos preocupados em advertir os fiéis sobre o caráter subversivo da *Commedia dell'arte*. Por exemplo, quando da entrada das mulheres em cena – feito que se deu justamente na *Commedia dell'arte*⁴ –, os empreendimentos moralizadores do Concílio de Trento manifestaram seu assombro perante essa subversão do papel da mulher na sociedade (TAVIANI, 1997, p. 4). Além disso, tem-se notícia da preocupação do cardeal Paleotti (um dos autores da Lista de Livros Proibidos, do Concílio de Trento) a respeito da liberdade de que os atores da *Commedia dell'arte* gozavam para construir seus espetáculos, fato que dificultava qualquer tipo de censura:

Dizer que de antemão devem-se examinar essas comédias e retirar-lhes o que não está bom para, então, permitir sua apresentação não é verdadeiro, já que na prática isso é impossível; com frequência os atores agregam palavras e frases que não estão escritas nos textos, ou melhor, não escrevem nada mais que o resumo ou argumento da comédia, e todo o restante, improvisam. E depois disso, é difícil condená-los pelas palavras proibidas ou inconvenientes. Além disso, fazem movimentos e ações lascivas e desonestas; esses movimentos e ações não aparecem no texto escrito (PALEOTTI *apud* TAVIANI, 1997, p. 5).⁵

⁴ Até então as personagens femininas eram encenadas por homens fantasiados (SCALA, 2003, p. 35).

⁵ “Decir que de antemano se deben examinar estas comedias y quitarles lo que no está bien para luego permitir su presentación no es valedero puesto que en la práctica esto es imposible; con frecuencia los actores agregan palabras y frases que no están escritas en los textos o mejor dicho, no escriben

Mais exemplos desse tipo podem ser citados, como os volumes *A moderação cristã do teatro*, escrito pelo jesuíta Ottonelli em meados de 1600, ou a obra do puritano William Prynne *Chicote dos comediantes* publicada na mesma época (TAVIANI, 1997, p. 7).

Assim, se por um lado essa inapreensibilidade dos espetáculos garantiu-lhes a sobrevivência diante dos olhos do Estado e da Igreja, por outro, concorreu para a ausência de registros sobre o que se apresentava ao público.

Outra particularidade que desencadeou a multiplicidade da *Commedia dell'arte* foi o seu caráter itinerante, já que, para contarem com a receptividade do público de diversas províncias, os grupos tiveram de desenvolver algumas estratégias. A principal delas foi a incorporação de diversos arquétipos que os italianos atribuíam a cada uma das regiões do país, de forma que cada espetáculo pudesse apresentar um “quadro completo das classes e das regiões italianas”: “o mercador da República de Veneza, o carregador de Bérgamo, o pedante de Bolonha, o apaixonado toscano, o capitão espanhol ou italiano, ou napolitano...” (PANDOLFI *apud* SCALA, 2003, p. 22). Para tanto, não era rara a presença de atores oriundos das diversas regiões da Itália, que integravam seu dialeto (e também sua voz) ao espetáculo.

A *Commedia dell'arte* trata-se, além disso, de uma prática advinda da constante especialização dos atores em seu trabalho, o que significa que estamos falando de um acúmulo que se fez por meio da prática, prescindindo, muitas vezes, de quaisquer tipos de registro ou documentação.

Vemos, assim, que o caráter não oficial e múltiplo da *Commedia dell'arte* contribuíram para seu desenvolvimento livre e plural, ao mesmo tempo em que colaborou para o que aqui identificamos como mitificação desse fenômeno teatral, ao despertar nos pesquisadores e artistas de teatro um fascínio que, se por um lado é capaz de fazer perpetuar muitas de suas premissas (como o contato vivo e direto com o público, a virtuosidade física e a versatilidade dos atores), por outro, faz dela um terreno propício a idealizações de todo tipo.

nada más que el resumen o argumento de la comedia, y todo lo restante lo hacen de una manera improvisada. Y después de que lo han hecho, es difícil condenarlos por las palabras prohibidas o inconvenientes. Además hacen movimientos y acciones lascivas y deshonestas; y estos movimientos y acciones no aparecen en el texto escrito.” Tradução minha.

3.2 O improviso e o texto na *Commedia dell'arte*

A *Commedia dell'arte* é sem dúvida uma referência imediata quando se busca identificar as relações possíveis entre o teatro e a improvisação. Isso se deve não somente ao que significa o evento da *Commedia dell'arte* para esses dois campos da prática artística, mas também a toda sorte de mitos que o passar dos anos tratou de atribuir a esse modo de fazer teatro.

O principal mito que se difundiu a respeito da *Commedia dell'arte* diz respeito justamente ao lugar ocupado pela improvisação nos espetáculos. Há quem ainda acredite que as apresentações fossem totalmente realizadas na base da improvisação: “A imagem mais difundida da *Commedia dell'arte* é a de um teatro no qual reinava a liberdade e a espontaneidade da improvisação”,⁶ considera o pesquisador italiano Ferdinando Taviani (1997) na introdução do artigo “Once puntos para entender la improvisación en la *Commedia dell'arte*”.

Essa concepção tem como principal sugestão a idéia de que o sucesso dos espetáculos da *Commedia dell'arte* se deveu mais ao talento dos atores que a praticavam do que do trabalho por eles desenvolvido. Além disso, decorre daí a concepção de que a dramaturgia era uma preocupação de segunda ordem, que poderia se limitar à determinação dos *canovaccios* (pequenos roteiros dramáticos).

A escolha pelo estudo da *Commedia dell'arte* neste trabalho que relaciona justamente texto e improviso solicita, então, que essas concepções sejam esclarecidas.

Vejamos, primeiramente, como os artistas da *Commedia dell'arte* se valiam do improviso. Estamos falando de uma época⁷ em que poucos tinham acesso à escrita. A memorização era, portanto, muito mais praticada e desenvolvida, sobretudo pelos artistas, fossem atores, músicos ou poetas. Além disso, a própria improvisação era uma prática frequente em diversas esferas do convívio social:

Até o século XVIII, a improvisação era um exercício que se praticava nas escolas, academias, cortes e também nas praças dos lugarejos, no âmbito

⁶ “La imagen más difundida de la *Commedia dell'arte* es la de un teatro en el que reinaba la libertad y espontaneidad de la improvisación”. Tradução minha.

⁷ Ainda que não se possa precisar a duração exata da *Commedia dell'arte*, convencionou-se que suas práticas tiveram início em meados do século XVI, e se prolongaram até o fim do século XVIII. (SCALA, 2003, p. 17)

das competições populares entre poetas improvisadores: em todos esses casos se tratava de uma exibição de saber e não de espontaneidade. Era uma maneira para demonstrar o domínio de um amplo patrimônio literário: para poder improvisar uns quantos versos era necessário ter aprendido muitos poemas de memória (TAVIANI, 1997, p. 4).⁸

Portanto, mais do que uma exibição de um talento nato, esse teatro “all improvisto” dependia da construção, por parte dos artistas, de um amplo repertório ao qual eles pudessem recorrer nas mais diversas situações.

A construção desse repertório se dava por meio de um constante treinamento a que os atores se submetiam, já que é ponto comum entre os estudiosos deste fazer teatral que, para pertencer a uma companhia, o ator deveria saber cantar, dançar, dominar acrobacias, truques de mágica...

A contribuição da *Commedia dell'arte* ao aprimoramento do ator foi o primeiro grande momento de uma história que se possa contar sobre ele. Sua arte de improvisar, que a princípio poderia parecer simplesmente espontânea, era adquirida após seqüentes exercícios preparatórios. Existem tratados e composições, manuscritos ou impressos, como os *zibaldoni*, libretos que continham as partes mais difíceis e, especialmente, as amorosas. Alguns depoimentos, como as *Memórias* de Domenico Biancolelli (1661) ou *L'arte rappresentativa* de Andréa Perruci (1699), dão conta de que tais efeitos eram passados de pai para filho, memorizados, modificados e aprimorados pelos mais novos, tendo se criado assim um extenso acervo para o ator (CARVALHO, 1989, p. 45).

Não só esse treinamento permanente, mas também a representação contínua de um mesmo personagem permitia aos atores especializar-se em um determinado papel, o que lhes dava a oportunidade de experimentar e fixar pequenos roteiros e truques. Após anos ou décadas representando um mesmo personagem, era natural que um ator dispusesse de um amplo repertório de ações, falas e situações das quais pudesse lançar mão quando fosse necessário.

No que diz respeito à dramaturgia dos espetáculos, novamente o estudo e a especialização têm papel relevante na construção das cenas. Muito se fala sobre a existência dos pequenos roteiros de situações que pautavam as situações que seriam encenadas em um espetáculo, os *canovaccios*. Esses roteiros apresentavam uma seqüência de ações a ser

⁸ “Hasta el siglo XVIII la improvisación era un ejercicio que se practicaba en las escuelas, academias, cortes y también en las plazas de los pueblos, en el ámbito de las competencias populares entre poetas improvisadores: en todos estos casos se trataba de una exhibición de saber y no de espontaneidad. Era una manera para demostrar el dominio de un amplio patrimonio literario: para poder improvisar unos cuantos versos era necesario haber aprendido muchos poemas de memoria.” Tradução minha.

seguida pelos atores, o que não significa que cada ator preenchesse esse esqueleto ou construísse seu personagem da forma como bem entendesse.

Há textos daquela época que relatam como a *Commedia dell'arte* se apropriou do conhecimento erudito na construção de roteiros e personagens. Em seu tratado *Dall'arte rappresentativa premeditata et all'improvviso*, que é inclusive uma das principais referências aos pesquisadores do gênero, o ator Andrea Perrucci enfatiza a necessidade do estudo constante por parte dos atores, conforme citação de Meyer (1991, p. 33):

As exigências são inúmeras e certas páginas de Perucci parecem tratados de retórica. Eis em grandes linhas o que se pedia dos comediantes: devem estudar e conservar na memória um rico conjunto de assuntos diversos, sentenças, aforismos, discursos galantes, cenas de ciúme, de reconciliação (o tipo “sdegno e pace”), de loucuras (“pazzie”) adequados à diversidade de situações que exige a cena; devem saber utilizá-las no momento adequado, de acordo com o estilo da personagem que interpretam. Os que fazem a parte dos namorados devem estudar história, fábulas, verso, retórica... os Doutores devem procurar nos livros científicos antigos ou modernos tudo aquilo que lhes permita nutrir sua personagem... os “zanni” devem submeter-se ao mesmo trabalho e conhecer os “lazzi” ligados a cada situação etc.

Também fala sobre o hábito da literatura o ator Nicolo Barbieri, conforme cita Taviani em seu já mencionado artigo “Once puntos para entender la improvisación en la *Commedia dell'arte*”:

Em um dos capítulos de “A súplica”, Nicolo Barbieri defende os atores da acusação de serem gente que passa o tempo ocupando-se de coisas pouco sérias, de serem uns bufões. Diz que para fazer comédias de forma rápida é necessário ler muitos livros, aprender de memória muitas páginas de obras que possam ser reutilizadas em seu teatro. Cada ator, segundo Barbieri, lê livros úteis para representar o personagem em que se especializou, livros que lhe podem proporcionar discursos, monólogos, citações e notícias para usar no momento justo (TAVIANI, 1997, p. 6).⁹

Por sua vez, o comediógrafo Carlo Goldoni, autor do texto a que nos dedicaremos neste capítulo, destaca em sua autobiografia que os méritos do ator Antonio Sacchi, um dos mais exitosos de seu tempo, devem-se também ao estudo que fez dos textos clássicos:

⁹ “En uno de los capítulos de *La súplica*, Nicolo Barbieri defiende a los actores de la acusación de ser gente que pasa el tiempo en ocuparse de cosas poco serias, de ser unos bufones. Dice que para hacer comedias de manera rápida, es necesario leer muchos libros, aprender de memoria muchas páginas de obras aptas para ser reutilizadas en el teatro. Cada actor, según Barbieri, lee libros útiles para representar el personaje en el que se ha especializado, libros que puedan proporcionarle parlamentos, monólogos, citas y noticias para usar en el momento justo.” Tradução minha.

Suas [de Sacchi] saídas cômicas, suas piadas, não foram retiradas da linguagem popular nem dos atores. Havia lançado mão de autores cômicos, dos poetas, dos oradores, dos filósofos; em seus improvisadores se reconheciam pensamentos de Sêneca, de Cícero, de Montagne [*sic*] (GOLDONI, 1993, p. 203).¹⁰

Além disso, a entrada das mulheres em cena contribuiu para esse diálogo entre a improvisação e a tradição acadêmica, ampliando inclusive o repertório dramático dos grupos:

É fácil imaginar que, nesse ramo (o das comédias bufonescas), as atrizes tenham enxertado outro, aquele que caracterizava as virtuosas da conversação e do canto, o ramo em que as tradições da literatura e das artes acadêmicas se reduziam a profissão, para mulheres educadas na difícil arte das *meretrices honestae*. A aliança entre mulheres educadas na cultura acadêmica e grupos de homens educados na cultura cômica e bufonesca era, por assim dizer, uma aliança natural, pois implicava as duas formas – visão masculina e visão feminina – do exercício mercenário da composição literária e da arte do comportamento (TAVIANI; SCHINO *apud* SCALA, 2003, p. 35).

Esses relatos vão de encontro ao lugar-comum que concebe a *Commedia dell'arte* como uma prática pautada pela espontaneidade livre e de caráter estritamente popular. Pelo contrário: mais do que de talento individual, tratou-se de uma expressão da especialização contínua e de grupos que precisavam conquistar e preservar seu lugar no mercado.

O improviso não estava, portanto, a serviço da construção livre de uma cena, mas sim da experimentação coletiva a que os grupos recorriam com fins claramente econômicos: munidos de um amplo repertório de situações, os atores podiam se apresentar diversas vezes para o mesmo público, ou agradar a públicos de diferentes gostos.

Conseqüentemente, a inexistência de um espetáculo previamente formatado garantia ao espetáculo certa dose de vitalidade, já que era grande o espaço e também o preparo desses atores para o jogo:

Mas o que parece contar mais é o jogo cênico, que orquestrava o conjunto do espetáculo. Isto é, aquele entrelaçamento de situações das diversas personagens (que afinal se repetiam de trama em trama) cuja realização “ao vivo” seria impossível, não fosse uma grande sincronia e um profundo sentido de conjunto por parte de cada ator (SCALA, 2003, p. 29).

¹⁰ “Sus (de Sacchi) salidas comicas, sus bromas, no estaban sacadas del lenguaje popular ni del de los actores. Había echado mano de los Autores Cómicos, de los Poetas, de los Oradores, de los Filósofos; en sus improvisaciones se reconocían pensamientos de Sêneca, de Cicerón, de Montagne [*sic*].” Tradução minha.

Esse caráter vivo da *Commedia dell'arte* talvez tenha motivado a afirmação corrente de que ela se opunha ao teatro literário que se praticava nos palácios, por exemplo com a leitura de peças em latim. Justamente por isso é importante enfatizar que o que esses artistas fizeram de tão extraordinário foi desenvolver a habilidade de jogar com diversos elementos que poderiam integrar o fazer teatral: texto, música, dança, acrobacias, truques de mágica, a afinidade com o parceiro de cena e a conexão com o público. Não se tratou, pois, de um teatro que negou o texto ou sequer sua importância, mas um teatro que capacitou os atores a construir dramaturgias várias que pudessem ser conjugadas com outras variáveis da cena.¹¹ Tanto é assim, que temos notícia de vários “diários de bordo” nos quais alguns atores registravam seus estudos para a construção dos personagens:

Todos os grandes comediantes da arte possuíam um livro especial, o Repertório, ou “Zibaldoni”, onde anotavam monólogos, diálogos, “conchetti”, provérbios, piadas, canções, metáforas, anedotas, suscetíveis de enriquecer sua personagem. Alguns atores compuseram repertórios para seus companheiros, e muitos deles foram impressos entre os séculos XVII e XVIII (MEYER, 1991, p. 34).

Muitas vezes esses registros eram transmitidos a outros atores, para que, quando assumissem um novo personagem, pudessem se alimentar daquilo que outros atores já haviam descoberto. Diversos também foram os atores que publicaram suas anotações – fato que corrobora a aproximação da dramaturgia praticada pelos atores da *Commedia dell'arte* com o texto escrito, conforme afirma Taviani (1997, p. 7) a partir da análise de uma publicação do ator Domenico Bruni:

Nenhuma geração de atores escreveu tantas obras como a geração dos atores italianos do final de 1500 até a metade de 1600, ou seja, o período no qual a *Commedia dell'arte* se afirmou como um novo modo de produzir teatro. Escreveram comédias, tragédias, livros acadêmicos ou coleções de cartas, livros sérios e grosseiros.¹²

No Brasil, temos publicada a obra *A loucura de Isabella... (Il teatro delle favole rappresentative)*, uma coletânea de jornadas¹³ registradas pelo ator Firmino Scala, com o claro objetivo de legitimar a prática da *Commedia dell'arte* e fazer com que ela alcançasse

¹¹ Curiosamente, várias correntes do fazer teatral do século XX voltaram a investir na prerrogativa do ator-criador, que desenvolve autonomia para construir seu trabalho a partir de referências que vão além do texto.

¹² “Ninguna generación de actores escribió tantas obras como la generación de los actores italianos de finales de 1500 a la mitad de 1600 o sea el periodo en la cual la *Commedia dell'arte* se afirmó como un nuevo modo de producir teatro. Escribieron comedias, tragedias, libros académicos o colecciones de cartas, libros serios y burdos.” Tradução minha.

¹³ Argumento em torno do qual um espetáculo se desenvolve.

mais um patamar, o do registro institucional. É a primeira coletânea de que se tem registro, além de ser a única obra publicada no período de surgimento da *Commedia dell'arte*. Nela, o ator apresenta 40 jornadas, das quais participam os já clássicos personagens-tipo da época: os enamorados, o Pantaleone, o Capitão, o Arlequim...

Destaque-se que não se trata do registro dos argumentos prévios às cenas, mas “antes, a tentativa de transcrição, em termos literários, de uma prática de composição cênica” (TAVIANI; SCHINO *apud* SCALA, 2003, p. 35), tanto é que as jornadas não são apresentadas por meio de diálogos, como seria de praxe à escrita dramática. O que vemos são esqueletos de roteiros, com indicações de ações, e muitas vezes com indícios da existência de espaços para o improviso. Temos, então, a transposição, para o papel, de um roteiro construído em ação.

A leitura dessas tantas jornadas confirma a proximidade que existe entre as histórias encenadas pela *Commedia dell'arte* e a dramaturgia de autores como Goldoni, Moliere ou Shakespeare.¹⁴ Tentar encontrar a origem precisa de muitos dos temas pode se revelar uma tarefa inócua, já que, como vimos, a *Commedia dell'arte* se inspirou em vários tipos de narrativas oriundas das festas públicas, das fábulas populares da tradição oral às comédias eruditas, e assim também fizeram os dramaturgos aqui exemplificados.

De qualquer modo, é curioso notar a recorrência de certos recursos e temas. A jornada *Os trágicos sucessos* (SCALA, 2003, p. 205), por exemplo, relata a história do Capitão Spavento, que, apaixonado por Flamínia, filha do inimigo de seu pai, é ferido pelo irmão da jovem, que desconhecia os motivos pelos quais o Capitão sempre rondava a casa da família. O irmão de Flamínia, Horácio, era, por sua vez, apaixonado pela irmã do Capitão Spavento, Isabella. Após diversas peripécias decorrentes dos desencontros amorosos, Isabella, imaginando que Horácio estivesse morto, toma uma bebida sonífera numa tentativa de poder viver junto ao amado. Vemos aqui argumentos que seriam mais tarde incorporados ao clássico *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. O recurso da bebida sonífera também é explorado na jornada cômica *A que foi dada por morta* (SCALA, 2003, p. 205), igualmente registrada por Flaminio Scala.

A propósito, também a obra a que nos dedicaremos neste trabalho, *Arlequim, servidor de dois amos*, apresenta uma cena derivada do argumento dos amantes que não

¹⁴ A esse propósito, Bakhtin comenta que “é no fim da Idade Média que se inicia o processo de enfraquecimento mútuo das fronteiras entre a cultura cômica e a grande literatura” (BAKHTIN, 2008, p. 84).

suportam a idéia de viver sem o parceiro: Ao ser erroneamente informado por Arlequim que Beatriz havia morrido, Florindo decide se matar. Beatriz, por sua vez, recebe também a equivocada informação de que seu amado Florindo havia morrido, notícia que a leva a buscar o suicídio.

Poderíamos enumerar uma série de outros textos que até hoje são lidos e remontados, e que revelam certa influência dos argumentos comuns à *Commedia dell'arte*.¹⁵ Entretanto, a fim de identificarmos algumas das particularidades dos roteiros geralmente desenvolvidos pelas companhias, concentremo-nos na análise desse texto que se constituiu como uma derivação direta da *Commedia dell'arte*, *Arlequim, servidor de dois amos*, de Carlo Goldoni (1701-1793).

3.2.1 *Arlequim, servidor de dois amos*: entre duas culturas

Autor de uma vasta série de obras teatrais, Goldoni foi um dos mais celebrados autores de seu tempo, dedicando-se à produção de óperas, comédias, tragédias, melodramas e também roteiros para as companhias da *Commedia dell'arte*. Curiosamente, é conhecido tanto por haver contribuído de forma ímpar para o sucesso de muitas companhias da *Commedia dell'arte* quanto por ter empreendido um projeto de renovação da comédia de seu tempo, justamente quando se deu conta do desgaste das estruturas da *Commedia dell'arte*.¹⁶

A peça *Arlequim, servidor de dois amos* sintetiza, em alguma medida, esse paradoxo: a obra foi encomendada a Goldoni justamente quando ele dava início ao seu projeto de renovação da comédia italiana. A encomenda havia sido feita por ninguém menos que Antonio Sacchi: “Que tentação! Sacchi era um excelente ator, a comédia havia sido

¹⁵ O pesquisador brasileiro José Eduardo Vendramini, por exemplo, estabelece uma breve relação entre os recursos comuns à *Commedia dell'arte* e alguns textos clássicos, de autores como Molière, Marivoux, Goldoni e Gozzi, em seu artigo “A *Commedia dell'arte* e sua reoperacionalização” (2001).

¹⁶ Aqui já estamos falando do século XVIII, período do declínio da *Commedia dell'arte*, atribuído sobretudo ao fato de que as companhias encontravam-se demasiadamente voltadas à teatralidade e distantes, portanto, da representação de aspectos da realidade.

minha paixão: senti renascer no meu interior o antigo gosto, o mesmo fogo, o mesmo entusiasmo [...]” (GOLDONI, 1993, p. 234).¹⁷

Inspirado-se no texto francês *L'Arlequin, valet de deux maîtres*, de Jean Pierre des Ours de Mandajors, Goldoni buscou escrever a obra suprimindo “as pantomimas e as impropriedades grosseiras da *commedia dell'arte*”¹⁸ (GOLDONI, 1993, p. 234).

A obra que conhecemos resulta, então, de uma tentativa de Goldoni de “lapidar” a dramaturgia da *Commedia dell'arte* – tanto é que não é difícil notar que os personagens que aparecem na peça não seguem estritamente as caricaturas previstas para os seus tipos. Ainda assim, a obra ainda guarda uma relação íntima com o improviso e com a comédia de caráter popular. Primeiramente porque a versão entregue ao ator Antonio Sacchi oferecia a este Arlequim plena liberdade ao improviso. As falas do personagem só foram escritas por Goldoni quando Sacchi deixou de fazer o papel (GOLDONI, 1993, p. XXIV).

Além disso, há relatos de que, em Paris, o texto finalizado não teria satisfeito às exigências do público francês, afeito à comédia improvisada. Coube a ele, então, adaptar o texto a fim de permitir maior espaço ao improviso. Nas palavras de Vendramini (1991), “o que se pode deduzir é exatamente o caráter de intercambialidade, no nível dramatúrgico, que existe entre um roteiro de *Commedia dell'arte* e um texto completamente escrito, caráter esse facilmente operacionalizável por um escritor de gênio, como foi Goldoni” (VENDRAMINI, 2001, p. 72).

Vejamos, então, quais são as principais derivações da *Commedia dell'arte* no clássico *Arlequim, servidor de dois amos*.

Arlequim, servidor de dois amos conta a história de Beatriz, uma jovem que, após ter perdido seu irmão Frederico em um duelo, decide disfarçar-se com as vestes do irmão e viajar para Veneza, com o intuito de conseguir receber mais rápido uma quantia que o velho Pantaleão devia a Frederico.

Também se encontrava na cidade o jovem Florindo, o assassino de Frederico, que era apaixonado por Beatriz e buscava encontrá-la. Ao chegar à cidade, Florindo contrata um carregador, Arlequim, que acaba por transformando-se em seu criado. Já temos aí o mote

¹⁷ “Qué tentación para mí! Sachi era un Actor excelente, la Comedia había sido mi pasión: sentí renacer en mi interior el antiguo gusto, el mismo fuego, el mismo entusiasmo [...]”. Tradução minha.

¹⁸ “las pantomimas y las groseras impropiedades de la *commedia dell arte*”. Tradução minha.

central da peça: o confuso Arlequim decide trabalhar para dois patrões (Beatriz/Frederico e Floriano), e tem que se esforçar para conseguir servir a ambos sem que eles descubram.

As peripécias da trama envolvem argumentos bastante recorrentes nas jornadas da *Commedia dell'arte*. Conforme enumera Vendramini (1991, p. 71):

Mortes em duelos, compromissos matrimoniais assumidos entre os pais dos noivos, a contragostos dos filhos; reaparecimento de pessoas consideradas mortas; moças excêntricas disfarçadas em roupas masculinas; heranças complicadas; um assassino apaixonado pela irmã de sua vítima e, no meio de tudo isso, um criado que, para viver e comer melhor, trabalha ao mesmo tempo para dois patrões, hospedados num mesmo hotel: eis aí, a grosso modo, os ingredientes cômicos de que Goldoni se valeu para construir sua obra-prima da engenhosidade teatral.

Essas peripécias integram o apanágio de imagens comuns à cultura cômica popular, conforme exemplifica Bakhtin (2008b, p. 173).

Para o desenvolvimento dessas intrigas, o autor se utiliza de um recurso comum às jornadas da *Commedia dell'arte*, que é a organização dos personagens em duplas. Nessa estrutura, os personagens geralmente ocupam um lugar social (como a idade ou a função social) semelhante para então, explorarem contrapontos entre si.¹⁹ Servem de exemplo a dupla de velhos, os servos (ou *zanni*) e os enamorados. Essa estrutura é algo preservada em *Arlequim, servidor de dois amos*: temos aqui os velhos Pantaleão e Doutor Lombardi, e os enamorados Sílvio e Clarisse e Beatriz e Florindo. Apenas a dupla de servos tradicionalmente desempenhada por Briguela e Arlequim sofrerá uma descaracterização significativa, já que aqui, Briguela ocupa a posição de um dono de hotel, enquanto Arlequim ocupa um dos estratos mais baixos da sociedade, o de carregador e servo temporário.

A propósito, caracterização dos personagens é a principal esfera em que se pode identificar as principais tentativas de Goldoni por eliminar o que ele considerava os excessos da *Commedia dell'arte*.

¹⁹ Bakhtin (2008, p. 175), comenta, a respeito de um enredo de Rabelais, sobre o recurso do “par cômico tipicamente carnavalesco baseados nos contrastes: gordo e magro, velho e jovem, grande e pequeno”, e cita inclusive a dupla Dom Quixote e Sancho Pança como exemplares dessa estratégia. A título de ilustração, lembremo-nos do clássico brasileiro *Auto da compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, texto que apresenta influências tanto do romanceiro ibérico quanto da *Commedia dell'arte* e dos folhetos populares nordestinos, e é protagonizado pelo par cômico João Grilo e Chico, dois pobres personagens que passam os dias tentando encontrar meios de sobreviver (tal qual os *zanni* da cultura cômica popular).

Por exemplo, o Pantaleão, figura mais constante nos espetáculos da *Commedia dell'arte*, foi sempre representado como o mercador rico, de Veneza, representante da burguesia, afeito ao acúmulo de dinheiro. Foi muitas vezes representado como sovina e sem muita disposição para consagrar o amor dos jovens. Na peça de Goldoni, o Pantaleão – pai de Clarisse, que havia sido prometida em casamento ao falecido Frederico – é um homem rico, mora em Veneza, mas se mostra um homem honrado com suas dívidas e preocupado com a felicidade da filha.

Já o arquétipo do Doutor (Doutor Lombardi, pai de Sílvio, o novo pretendente de Clarisse), por muito tempo representado como um jurista verborrágico e vazio, aqui ainda se utiliza das frases em latim para demonstrar erudição, mas é representado como um sujeito igualmente honrado e disposto a lutar pela felicidade do filho.

Por sua vez, o Arlequim construído por Goldoni apresenta vínculos estreitos com o que se sabe de sua caracterização: trata-se de um personagem marginalizado, que passa os dias tentando conseguir ocupações que lhes permitam conseguir dinheiro para comer. Analfabeto e recém chegado da região de Bérgamo, é discriminado pelos moradores de Veneza.²⁰ Devido a seu comportamento astuto e atrapalhado, é visto com desconfiança pelos personagens que ocupam posições sociais privilegiadas e querem preservar a ordem, como Pantaleão, Doutor Lombardi e Briguela, por exemplo.

A propósito, esse do jogo cênico que explora o lugar social ocupado por cada um dos personagens é um traço forte da cultura popular que Goldoni preserva em *Arlequim, servidor de dois amos*.

Tomemos como exemplo a decisão de Beatriz por travestir-se de homem a fim de conseguir viabilizar o pagamento de uma dívida, sob o argumento de que as negociações, se conduzidas por uma mulher, seriam mais demoradas:

Briguela:

[...] porque não revela a sua... o seu verdadeiro ser?

Beatriz:

Não posso. Como mulher não conseguiria nada. Pantaleão logo se armaria em meu tutor e todos achariam muito justo, pois ninguém julga conveniente, para uma mulher sozinha, tratar pessoalmente da sua vida e dos seus interesses [...] (GOLDONI, 1983, p. 33).

²⁰ Briguela: [...] Se é de Bérgamo, não se pode esperar que seja lá muito vivo. (GOLDONI, 1983, p. 19) ou Briguela: - Onde foi que encontrou aquele burrego que sequer sabe falar direito? (GOLDONI, 1983, p. 33).

Não é à toa, portanto, a recorrência à estratégia do disfarce, em suas mais variadas formas:

O disfarce facilitava a introdução de comportamentos excêntricos no seio de uma sociedade em que os papéis sociais eram bem delimitados, levando à transgressão dentro de uma ordem codificada. Tal subversão, apesar de momentânea, permitia integração das várias camadas sociais, uma vez que tanto a plebe como a corte ou a burguesia se espelhavam e se reconheciam nas peças encenadas (SCALA, 2003, p. 14).

Assim, além de engendrarem jogos cênicos bastante potentes, essa diferenciação dos personagens em função de seu status social contava com grande aceitação por parte do público, já que estamos pensando numa sociedade estratificada. A esse respeito, Vendramini (2001, p. 60) considera:

Examinando tanto os registros verbais quanto os visuais da *Commedia dell'arte*, fica sempre evidente seu caráter extremamente popular, o que coincide diretamente com os temas eleitos pelos roteiristas, todos eles vinculados a elementos do cotidiano: o amor, a obtenção de lucro (ou a sua manutenção, por meio do engodo dos incautos e da avareza), a comida e a vida como imigrante numa outra região do país, com os inevitáveis preconceitos dos cidadãos contra o camponês, o rústico ou caipira (fato que dá ampla margem à utilização dos mais variados dialetos, elemento fundamental da *Commedia dell'arte*).

Arlequim personifica bem esse espírito. Os principais imbróglis da peça decorrem justamente do desejo do personagem por ter mais dinheiro para comprar comida – e é essa a principal reminiscência do cômico grotesco na obra. Arlequim é o único personagem que se mostra realmente preocupado com a satisfação de uma necessidade vital, ou seja, com a comida. São inúmeras as passagens em que ele demonstra não existir outra preocupação possível a não ser a comida:

Arlequim (sozinho):

Estou cansado de esperar. Não agüento mais. Com este patrão, a gente come pouco e nunca tem hora para comer. Já há meia hora que o balado do sino da cidade tocou meio-dia e a sina do meu... badalho de estômago é estar esperando há mais de duas horas. Se ao menos soubesse onde vamos pousar... Todo mundo, quando chega a uma cidade, antes de mais nada, procura um hotel, um restaurante. Ele, não! Ele deixa o baú no correio e vai fazer visitas e nem sequer se lembra do coitado do seu criado. [...] Mas... se não me engano, esse é um hotel! É sim. Ah! Vou ver se encontro alguma coisa para mastigar... (GOLDONI, 1983, p. 35).

Se o desenvolvimento da sociedade ocidental se deu no sentido de distanciar o homem da imagem do seu caráter animal, o realismo grotesco,²¹ por sua vez, procede a um *rebaixamento* que reaproxima o homem à sua dimensão material e corporal (em detrimento do que a cultura oficial destaca como sublime e elevado), retratando o que existe, no homem, de inacabado, de transitório, em estado de metamorfose ainda incompleta (BAKHTIN, 2008b, p. 21). Para Bakhtin (2008b, p. 23), o corpo grotesco “ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites”:

Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites.

Essa relação constante de Arlequim com a comida enfatiza, pois, o vínculo da obra com a cultura cômica popular. Não é por acaso que uma das cenas mais conhecidas de Arlequim é aquela em que ele tenta fechar um envelope usando miolo de pão umedecido como cola, mas só consegue da terceira tentativa, já que nas anteriores ele não resiste e engole o pão (GOLDONI, 1983, p. 59).

Destaquemos também as cenas XIV e XVI de *Arlequim, servidor de dois amos*, que são, sem dúvida, as que comprovam o vínculo desse texto com o que se realizava nas praças públicas pelos grupos itinerantes. Florindo e Beatriz (disfarçada de Frederico) encontram-se em Veneza – ambos hospedados no hotel de Briguela – ela para receber o que lhe deve Pantaleão, ele fugindo de Turim. Ambos têm Arlequim como servo, que se esforça para não deixar os dois patrões descobrirem que ele trabalha para dois amos. É chegada a hora do almoço e, como vão almoçar no mesmo hotel, Arlequim precisa se desdobrar para conseguir servir aos dois sem deixar que ninguém desconfie. Além disso, Arlequim precisa comer. O que se segue é uma série ininterrupta de confusões entre pratos, ordens e amos:

Arlequim:

Ora essa! A quem tenho de levar isto? Qual dos dois terá pedido as almôndegas? Não posso ir perguntar à cozinha porque els poderiam desconfiar. Também não posso ir perguntar a nenhum dos dois, porque poderiam descobrir o truque. Ah, já sei. Eu sou grande! Faço assim: vou dividir em duas partes, metade para um e metade para o outro, assim, quem

²¹ Expressão de que Bakhtin (2008b, p. 17) faz uso para designar o conjunto de imagens da cultura cômica popular que explora o elemento material e corporal como um princípio positivo, integrado aos demais aspectos da vida.

as encomendou as verá. (*Pega um outro prato e divide as almôndegas em duas partes.*) Quatro e quatro. Ah! Mas sobra uma! A quem vou dar agora esta? Eu não quero que ninguém se ofenda. Esta então é para mim! (*Come a almôndega*) Agora está certo. (*Coloca um prato no chão e leva o outro para Beatriz.*) Vou levar este prato para este (GOLDONI, 1983, p. 123).

Destaca-se a quantidade de pratos que desfilam na cena, bem como o excesso de ruído provocado pelos que comem e pelos que servem: uma imagem que remete a um banquete, às imagens da ingestão, do regozijo e da abundância que, tal como apresentado por Bakhtin (2008, p. 243), “estão diretamente ligadas às formas da festa popular”. Para este autor, “as imagens do banquete associam-se organicamente a todas as outras imagens da festa popular. O banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular. Nenhum ato cômico essencial pode dispensá-lo” (BAKHTIN, 2008b, p. 243).

A comicidade desse quadro reside também em sua potência de jogo, ou seja, na destreza solicitada dos atores (sobretudo do intérprete de Arlequim) para que executem todas as propostas em seu tempo justo e preciso, a fim de que os encontros e desencontros previstos possam acontecer de forma satisfatória.

A esse respeito, ressaltamos que uma das principais características de *Arlequim, servidor de dois amos*, e que não por acaso costuma ser perseguida pelos grupos que até hoje remontam essa obra, é a dinamicidade de suas propostas cênicas. Além de ter personagens muito bem definidos, a obra apresenta uma sequência ininterrupta de peripécias, imbróglis e quiprocós que, por si, já são suficientes para extasiar o expectador, já que a cada instante um pequeno nó precisa ser desatado. Aliado à virtuosa habilidade dos atores para saltos, acrobacias e outros recursos cênicos, esse ritmo vertiginoso, próprio da *Commedia dell'arte*, visava a manter presa a atenção do público durante todo o espetáculo.

Daí a necessidade do treinamento e estudo constantes, uma vez que aqui a improvisação não se manifesta como uma performance coletiva mesclada em um festejo de caráter popular. Ainda que continue vinculada à cultura vulgar, na *Commedia dell'arte* a improvisação está a serviço de um espetáculo realizado por pessoas que têm no teatro seu ofício, e, portanto, dedicam-se à preparação de uma manifestação artística, num processo de ininterruptos aperfeiçoamento técnico e reelaboração estética. Por isso, além de imprimir liberdade aos espetáculos, agora a improvisação se configura como um recurso expressivo – de jogo – que deve ser utilizado a fim de garantir o vigor das apresentações e de estreitar o contato o público, potencializando, assim, o sucesso do empreendimento teatral.

No caso específico do texto dramatúrgico, a abordagem aqui realizada confirma, mais uma vez, a intercambialidade que existe entre a cultura popular e a oficial, uma vez que, praticada por “atores que uniam prodigioso talento a grande cultura, muitas vezes digna da dos humanistas da época” (MEYER, 1991, p. 29), a *Commedia dell’arte* buscou conciliar a dinamicidade da cultura não oficial às “lições de equilíbrio e construção clássicos” (MEYER, 1991, p. 29).

A relação entre os roteiros e jornadas de que se tem notícia e o legado dramatúrgico de comediantes como Carlo Goldoni confirma essa intrínseca relação entre os dois registros. Se, por um lado, Goldoni deu início a um processo de reforma do teatro italiano, buscando retirar da *Commedia dell’arte* os excessos que nela se haviam acumulado com o passar das décadas, por outro, valeu-se em grande medida de recursos que na *Commedia dell’arte* pôde experimentar, tais como personagens, situações, roteiros, e até mesmo a divisão das comédias em três atos, procedimento inaugurado com a *Commedia dell’arte* e ao qual Goldoni aderiu.

Guardadas as devidas proporções, não é de todo descabida uma analogia entre o processo de escrita de Goldoni – que se apropriou de grande parte do material experimentado pelos atores da *Commedia dell’arte* na construção de seus textos – e o que identificamos, no capítulo anterior, como “escrita em processo”, modalidade de construção dramatúrgica em que as idéias muitas vezes são experimentadas na cena antes de se definirem como versão final de uma obra.

No próximo capítulo, procederemos à análise de um texto contemporâneo também derivado do improvisado, a fim de ampliarmos, pois, nosso campo de investigação.

4 IMPROVISACÃO TEATRAL, JOGO E DIALOGISMO: O CASO HUMOR MIERDA

Dedicaremos-nos, aqui, ao estudo de um texto proveniente de uma apresentação de um espetáculo de improvisação performado em 2010. Trata-se de uma apresentação do espetáculo *Humor mierda*, do grupo mexicano Complot Escena.

Antes de procedermos à análise propriamente dita, faz-se necessário mapear algumas das particularidades que caracterizam essa enunciação dramática, a fim de realizarmos uma leitura que não espere deste texto elementos que ele não está apto a oferecer.

Sem perder a consciência de que o texto que aqui se estuda é apenas um exemplar dentre tantas apresentações de uma obra improvisada, que, por sua vez, é apenas uma dentre tantas outras propostas desse tipo que se tem notícia nas últimas décadas, procuraremos identificar nesse texto eventos cênico-textuais que possam ilustrar algo do que hoje se pratica no campo da improvisação teatral no Brasil e também na América Latina.

Conforme já mostramos, estudo do teatro praticado até o início do século XX, no ocidente, confunde-se com o estudo da dramaturgia e dos grandes dramaturgos, até por que são poucos os documentos que registram as particularidades do fazer teatral para além do texto. O século XX, por sua vez, assistiu a uma gradativa transformação da função do dramaturgo no processo de edificação de uma obra teatral, o que questionou e redefiniu o campo de atuação da dramaturgia.

Entendendo a improvisação teatral como uma prática que radicaliza essa transformação do lugar ocupado pelo dramaturgo, nosso intuito é propor, a partir desse mapeamento, operadores que nos permitam reconfigurar os limites dos estudos sobre a dramaturgia, em face desse fenômeno até então pouco estudado, que leva o texto à condição de produto final (e não propulsor) do jogo dramático.

4.1 Dramaturgia e jogo

Conforme vimos no primeiro capítulo, nas últimas décadas, práticas como a criação coletiva¹ ou o processo colaborativo² têm sido adotadas por diversos grupos de teatro,

¹ “Processo de construção do espetáculo em que o texto é gerado pelo jogo dos atores que, guiados ou não por um diretor, debruçam-se sobre um tema, uma história ou qualquer outro tipo de material.

eventos que podem ser explicados por muitos dos anseios sinalizados com o advento da performance. Esses eventos sofrem também a influência do trabalho de profissionais como Jerzy Grotowski, Eugênio Barba e Peter Brook, diretores cuja proposta de trabalho desloca o eixo de criação teatral para o trabalho psicofísico do ator. Cada um a seu modo, esses diretores desenvolveram métodos de treinamento e investigação que ofereceram aos atores com quem trabalhavam condições de acessar seu inventário pessoal de possibilidades físicas, afetivas, intelectuais e sociais, a fim de desenvolverem habilidades que pudessem ser materializadas no trabalho cênico.

Nesses processos, comumente o grupo chega a uma proposta “final” de encenação a partir de experimentações que incluem improvisações e jogos entre os atores. O grupo geralmente produz uma gama vasta de material cênico-dramatúrgico que, em um dado momento, deverá ser selecionado e “editado”, a fim de compor o texto espetacular. Assim, vários dos princípios que aqui atribuiremos à técnica da improvisação teatral compõem, em maior ou menor grau, o repertório de recursos a que diversos coletivos de criação recorrem quando da montagem de seus espetáculos, na atualidade.

No caso específico da improvisação como espetáculo, a qual identificamos neste trabalho como impro, é o próprio jogo que engendra a escritura cênica diante da audiência, o que significa público e atores-autores tomam conhecimento juntos dos caminhos apontados pela dramaturgia em construção. Vemos, pois, uma dramaturgia não apenas inédita, como também efêmera, que existirá apenas enquanto durar o espetáculo.

Para o estudo dessa dramaturgia, além da explicitação dos pressupostos que compõem o treinamento de impro, utilizaremos o conceito de dialogismo, a partir do referencial teórico de Mikhail Bakhtin.

Vejamos, então, tais pressupostos.

[...] Em geral, os atores que optam pela criação coletiva estão no contexto do teatro de grupo e têm como objetivo ampliar sua participação, deixando de ser apenas aqueles que se encarregam de criar personagens e representá-las para se tornarem autores e produtores.” Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=622>. Acesso em: 26 out. 2010.

² Processo em que o dramaturgo escreve o texto levando em consideração o material oferecido pelo trabalho de experimentação dos atores no decorrer do processo de criação. O texto passa, então, por um processo constante de reescrita.

4.2 O treinamento de um ator-improvisador: a busca pela liberdade criativa

Em uma educação normal, tudo está desenhado para suprimir a espontaneidade, mas eu queria desenvolvê-la.³

JOHNSTONE (1990, p. 3).

Como já abordamos no segundo capítulo deste trabalho, a improvisação tem sido utilizada, desde as primeiras manifestações teatrais de que se tem notícia, de diferentes formas e com diferentes objetivos.

Como nosso foco aqui é técnica de improvisação que se tem praticado no mundo ocidental a partir do século XX, faz-se relevante apresentar um breve levantamento do trabalho sistematizado pelos diretores (e também professores) Viola Spolin (Estados Unidos) e Keith Johnstone (Inglaterra/Canadá). Ainda que tenham desenvolvido seu trabalho em diferentes contextos, esses dois diretores foram responsáveis pelo desenvolvimento e pela difusão de princípios caros à formação de um improvisador, os quais, longe de se contradizerem, se mostram complementares. Em seus livros mais conhecidos (*Improvisation for the theater*,⁴ lançado em 1963 e *Impro: improvisation and the theater*,⁵ lançado em 1979, respectivamente) Spolin e Johnstone apresentam os problemas e inquietações que os motivaram a edificar um método de treinamento que pudesse capacitar quaisquer indivíduos não apenas a atuar, mas a reconhecerem e validarem sua subjetividade criativa.

O legado prático-teórico desses dois diretores revela a busca de ambos por um conjunto de exercícios (jogos) que pudessem conduzir os atores-jogadores ao descondicionamento sócio-cultural, já que tanto Spolin quanto Johnstone verificam que nossos principais impulsos criativos são geralmente cerceados pelo desejo de sermos aceitos nos diversos grupos em que estamos inseridos.

Para Spolin (2005, p. 6), a busca constante por parâmetros de aprovação/desaprovação é a principal conduta responsável por cercear a expressão dos desejos e intuições íntimos:

³ “En una educación normal, todo está diseñado para suprimir la espontaneidad, pero yo quería desarrollarla.” Tradução minha.

⁴ Neste trabalho será utilizada a tradução para o português *Improvisação para o teatro* (2005), de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos.

⁵ Neste trabalho será utilizada a tradução para o espanhol *Impro: improvisación y el teatro* (2003), de Elena Olivos e Francisco Huneus.

Muito poucos de nós são capazes de estabelecer esse contato direto com a realidade. Nosso mais simples movimento em relação ao ambiente é interrompido pela necessidade de comentário ou interpretação favorável por uma autoridade estabelecida. Tememos não ser aprovados, ou então aceitamos comentário e interpretação de fora inquestionavelmente. Numa cultura onde a aprovação/ desaprovação tornou-se o regulador predominante dos esforços e da posição, e freqüentemente o substituto do amor, nossas liberdades pessoais são dissipadas.

Abandonados aos julgamentos arbitrários dos outros, oscilamos diariamente entre o desejo de ser amado e o medo da rejeição para produzir. [...] Vemos com os olhos dos outros e sentimos o cheiro com o nariz dos outros.

Johnstone (1990), por sua vez, destaca o papel nocivo que a escola exerce ao buscar enquadrar – em vez de estimular – a capacidade criativa dos indivíduos.⁶ Ao relatar sua própria trajetória como aluno apático e por vezes débil, Johnstone revela gradativamente em sua obra diversas dos artifícios que vamos desenvolvendo no decorrer de nossas vidas a fim de não expormos aos demais nossas fragilidades e falhas de caráter. Em consequência, vamos nos transformando em indivíduos descrentes de nosso próprio potencial inventivo.

A maioria dos colégios estimula as crianças a serem não-inventivas. As investigações realizadas até agora demonstram que as crianças inventivas são excluídas por seus professores. Torrance conta que foi testemunho de uma situação em que “um garoto excepcionalmente criativo” questionou uma regra de um livro: “A professora se mostrou furiosa, inclusive diante do diretor. Soltava fumaça: ‘Ah, sim? Você acha que sabe mais que este livro?’”

[...]

Duas alunas minhas me disseram que não podiam desenhar, e perguntei: Por que? Uma me contou que sua professora havia sido sarcástica porque ela havia pintado um homem da neve azul (todos os desenhos foram colocados na parede, menos o seu). A outra havia desenhado árvores nos extremos superiores dos seus desenhos (como Paul Klee), e a professora desenhou uma árvore “correta” sobre seu desenho (JOHNSTONE, 1990, p. 68-69).⁷

⁶ Vale lembrar que estamos falando do contexto escolar inglês do começo do século XX, fortemente pautado no princípio da autoridade do professor, a quem é delegada a missão de transmitir conhecimento aos alunos.

⁷ “La mayoría de los colegios estimula a los niños a ser no-imaginativos. Las investigaciones realizadas hasta ahora, demuestran que los niños imaginativos son rechazados por sus profesores. Torrance cuenta que fue testigo de una situación en la que un ‘niño excepcionalmente creativo’ cuestionó una regla de un libro: ‘La profesora se puso furiosa, incluso frente al director. Echaba humo: ‘Ah, sí! Tú crees saber más que este libro!’ [...] Dos alumnas mías me dijeron que no podían dibujar y pregunté: ‘Por qué?’ Una me dijo que su profesora había sido sarcástica porque había pintado un hombre de nieve azul (todos los dibujos fueron puestos en las paredes, salvo el suyo). La otra niña había dibujado árboles en los extremos superiores de sus dibujos (como Paul Klee) y la

Essas constatações motivaram Viola e Johnstone a construir, cada qual em seu contexto, uma pedagogia que se encarregasse de estimular os atores a desenvolverem habilidades que lhes permitissem tanto descobrir e desenvolver seu potencial criativo quanto utilizá-lo em cena: “Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco” adverte Spolin (2005, p. 3) na frase que abre seu livro *Improvisação para o teatro*.

Não por acaso as investigações de ambos deram origem a centros de investigação e produção artística que são reconhecidos mundialmente. Nos Estados Unidos, sob a condução de Paul Sills, filho de Spolin, o grupo Second City desenvolve há décadas um trabalho que engloba tanto a difusão da técnica por meio de cursos, quanto a constante reelaboração artística, por meio da apresentação de espetáculos de impro em diversos formatos. O mesmo acontece no Canadá, onde o grupo Loose Moose, sob a liderança de Keith Johnstone, dá continuidade ao trabalho com a técnica por meio da realização de cursos periódicos e também pela criação constante de espetáculos.

Como não é nosso objetivo neste trabalho investigar pormenorizadamente a potência transformadora dos sistemas de treinamento desenvolvidos por cada um desses diretores, mas sim seus resultados artísticos, vamos nos ater a uma sucinta apresentação dos princípios da técnica capazes de oferecer a um ator-improvisador condições de, estando num palco, desenvolver, juntamente com seus parceiros de cena, uma narrativa capaz de despertar o interesse do público.

O conhecimento desse treinamento pode nos revelar particularidades relevantes ao estudo dessa dramaturgia que surge aparentemente do nada, no calor da ação e diante do público.

Vejamos algumas das habilidades a que visa um treinamento em impro:

Espontaneidade: A espontaneidade mereceu a atenção tanto de Spolin quanto de Johnstone. Ambos compartilham da premissa de que uma formação que visa ao acerto e ao sucesso o faz em detrimento da emancipação criativa dos indivíduos, que tendem a resguardar sua subjetividade por meio de padrões de comportamento que os protejam da exposição.

profesora dibujó un árbol ‘correcto’ sobre los suyos (JOHNSTONE, 1990, p. 68-69). Tradução minha.

Através da espontaneidade somos re-formados em nós mesmos. A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa (SPOLIN, 2005, p. 4).

Aprender a improvisar significa, então, aprender a dar vazão à espontaneidade latente, o que pressupõe aceitar a exposição e entender que a criatividade não é sinônimo de originalidade ou inteligência, e sim de obviedade e simplicidade.

Muitos alunos bloqueiam sua imaginação porque temem não ser originais. Julgam saber exatamente o que é original, e, como os críticos, estão sempre seguros de poder reconhecer se algo é de vanguarda. [...] O improvisador deve dar-se conta de que quanto mais óbvio seja, mais original parecerá. [...] Não existem pessoas exatamente iguais, e quanto mais óbvio for um improvisador, mais autêntico parecerá. Se deseja impressionar-nos com sua originalidade, buscará idéias que sejam realmente as mais comuns e menos interessantes (JOHNSTONE, 1990, p. 80).

Escuta: É tendência comum a um improvisador iniciante, quando em cena, encerrar-se em suas próprias preocupações: o que deve fazer, como deve portar-se, como deve executar bem um exercício. Preocupações dessa ordem conduzem o ator improvisador a um estado de tensão que o leva à ação compulsiva e a um certo grau de “isolamento cênico”: com frequência o ator não percebe o que fazem os demais atores à sua volta, ou sequer as orientações externas daquele que conduz o exercício.

Segundo Muniz (2004, p. 271),

O pilar fundamental da improvisação é a escuta. Ao improvisar, a escuta de si mesmo, de seu companheiro e do público é condição *sine qua non* à construção de uma ação dramática. O bloqueio de uma improvisação se deve, na grande maioria das vezes, à dificuldade de escutar em cena.

Como público, podemos perceber instantaneamente quando, numa improvisação, os atores estão se escutando ou não. Entretanto, como improvisadores, não é tão simples observar a falta de escuta, sendo esse um dos principais problemas na hora de planejar a formação de um ator improvisador.⁸

⁸ “El pilar fundamental de la improvisación es la escucha. Al improvisar, la escucha de uno mismo, de su compañero y del público es condición *sine qua non* a la construcción de una acción dramática. El bloqueo de una improvisación se debe, la gran mayoría de las veces, a la dificultad de escuchar en escena. Como público, podemos percibir instantáneamente cuándo, en una improvisación, los actores se están escuchando o no. Entre tanto separado, como improvisadores no es tan sencillo observar la

Há, a propósito, uma série de jogos que visam justamente ao relaxamento do ator e ao desenvolvimento da prontidão psicofísica, a fim de que o ator desenvolva, gradativamente, sua habilidade de resposta sinestésica aos vários estímulos que lhe forem oferecidos pelos colegas, pelo ambiente, pelo condutor externo ou mesmo por seu próprio corpo.

Aceitação: Johnstone (1990) divide uma ação dramática de uma improvisação em três categorias: oferta, bloqueio e aceitação. “Os estímulos são ofertas feitas pelos companheiros, pelo público, pelo professor ou pelo próprio improvisador, o bloqueio é a negação dessas ofertas e a aceitação é a capacidade de escutar e reagir a tais ofertas”,⁹ define Muniz (2004).

Paralelamente ao desenvolvimento da espontaneidade – o qual oferece as condições para que o improvisador sinta-se confortável para fazer ofertas aos companheiros – e da escuta – que habilita o improvisador a perceber as ofertas feitas –, deve-se proceder também ao desenvolvimento de um ambiente que encoraje os atores a aceitarem mutuamente as propostas uns dos outros.

Somente a aceitação de uma oferta viabiliza a progressão de uma improvisação, uma vez que o bloqueio de uma proposta obriga os improvisadores a buscarem uma outra oferta, que, por sua vez, se for novamente descartada, conduzirá novamente os improvisadores ao ponto inicial. O desenvolvimento de uma história, depende, portanto, da atitude da aceitação:

As cenas surgem espontaneamente se ambos atores oferecem e aceitam de forma alternada. [...] Os bons improvisadores parecem telepatas, tudo parece haver sido preparado com antecipação. Isso se deve ao fato de que aceitam as ofertas feitas – coisa que nenhuma pessoa “normal” faria. [...] Uma vez que se aprende a aceitar ofertas, os acidentes já não interrompem a ação. [...] O ator que aceite qualquer coisa que aconteça parecerá muito natural; isso é o mais maravilhoso na improvisação: de repente se está em contato com pessoas livres, cuja imaginação parece funcionar sem limites (JOHNSTONE, 1990, p. 91).¹⁰

falta de escucha, siendo éste uno de los principales problemas a la hora de plantearse la formación de un actor-improvisador.” Tradução minha.

⁹ “Los estímulos son *ofertas* hechas por los compañeros, por el público, por el maestro o por uno mismo, el *bloqueo* es la negación de estas ofertas y la *aceptación* es la capacidad de escucharla y rebotar sobre ellas.” Tradução minha.

¹⁰ “Las escenas se generan espontáneamente si ambos actores ofrecen y aceptan de forma alternada. [...] Los buenos improvisadores parecen telepatas; todo se ve como si estuviera preparado con anticipación. Esto se debe a que aceptan todas las ofertas que se les hacen – cosa que ninguna

Fisicalização: Preconizado por Spolin (2005), o princípio da fisicalização prevê que o improvisador deva transferir para o corpo a solução dos problemas propostos pelo jogo teatral. Objetivando a “encorajar a liberdade de expressão física, porque o relacionamento físico e sensorial com a forma de arte abre as portas para o insight” (SPOLIN, 2005, p. 14), a manifestação física de uma atitude, uma intenção, uma ação, um objeto ou um personagem impele os atores a materializarem o imaginário. Ao exercitar sua expressividade corpórea, o ator se distancia da imitação irrefletida da realidade, e se disponibiliza integralmente ao jogo com o outro, conforme destaca Maria Lúcia Pupo (2005, p. 219):

[...] Ao entrar em relação com o parceiro de jogo, propondo ações e respondendo simultaneamente às ações do outro, construindo assim fisicamente uma ficção partilhada com as pessoas na platéia, o participante cresce, amplia sua percepção do outro e do ambiente, aprende como se dá a significação no teatro.

Muito se tem pesquisado sobre a relevância transformadora do princípio da fisicalização, uma vez que, conforme lembra Koudela (1996, p. 120), “se o corpo é um produto cultural, então as estruturas de alienação, presentes na sociedade, também deixam marcas sobre esse corpo [...]”. Colocar o corpo em estado de jogo significa, portanto, conduzi-lo à expressão.

No caso específico da escritura dramática, o princípio da fisicalização constitui-se como mais uma faceta a caracterizar as vozes discursivas, uma vez que o texto impostado num contexto de jogo é fruto de um processo enunciativo que emerge também da materialidade física daquele que fala.

Estratégias dramatúrgicas: alternância de status, construção e ruptura de rotina, e reincorporação: Apesar de Keith Johnstone não classificar tais habilidades como ferramentas dramatúrgicas, a decisão por assim agrupá-las decorre da constatação de que esses recursos podem contribuir de forma significativa para a aquisição, por parte do improvisador, de uma consciência da narrativa improvisada como uma estrutura, e não apenas como um encadeamento de estímulos e respostas. Além disso, minha experiência como improvisadora e diretora me mostra que tais estratégias concorrem para a construção de cenas capazes de despertar o interesse do público pela narrativa encenada.

persona “normal” haría. [...] Una vez que se aprende a aceptar ofertas, los accidentes ya no interrumpen la acción. [...] El actor que acepte cualquier cosa que suceda, parecerá súper-natural; esto es lo más maravilloso acerca de la improvisación: de pronto uno está en contacto con personas libres, cuya imaginación parece funcionar sin límites.” Tradução minha.

A alternância de status é um dos principais pontos aos quais Johnstone (1990) dedica sua investigação. A partir de uma minuciosa observação de acontecimentos cotidianos, Johnstone mostra que a dinâmica de quaisquer relações é pautada por uma maior ou menor variação nas relações de status (status alto e status baixo) entre os indivíduos que interatuam entre si. Quanto maior a variação de status entre dois interlocutores, mais equilibrada tende a ser a relação. Por sua vez, quanto mais rígida a diferença de status, mais estratificada é a relação. Uma empregada doméstica costuma desempenhar um status baixo perante sua patroa. Entretanto, suponhamos uma situação que leve a patroa a depender exclusivamente dos cuidados da empregada, como por exemplo um acidente ou uma enfermidade. Neste caso, a empregada detém o controle da situação, portanto, desempenha o status alto. Há uma infinidade de exemplos mais sutis que revelam que essa alternância faz parte de nossa rotina. No caso do teatro, o interesse que uma cena pode despertar no público depende substancialmente dessa dinâmica. A comicidade, por exemplo, está intimamente atrelada à mudança de status: compraz-nos assistir a mudanças abruptas de status, como uma modelo que de repente cai na passarela ou um senhor em trajes finos que deixa cair um prato de comida em sua roupa.

A construção de uma rotina, por sua vez, consiste no estabelecimento, por parte do grupo de improvisadores, de uma situação ou atmosfera cênica que se caracterize pela familiaridade ou até mesmo pela previsibilidade: se assistimos a uma cena em que um senhor lê tranquilamente seu jornal, sentado na poltrona de sua sala de estar, temos aí uma rotina estabelecida. Se sua esposa chega à sala levando-lhe o café, ou se ele vira a página do jornal, ou se o seu gato se enrosca em seus pés, todas são ações mais ou menos previsíveis, e não alteram a atmosfera da cena nem o estado de ânimo do protagonista. Entretanto, se este senhor salta da poltrona ao se deparar com determinada notícia, ou se sua esposa entra na sala gritando por socorro, ou se o gato começa a correr desesperado pela sala, aí sim temos ações que alteram o ânimo da cena. A aprendizagem necessária ao improvisador não se limita a reconhecer um estado de rotina e sua quebra. Mais que isso, os improvisadores devem, em conjunto, reconhecer que dada rotina já não desperta mais o interesse do público e, também coletivamente, construir de forma harmônica a ruptura, de forma que até mesmo essa quebra se apresente como o curso normal da narrativa, e não como uma transição brusca ou forçada. Para Johnstone (1990, p. 130), inventar histórias equivale a

interromper rotinas: “A medida que uma história avança, começa a estabelecer outras rotinas, as quais, em seu devido tempo, devem ser rompidas.”¹¹

A reincorporação, finalmente, é um recurso capaz de garantir que uma história possa percorrer um universo minimamente fechado, em vez de apontar para caminhos infinitos e inconclusos. Assim, ainda que uma história possa incorporar um número infinito de elementos em sua composição, ela se mostra mais coerente aos olhos do espectador quando consegue concatenar o uso reiterado desses elementos. Por exemplo, se uma história tem início com uma criança desenhando com lápis de cera, e logo esta criança vai à escola, o elemento lápis de cera pode ser abandonado e esquecido no decorrer da história, sem prejuízo à sequência narrativa. Entretanto, a reincorporação desse objeto em algum momento da narrativa causará mais prazer ao público, além de impulsionar o improvisador a ter maior responsabilidade sobre suas escolhas.

O improvisador deve ser como um homem que caminha para trás. Vê onde esteve, mas não presta atenção no futuro. Sua história pode levá-lo a qualquer parte, mas sempre deve balanceá-la e dar-lhe forma, retomando incidentes que tenham sido deixados de lado e os reincorporando. É muito frequente que o público aplauda quando se introduz à história material prévio. Os espectadores não sabem por que aplaudem, mas a reincorporação lhes causa prazer (JOHNSTONE, 1990, p. 108).¹²

A compreensão prática dessas diretrizes demanda certo tempo de treinamento, não tanto pela complexidade dos princípios quanto pelo que o método encerra de transformador – o que pressupõe a existência de um ambiente que encoraje os aprendizes ao erro, ao fracasso, à exposição de suas dificuldades.

A experimentação da liberdade, curiosamente, só se mostra possível a partir da compreensão das regras estabelecidas em cada um dos jogos, conforme destaca Pupo, no capítulo “Do jogo ao texto: dois dispositivos ficcionais” do livro *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico: uma aventura teatral*, no qual reflete sobre a experiência de conduzir oficinas de criação literária tendo como ponto de partida jogos teatrais:

¹¹ “A medida que una historia avanza, empieza a establecer otras rutinas, las cuales, a su debido tiempo, hay que romper.” Tradução minha.

¹² “El improvisador debe ser como un hombre que camina hacia atrás. Ve donde ha estado, pero no presta atención al futuro. Su historia puede llevarlo a cualquier parte, pero siempre debe “balancearla” y darle forma, recordando incidentes que han sido dejados de lado y reincorporándolos. Es muy frecuente que el público aplauda cuando se vuelve a introducir a la historia material anterior. Los espectadores no saben por qué aplauden, pero la reincorporación les causa placer.” Tradução minha.

Do mesmo modo que dentro dos processos de jogos teatrais, o princípio de que a restrição promovida pela regra possibilita maior liberdade de experimentação se faz presente no caso de processos de incentivo à escrita. Uma instrução imprecisa do tipo “escreva como quiser”, ao invés de abrir possibilidades, paralisa, pois condena o indivíduo às suas limitações atuais (PUPO, 2005, p. 120).

Assim, consideramos que, num treinamento que vise a conduzir os participantes a um “estado de jogo”, o estabelecimento de regras revela-se um procedimento eficiente na construção, por parte de um coletivo, de um universo restrito e compartilhado de possibilidades. A restrição da liberdade, nesse sentido, funciona como um mecanismo capaz de nivelar os participantes de um jogo diante de um problema comum a ser resolvido, ao mesmo tempo em que aponta caminhos – estruturais e temáticos – a serem explorados. Estabelece-se, a cada nova regra, novos parâmetros ao exercício da liberdade criativa coletiva.

4.3 O dialogismo

No livro *Problemas da poética de Dostoievski*, a noção de dialogismo é apresentada e desenvolvida a partir da constatação de que Dostoievski, em seus romances, realiza – em contraposição a uma escrita tida como monológica – um deslocamento da figura do autor. O autor em Dostoievski, segundo Mikhail Bakhtin, sai da posição privilegiada que ocupa em um romance monológico para nivelar-se aos personagens.¹³

Em outras palavras, o personagem do romance dialógico é o “tu” com o qual o autor dialoga, e não o “ele” sobre o qual o autor fala: “A palavra do autor sobre o herói é organizada no romance dostoiévskiano como palavra sobre alguém presente, que o escuta (ao autor) e lhe pode responder” (BAKHTIN, 2008a, p. 73).

Essa posição peculiar adotada pelo autor de um romance dialógico interfere não apenas na relação autor <=> personagem, mas também nas relações estabelecidas entre os próprios personagens, já que, dotados de maior liberdade, eles só se fazem possíveis por

¹³ Como naturalmente acontece com o legado de grandes teóricos, esta proposição de Bakhtin – como tantas outras a que faremos referência- já foi amplamente questionada por diversos críticos. Entretanto, como o propósito deste trabalho não é problematizar a fortuna crítica do autor, vamos nos ater à proposta de um diálogo entre as noções imbricadas ao termo dialogismo e a improvisação teatral. Registre-se, em todo caso, nosso interesse por dar levar a cabo esta problematização, em futuros estudos.

meio de um processo constante de “intercomplementação”. Irremediavelmente inconclusos, os personagens dostoiévskianos habitam um universo aberto:

Em Dostoiévsky, cujo universo é plural, a representação dos personagens é, acima de tudo, a representação de consciências plurais, nunca da consciência de um eu único e indiviso, mas da interação de muitas consciências, de consciências unas, dotadas de valores próprios, que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores, não se objetificam, isto é, não se tornam objeto dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor e produzem o que Bakhtin chama de grande diálogo do romance (BEZERRA, 2008, p. X).

Numa perspectiva dialógica, a palavra de um personagem abre uma fissura na consciência do outro (BEZERRA, 2008, p. VI), sendo o diálogo, para Bakhtin, a fronteira de tensão onde o eu/outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou se confundirem. Somente o diálogo permite que o personagem adquira uma autoconsciência (paulatina) de sua trajetória, de seu caráter, da imagem que tem de si para consigo mesmo:

Representar o homem interior como entendia Dostoiévski só é possível representando a comunicação com um outro. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o “homem no homem”, para outros e para si mesmo. [...] Aqui o diálogo não é limiar da ação mas a própria ação. Tampouco é um meio de revelação, de descobrimento do caráter como que acabado do homem. Não, aqui o homem não apenas se revela exteriormente como se torna, pela primeira vez, aquilo que é, repetimos, não só para os outros mas também para si mesmo (BAKHTIN, 2008a, p. 52).

Essa autoconsciência é, a propósito, uma noção basilar para se compreender o dialogismo bakhtiniano, já que viabiliza ao personagem a construção de sua voz autônoma e inconfundível.

A personagem interessa a Dostoiévski enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma (BAKHTIN, 2008a, p. 52).

E é justamente a coexistência, no discurso, dessas múltiplas vozes (que, por serem autônomas e inconclusas, interpenetram umas nas outras) o que caracteriza um universo polifônico, dinâmico, multifacetado e inconcluso. Um universo no qual os personagens estão em constante processo de transformação – tal qual acontece com sua própria autoconsciência – e a respeito dos quais não se conhece a última palavra, tal como o que sucede na própria vida:

Nessa visão filosófica de Bakhtin, Dostoiévski não conclui as suas personagens porque estas são inconclusíveis como indivíduos imunes ao efeito redutor e modelador das leis da existência imediata. Esta se fecha em dado momento, ao passo que o homem avança sempre e está sempre aberto a mudanças decorrentes da sua condição de estar no mundo como agente, como sujeito. O homem-personagem é produto e veículo de discurso, está aberto como falante em diálogo com outros falantes e com o seu criador (BEZERRA, 2008, p. XI).

Tais características do discurso dialógico (o deslocamento estrutural, o diálogo entre múltiplas vozes que se interpenetram) sempre me pareceram muito próximas das premissas da impro. Mesmo ciente de que é o romance o gênero a partir do qual Bakhtin engendra suas reflexões a respeito do dialogismo, arrisco-me ao pretensioso exercício de transformar estes operadores teóricos em ferramentas passíveis de serem utilizadas na análise de um texto dramático oriundo de um espetáculo improvisado.

Tal apropriação poderia revelar-se improcedente em função do que considera o próprio Bakhtin acerca do gênero dramático, o qual, para ele, só se faz possível a partir de uma moldura sólida, inquebrantável, fechada. Para Bakhtin (2008a, p. 17), o drama forja um suposto dialogismo que estaria, na verdade, a serviço de uma unidade monológica:

No drama, essa moldura monológica não encontra, evidentemente, expressão imediata mas é ali mesmo que ela é, sobretudo, monolítica. As réplicas do diálogo dramático não subvertem o mundo a ser representado, não o tornam multiplanar; ao contrário, para serem autenticamente dramáticas, elas necessitam da mais monolítica unidade desse mundo. No drama, ele deve ser constituído de um fragmento.

Os supostos “diálogos” presentes no drama serviriam, portanto, como vetores que, quando avaliados sob uma macroperspectiva, promoveriam o equilíbrio de forças próprio do discurso monológico regido pelo autor:

As personagens mantêm afinidade dialógica na perspectiva do autor; diretor; espectador; no fundo preciso de um universo monocomposto. A concepção da ação dramática que soluciona todas as oposições dialógicas é puramente monológica. A verdadeira multiplanaridade destruiria o drama, pois a ação dramática baseada na unidade do mundo, já não poderia relacionar e resolver essa multiplanaridade (BAKHTIN, 2008a, p. 18).

Essa abordagem do texto dramático pode ser questionada a partir do momento em que se considera esse gênero ficcional dentro de um domínio discursivo mais amplo – a escritura cênica.

Se pensarmos o drama para além de sua dimensão verbal, ou seja, se considerarmos que um texto dramático visa, para além de uma leitura, a uma escritura cênica, uma

representação a ser construída com elementos próprios da linguagem teatral (atores, espaço, iluminação, cenário, figurinos, iluminação), podemos afirmar que a coexistência de tantos “discursos” já apresenta certa potencialidade polifônica.

Além disso, se tomarmos práticas teatrais contemporâneas como exemplares dessa escritura cênica nas quais os atuantes têm voz (incluindo aí os espetáculos de impro), aí sim estaremos diante de um universo indubitavelmente polifônico.

Vejamos, agora, como o texto dramático resultante dessa proposta espetacular constitui-se como um tipo de drama dialógico, na contramão do que afirma Bakhtin a respeito desse gênero.

4.4 *Humor mierda*

O espetáculo *Humor mierda* surge do desejo do grupo Complot Escena – que existe desde 2000 e pesquisa a impro desde 2003 – por investigar, no campo desta técnica, nuances diferentes daquelas geralmente praticadas em espetáculos esportivos ou de jogos de impro.

Ao optar pela construção de um espetáculo que não se ocupe meramente de apresentar respostas às demandas do mercado (que, ao absorver e massificar a impro, acabou por enquadrá-la em formatos que lhe distanciam de sua potencialidade subversiva e inovadora) sedento por “novas” formas de entretenimento, o grupo revela sua preocupação por investigar outros espaços de expressão no campo dessa metodologia dramatúrgica. Essa recusa ao condicionamento estético conduz os atores ao questionamento incessante da prática, o que, por si, já deflagra um desejo latente dos artistas por se colocarem novamente em “estado de jogo”, por encontrar espaços de criação que lhes revelem, uma vez mais, as razões pelas quais se escolheu participar do jogo.

Considero que os espetáculos improvisados não competitivos e de longo formato estão menos propensos – se comparados aos de breve formato – a serem erguidos sobre a mera junção de fórmulas, uma vez que os desafios aí existentes demandam a proposição de problemas e soluções mais elaborados,¹⁴ capazes de aproximar o espetáculo de uma experiência algo singular e “irrepetível”.

¹⁴ Prova disso é a explosão, na última década, na América Latina, de inúmeros espetáculos de improvisação teatral baseados predominantemente nos jogos de impro: com ligeiras distinções na

Aqui, consciente de que o uso de truques poderia limitar as possibilidades de encadeamento da história narrada e também esgotar o interesse do público pelo que se constrói em cena, o grupo sabe que precisará ter maior consciência sobre cada uma de suas escolhas. Os atores sabem que um espetáculo de longo formato demanda-lhes um maior envolvimento pessoal para com o projeto, já que, uma vez esgotados os truques, terão de lançar mão de recursos mais consistentes.

Em entrevista concedida ao cinegrafista Tomaz Aguila¹⁵ quando da presença do grupo no Improfestin, os atores revelaram que a obra *Humor mierda* surgiu justamente da necessidade do grupo por realizar um espetáculo que fosse capaz de aproximar a impro de uma “linguagem mais teatral”, entendendo o teatro, nesse caso, como uma instância de comunicação na qual as escolhas estéticas devem ser justificadas. O grupo buscava colocar a impro a serviço de um discurso, o qual deveria veicular uma crítica às estruturas sociais, a partir de motores como a alternância de “status” e a exposição constante da hipocrisia como chave mestra das relações humanas. Além disso, havia o desejo de apresentar, no espetáculo, “um contraponto à estética melodramática estereotípica da cultura popular mexicana,¹⁶ a qual tende a ser demasiadamente afetiva e, predominantemente católica, nunca perde a esperança na justiça divina”.

A propósito, as diversas camadas de relação que podem existir entre o jogo e o jogador são investigadas com muita perícia pelo diretor francês Jean-Pierre Ryngaert, que ressalta justamente a importância da preocupação com o conteúdo do que se improvisa:

Para o autor francês, um dos fatores que permite ao jogo um salto qualitativo, transformando-o em elaboração de novos conhecimentos estéticos, é a noção de que a apropriação dos signos teatrais deve estar estreitamente vinculada à idéia ou ao conteúdo que o jogo aborda. Não há um salto qualitativo quando os jogadores limitam-se a transportar para a experiência do jogo comportamentos cristalizados, sem a possibilidade de

estrutura, são espetáculos que apresentam ao público uma sucessão de jogos e/ou desafios que devem ser executados pelos improvisadores. Além da semelhança entre os jogos – muitos deles já minuciosamente descritos nos manuais de treinamento de impro –, corrobora essa impressão o fato de grupos com pouca experiência – às vezes menos de um ano de trabalho – se aventurarem na construção desse tipo de espetáculo. Em contrapartida, é bastante restrito o número de grupos que se dedicam à construção de espetáculos que apresentem, para além de jogos ou cenas breves, certo nível de elaboração dramaturgica com um propósito estético ou mesmo discursivo.

¹⁵ Arquivo pessoal da autora.

¹⁶ Citemos, a título de ilustração, a telenovela mexicana, já familiar ao público brasileiro. Realizadas com um baixo orçamento e difundidas massivamente pela principal cadeia de comunicação mexicana, a Televisa, as novelas mexicanas insistem na exploração de roteiros tão passionais quanto previsíveis, de tom inquestionavelmente maniqueísta, em tramas nas valores como a família, a fé e o bem sempre triunfarão ao final.

reflexão sobre estes. “Se o jogo (como uma atividade) não é capaz de dar conta da complexidade do mundo nem de penetrar, a sua opacidade limita-se a transpor para o domínio lúdico comportamentos que já existem no mundo sem os pôr profundamente em questão; a finalidade do jogo continua a ser a submissão às regras” (RYNGAERT, 1995 *apud* SOUZA, 2005, p. 74).

Paralelamente a essa investigação no campo da impro, o grupo se dedicou ao estudo da técnica *Viewpoints*.¹⁷ O uso da técnica sinaliza uma exploração diferenciada do princípio da fisicalização, por meio de um treinamento que ofereça aos atores ferramentas de criação diferentes daquelas com as quais eles já estavam acostumados. Em entrevista concedida à autora, o ator e diretor Omar Medina comenta, a respeito do estudo do *Viewpoints*:

A técnica de *Viewpoints* se baseia em uma comunicação que tem mais a ver com o campo do sensível e do intuitivo, enquanto a improvisação é uma linguagem cênica que se baseia na imaginação, e seus resultados, em propostas concretas, ou seja, é um jogo muito mais cerebral que intuitivo. Portanto, nossa intenção era unir ambas as linguagens para gerar nos improvisadores um trabalho mais sensível na improvisação; mais intuitivo e estético na construção espacial, mais significativo nas relações dramáticas, mais próximo à atuação realista no teatro do que a impro de comédia [...].¹⁸

O resultado dessa pesquisa é um espetáculo que se aproxima do que Pavis (2008) chama de “encenação teatralizada”.¹⁹ Dividido em quatro partes que abordam as relações humanas em diferentes instâncias (*o sistema, a família, a intimidade e o indivíduo*), a obra apresenta pequenas atitudes cotidianas que revelarão o que existe de opressor nas relações cotidianas.

¹⁷ Técnica de improvisação para a dança desenvolvida pela coreógrafa Mary Overlie na década de 70 e que, mais tarde, foi adaptada por Anne Bogart e Tina Landau para servir de ferramenta à criação no teatro. A técnica estabelece pontos de atenção que permitem analisar e/ou construir uma performance a partir da decomposição das propriedades do movimento e do gesto.

¹⁸ “La técnica de los *Viewpoints* se basa en una comunicación que tiene más que ver con el campo de lo sensitivo e intuitivo, mientras que la improvisación es un lenguaje escénico que se basa en la imaginación y los resultados de esta en propuestas concretas, es decir, es un juego mucho más cerebral que intuitivo. Por lo tanto, nuestra intención era unir ambos lenguajes para generar en los improvisadores un trabajo más sensible en la improvisación; más intuitivo y estético en la construcción espacial, más significativo en las relaciones dramáticas, más cercano a la actuación realista en teatro, que a la impro de comedia que es lo regular en los espectáculos de este lenguaje teatral.” Tradução minha. Entrevista de Omar Medina concedida à autora por *e-mail* pessoal em 6 de fevereiro de 2011.

¹⁹ No capítulo “O texto impostado” do livro *Análise dos espetáculos* (2008), Pavis classifica as modalidades de encenação segundo diversas tipologias. Para o autor, a “encenação teatralizada” é aquela em que, “em vez de imitar o real, os sinais da representação insistem no jogo, na ficção e na aceitação do teatro como ficção e convenção (PAVIS, 2008, p. 197).

Procederemos aqui a uma análise da apresentação realizada em abril de 2010, na Colômbia, durante a programação do XII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. O texto das passagens que julgamos relevantes à análise foi transcrito e traduzido para o português.

4.5.1 Primeiro bloco: *O sistema*



Foto de Frederico Bottrel

Ao entrar no teatro, o público é convidado a escrever em um papel a resposta a algumas perguntas, para que isso se transforme em sugestões de títulos para as improvisações e depositá-las em um penico, situado à frente do palco. Ao entrarem em cena, os atores apresentam ao público o conteúdo do que em breve acontecerá: “um espetáculo que vem de um país equitativo, transparente, onde a política é tratada com

humor, e a gente é tratada como merda: Um espetáculo a ser visto, presenciado, degustado e consumido”.²⁰

Após essa apresentação, o grupo retira do penico o título que deverá nortear a construção da primeira cena: “Lhe diria que deixe de ser porco”.²¹ O grupo, então, dá início à execução de uma série de partituras físicas (derivadas do treinamento com *Viewpoints*), as quais apresentam diversas relações de status entre os atores, as quais já lhes sugerem possíveis relações a serem exploradas entre os personagens.

Conforme o que já vimos a respeito das transições de status descritas por Johnstone (2003), quaisquer eventos cotidianos apresentam uma transferência constante (mais ou menos implícita) de hierarquia entre os indivíduos que delas fazem parte. “Prontamente compreendemos que cada intenção e movimento implica um status, e que nenhuma ação é casual ou realmente ‘sem um motivo’.” (JOHNSTONE, 1990, p. 23)²² O jogo de status se revelará uma constante na construção das cenas de *Humor mierda*, já que a proposta do grupo é justamente construir um espetáculo no qual nenhum personagem esteja imune às tentações e aos vícios.

Incorporando algumas das sugestões esboçadas durante a execução das partituras físicas, os atores apresentam, um a um, seus personagens ao público. Vejamos a apresentação do personagem Juan Luis García, performado pelo ator José Luis Saldaña. Na cena, o ator alterna entre a execução de ações cotidianas, como limpar as mãos, e dirigir-se ao público, como se lhe respondesse perguntas:

Que bom que vieram! Meu nome é Juan Luís García Júnior.

Diretor Geral d’A Porquita.

38 anos, câncer. Câncer. Ca... Ca... Isso dizia aos meus irmãos. Faz mais ou menos 11 anos que não os vejo. Não sei o que será deles, não sei se terão filhos. Não me interessa. A Porquita foi aberta com uma razão muito clara. Que é: dar de comer aos senhores, para que estejam bem nutridos, e que, apesar de vendermos embutidos, os senhores gostam, e isso nos faz feliz, porque n’A Porquita queremos vê-los sorrir.

Parece uma frase feita, mas nós gostamos de vê-los sorrir. Isso, gostamos que sorriam, vamos, todos, sorriam! Isso!

É muito fácil fazê-los sorrir, é muito fácil agradá-los. Enfim... Como?

²⁰ “Un espectáculo que viene de un país equitativo, transparente, donde la política es tratada con humor, y la gente es tratada como mierda: Un espectáculo a ser visto, presenciado, degustado y consumido”. Tradução minha.

²¹ “Le diria que deje de ser cochino”. Tradução minha.

²² “De pronto comprendimos que cada inflexión y movimiento implica un status y que ninguna acción es casual o realmente ‘sin un motivo’.” Tradução minha.

- O que eu faço no meu tempo livre? Bom... eu gosto de sentar em frente ao meu jardim... tenho 4 cães São Bernardo. Gosto de acariciá-los, levá-los para passear. Gosto de lhes dar comida. Gosto de ir caçar. Gosto de sair para caçar!

- Boa pergunta! Boa pergunta! Em quem me vejo refletido? Elvis Presley! Movimentos concisos! Claros! Limpeza no penteado, na voz, movimentos estéticos, contundência... ah... Esse poderia ser eu.

Entretanto sou o diretor d'A Porquita. O que se pode fazer?

- Como? Vícios? Não, cavalheiro. Uma pessoa que pensa em vícios é uma pessoa que está acabada, que não é pessoa. Nasceu para estar aí, com os demais!

Como vocês, cavalheiros.

Juan Luis García Junior.²³

Uma apresentação semelhante é construída pelos outros três atores, que nos dão a conhecer os personagens deste bloco: Marta Gómez (performada por Yuri del Valle), funcionária da fábrica de embutidos *La porquita* que estudou desenho gráfico mas não conseguiu trabalho na área, restando-lhe o emprego que conseguiu com ajuda da amiga Emiliana. Apresenta-se também como simpatizante da extrema direita. Carlos (performado pelo ator Omar Medina), por sua vez, é o gerente geral de vendas. Gaba-se do posto que conseguiu, com muito esforço. Amante de esportes que exigem dos jogadores estratégia, como o baseball ou o futebol americano, confessa que gosta de “bares de carne” e que não se interessa por política. Finalmente, Emiliana (performada pela atriz Angélica Rogel), atual assistente de Juan Luiz. É viciada em comida, e, sempre que pode, pega um sanduíche de presunto ou uma salsicha pra comer. Mostra-se indignada com a forma como Marta conduz sua vida: é pobre, é de direita (alguém quando está fodido tem que ser de esquerda!²⁴) ganha

²³ “¡Buenas Tardes! ¡Qué bueno que vinieron! Mi nombre es Juan Luis García Junior. Director General de *La Porquita*. 38 años cumplidos, cáncer. Cáncer. Ca... ca... a la yugular. Eso decía a mis hermanos. Hace más o menos 11 años que no los veo. No sé qué será de ellos, no sé si tienen hijos, no me interesa. *La Porquita* fue abierta con una razón muy clara. Que es: dar de comer a ustedes, que estén bien nutridos, y que a pesar de lo que vendemos embutidos, a ustedes les encanta, y a nosotros eso nos hace feliz, porque en *La Porquita* queremos verlos sonreír. Parece una frase hecha pero nos gusta, nos gusta verlos sonreír. ¡Eso, nos gusta que sonrían, vamos, todos, sonría ¡Eso es! ¡Es muy fácil hacerlos sonreír, es muy fácil agradarles! En fin... ¿Cómo? ¿Qué hago en mis ratos libres? Bueno... me gusta sentarme frente a mi jardín... tengo 4 perros san Bernardo, me gusta acariciarlos, me gusta llevarlos a pasear, me gusta darles de comer, me gusta ir a cazar. Me gusta ir a cazar! Obviamente puedo ir a cazar en mi patio, es demasiado grande, así que puedo dar una vuelta, regresar con dos patos, una liebre... es lo de menos. - ¡Buena pregunta, buena pregunta! ¡En quien me veo reflejado! ¡Elvis Presley! Movimientos conciso, claros, limpieza en el peinado, en la voz, movimientos estéticos, contundencia... ah... Ese podría ser yo. Sin embargo soy el director de *La Porquita*. ¿Qué le vamos hacer? ¿Cómo? ¿Vicios? No, caballero! ¡Una persona que piensa en vicios es una persona que está acabada, que no es persona, que nació para estar ahí, con los demás! ¡Cómo ustedes, caballeros! Juan Luis García Junior.” Tradução minha.

²⁴ “¡Uno cuando está jodido tiene que ser de izquierda!” Tradução minha.

pouco e ainda assim comprou um carro a prestação. Participa de movimentos populares, reparte as filipetas do partido.

Ressalte-se que, apesar de tais apresentações serem construídas na perspectiva de monólogo, já existe uma instância coletiva de criação, já que, além de terem construído juntos as partituras físicas que já sinalizaram algumas das relações, os atores devem estar atentos às escolhas dos colegas para, na sequência, apresentarem seus personagens. Nessa apresentação, a primeira atriz a apresentar-se foi Yuri del Valle (Marta), que escolheu performar uma personagem que, apesar de seu baixo status profissional (secretária), mantém certa postura ativa ao falar que é formada em desenho, ao dizer que tem aversão a embutidos e que simpatiza com o pensamento de direita. Tais escolhas influenciam, naturalmente, as dos demais personagens: se há uma secretária, a existência do patrão se mostrará dramaturgicamente potente. Da mesma forma, se existe uma personagem feminina com status predominantemente alto, será interessante a existência de uma personagem feminina que transite com mais familiaridade pelo status baixo, a fim de viabilizar transições de status mais naturais. Iniciou-se, então, o jogo.

A partir dessa introdução, assistiremos à construção da história que deflagrará as relações “no sistema”, na empresa. Tomadas como ponto de partida, essas apresentações funcionarão como uma base a partir da qual cada um dos atores possa construir um leque de interações possíveis com seus companheiros de cena. Cada uma das apresentações condensa um universo a ser dialogicamente desenvolvido e transformado. Já temos, portanto, um círculo de informações partilhadas por atores e público, e a partir do qual se edificará a performance narrativa.

Observemos o diálogo resultante da cena em que Emiliana se dirige ao escritório de Juan Luis. Ele está sentado, à frente do palco, faz o gesto de que tem um fone ao ouvido e ouve música. Emiliana entra na sala e hesita entre interromper ou não o diretor

[Emiliana] Eh... Vai precisar de algo mais? Ou continuo aqui em pé?

[Juan Luis] Entrou quando?

[Emiliana] Pois... quando mandou me chamar.

[...]

[Juan Luis] Como você se chama?

[Emiliana] Sou sua assistente, senhor.

[Juan Luis] Aí está a lixeira. Jogue o lixo no lixo. Te escuto.

[Ele anda de um lado a outro, irritado, como se fosse espirrar]

[Emiliana] Aconteceu algo?

[Juan Luis] Preciso de um clínex.

[Emiliana] Já trago.

[Juan Luis] Não, isso é lixo, está sujo!
 [Emiliana] Eh... então... Te deu alergia?
 [Juan Luis] Talvez foi sua presença.
 [Emiliana] Foi uma piada?
 [Juan Luis] Te escuto.
 [Emiliana] Pois... o que acontece é que... O senhor se lembra que havia falado de... dos aumentos... Eh... então. O que houve?
 [Juan Luis] Bom, marcamos uma data, não?
 [Emiliana] Não, é que não marcamos, por isso pergunto.
 [Juan Luis] Haverá uma data!
 [Emiliana] Como?
 [Juan Luis] Haverá uma data e se colocará um memorando aí fora e então você vai saber quando sairão os aumentos e a quem eles serão dados.
 [Emiliana] Ah... E... quando?
 [Juan Luis] Pensemos para... 15 de abril?
 [...]
 [Juan Luis] Você tem urgência?
 [Emiliana] É que... já passou mais de um ano e... pfff...
 [Juan Luis] Todos temos urgência!²⁵

No trecho, temos uma cena trivial, quase previsível, em que um empregado pede aumento ao seu patrão e tem seu pedido recusado. Entretanto, se considerarmos que a cena foi construída por duas vozes, proposta a proposta, gesto a gesto, palavra a palavra, percebemos que foram feitas escolhas que, além de arquitetarem a cena, foram responsáveis também por dar continuidade ao processo de construção dos personagens. Notemos que foi Emiliana quem imputou a Juan Luis a promessa de um aumento. Ao aceitar a proposta, o ator decide por assimilar este dado ao seu personagem e responder de forma a contribuir para tal molde.

Como vimos, a aceitação de propostas é uma das primeiras premissas a serem trabalhadas num treinamento de impro. É comum que improvisadores iniciantes recusem as propostas feitas pelo companheiro sob o pretexto de que “não pretendia construir dessa forma seu personagem” ou de que “tinha uma idéia melhor”. Entretanto, aceitar a

²⁵ “[Emiliana] Eh... ¿Va a necesitar algo más? ¿O sigo aquí parada? [Juan Luis] ¿A que hora entraste? [Emiliana] Pues cuando me mandó llamar. [...] [Juan Luis] ¿Como te llamas? [Emiliana] ¡Soy tu asistente, señor! [Juan Luis] Ahí está el pote de basura. Tira la basura en la basura. Te escucho. [Ele anda de um lado a outro, irritado, como se fosse espirrar]. [Emiliana] Le pasa algo? [Juan Luis] Necesito un clínex. [Emiliana] Te trago ya... [Juan Luis] ¡No, eso es basura, está sucio! [Emiliana] Eh... pues... ¿Le dio alergia? [Juan Luis] A lo mejor fue tu presencia. [Emiliana] ¿Es broma? [Juan Luis] Te escucho. [Emiliana] Pues... lo que pasa es que... ¿Se acuerda que había hablado de... unos aumentos? Eh... pues este... ¿Qué pasó? [Juan Luis] Bueno, quedamos en una fecha, ¿no es así? [Emiliana] No, es que no quedamos, por eso le pregunto. [Juan Luis] ¡Habrà una fecha! [Emiliana] ¿Cómo? [Juan Luis] Habrà una fecha y se pondrá un memorando ahí afuera y entonces tu sabrás cuando se darán los aumentos y a quién se le darán los aumentos. [Emiliana] Ah... ¿E como para cuando? [Juan Luis] Pensemos para... ¿15 de abril? [Emiliana] Ah... [Juan Luis] ¿Te parece bien? [Emiliana] Si, 15 de abril... [Juan Luis] ¿Tienes urgencia? [Emiliana] Es que... pasó más de un año y... pfff... [Juan Luis] ¡Todos tenemos urgencia!”
 Tradução minha.

proposição do parceiro é o único caminho que permite evolução dramática a uma cena improvisada, já que o bloqueio sucessivo de propostas fará com que a cena se esgote por si mesma. No caso em questão, Juan Luis protela o aumento, mas não nega a informação de que o havia prometido. Caso o ator tivesse escolhido por recusar a proposta, é provável que a atriz igualmente insistisse que, sim, o aumento havia sido prometido, e assistiríamos a uma cena em que ambos se esforçariam para provar que estão certos. Somente quando um deles conseguisse provar que fala a verdade é que a cena teria continuidade. Não seria nada mais que um retrocesso no curso da narrativa.

Emiliana, por sua vez, é moldada não apenas por suas propostas, mas pelas do companheiro de cena, já que não apenas ela assume uma postura subalterna, como ele também se porta como se já contasse com a subserviência da empregada. Vemos aí um exemplo do que podemos chamar de “intercomplementação”, por meio do qual um personagem define o outro, ao mesmo tempo em que abre seu discurso para a definição que vem do outro.

Isso só se faz possível porque os atores-autores aceitam as regras do jogo teatral proposto. A esse respeito, revelam-se pertinentes as considerações de Pupo (2009, p. 16) sobre jogo e personagem, na introdução do livro *Jogar, representar*, de Ryngaert:

A criação do personagem é proposta a partir de um processo cumulativo, no qual um esboço inicialmente tênue vai adquirindo envergadura, definindo-se pouco a pouco a partir do encontro com o outro. A relação de alteridade constitui o âmago da proposta. Para além de qualquer construção psicológica, é o jogo com o outro – com tudo o que ele pode comportar de aleatório – que delinea os contornos do personagem.

Recapitulemos o que preconiza Bakhtin a esse respeito: o diálogo é a fronteira de tensão onde o eu/outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou se confundirem.

Representar o homem interior como entendia Dostoievski só é possível representando a comunicação com um outro. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o “homem no homem”, para outros e para si mesmo. [...] Aqui o diálogo não é limiar da ação mas a própria ação. Tampouco é um meio de revelação, de descobrimento do caráter como que acabado do homem. Não, aqui o homem não apenas se revela exteriormente como se torna, pela primeira vez, aquilo que é, repetimos, não só para os outros mas também para si mesmo (BAKHTIN, 2008a, p. 52).

Num espetáculo como *Humor mierda*, portanto, podemos considerar como colaborativa não somente a edificação paulatina do texto, mas também a construção dos

personagens que compõem a narrativa. Trata-se de uma enunciação que conduz os participantes ao exercício constante da alteridade, da negociação entre a oferta e a recepção, entre o apego e o abandono.

O primeiro bloco segue com uma série de pequenas situações que abordam as relações de poder e conveniência que podem existir em uma empresa.

4.5.2 Segundo bloco: *A família*



Foto de Frederico Bottrel

No segundo bloco, no qual o grupo pretende explorar as relações na instância d’ “A família”, os atores escolhem por retratar a vida íntima de Juan Luis e sua esposa, que será performada por Yuri del Valle, a mesma que performou Marta na cena anterior. O casal tem dois filhos, que serão performados pela atriz Angélica (Susy) e por Omar (seu personagem não recebe nome e doravante será identificado como “filho”).

Veremos então a continuidade da construção do personagem Juan Luis. No primeiro bloco, vimos um empresário bem sucedido e que se utiliza de sua posição para conquistar uma funcionária da empresa. Nesse bloco, saberemos que é casado e tem filhos – informação que ainda não havia vindo à tona. Note-se que a existência da família é uma informação que se dá a conhecer neste momento não apenas ao público, mas também ao ator. Atores, personagens e público se ajustam a este novo círculo de informações partilhadas: o personagem Juan é casado e possui dois filhos. Inicia-se, agora, um novo

processo de “negociação dramaturgica” entre o universo de cada um dos personagens, para que as novas informações se acomodem junto àquelas já conhecidas.

Reiteramos que a caracterização de um personagem está a todo tempo submetida à interferência de todas as vozes que compõem o espetáculo. Isso porque, ainda que exista um ator performando exclusivamente um personagem, todos os envolvidos no jogo (ou seja, todos os atores e os seus respectivos personagens) contribuem diretamente, proposta a proposta, para a construção da imagem que se pode ter de um determinado personagem. O termo “intercomplementação”, portanto, se revela mais que adequado à caracterização dessa construção de uma consciência psicofísica que poderá a qualquer momento ser modificada por todos os participantes desta escritura cênica. A tomada de consciência que um ator tem de seu personagem (e do personagem de si mesmo) só pode, pois, ser gradativa, uma vez que gradativa é sua edificação: “O homem-personagem é produto e veículo de discurso, está aberto como falante em diálogo com outros falantes e com o seu criador.” (BEZERRA, 2008, p. XI)

Analisemos, agora, o momento em que se dá a conhecer que Juan bate na filha Susy. Nesse momento, os atores recorrem a dois recursos técnicos comuns a espetáculos de natureza improvisada: o eco²⁶ e a construção de cenas paralelas. Aqui, o ator José Luis realiza duas cenas, uma com a esposa, Leticia, e outra com a filha. Leticia, por sua vez, constrói com o filho uma cena justaposta.

[Juan] Olhe ao redor! Olhe! Olhe sua casa! Gosta ou não gosta? Gosta ou não gosta? Você a decorou? Você a quis assim!

[Susy] Sim, eu gosto da minha casinha, papai! E, sim, te perdoo por ter me batido outra vez.

[Susy] Mas eu queria um pônei!

[Juan] Vamos esquecer do pônei, ok?

[Susy] Mas mesmo assim...

[Juan] Vamos, vem cá. Vamos entrar na casinha.

[Juan] Olá vizinha! Oi!

[Susy] Vizinha, quer ver meus hematomas?

[Juan] Tá, tá, entra na casinha.

[Leticia] Anda, me dá! Me dá esse papel!

[...]

[Leticia] Me dá o papel!

[Filho] Mas não vá contar pro papai!

²⁶ Recurso por meio do qual um ator inicia uma fala (propondo uma nova cena ou a continuidade de uma cena paralela) apropriando-se das últimas expressões ou idéias utilizadas na cena em curso, como se as informações utilizadas em uma cena pudessem “ecoar” indiretamente em outra.

[...]

[Juan] Quantos filhos você tem, vizinha?

[Letícia] Quando você encontrou isso?

[Susy] Nenhum!

[Juan] Ainda não tem filhos?

[Susy] Não, eu bato nas minhas bonecas!

[...]

[Letícia] Quem é Marta?

[Juan,] Não chore!

[Letícia] Quem é essa Marta?

[Juan] Não chore!²⁷

O recurso do eco, além de se revelar aos olhos do público como uma resposta perspicaz do improvisador, que se mostrou capaz de se apropriar rapidamente de uma expressão e utilizá-la em um novo contexto, confirma também o estado de jogo em que se encontram os atores. No tocante à dramaturgia, além de garantir um encadeamento estrutural às cenas, o eco destaca uma particularidade do texto construído no calor da ação: aqui, as palavras não têm dono nem destino certos. O imprevisto administrado por múltiplas subjetividades guarda para qualquer palavra a revelação que só se dará a conhecer no instante seguinte. Assim, por mais que um improvisador planeje oferecer ao colega de cena o estímulo que considera o mais pertinente, somente o desejo do outro aliado à sua capacidade de escuta e a uma certa dose de acaso é que decidirão quais apontamentos se transformarão em novas bifurcações dramáticas. Além disso, trata-se de um tipo de procedimento capaz de deflagrar o próprio processo de enunciação ficcional.²⁸

²⁷ “¡Mira, voltea! ¡Mira a tu casa! ¿Te gusta o no te gusta? Te gusta o no te gusta? ¡Tú la decoraste! ¡Así la pediste! [Susy] - ¡Sí, me gusta mi casa, papá! Y sí, te perdono por haber me pegado otra vez. [Susy] - ¡Pero yo quería un pony! [Juan] - Vamos a olvidar lo del pony, ¿vale? [Susy] - Pero aun así... [Juan] - ¡Vamos, venga! Vamos a meternos en la casita [Juan] - ¡Hola vecina! ¡Hola! [Susy] - ¿Vecina quiere ver mis moretones? [Juan] - ¡Ya. Ya. Ándate, métete en la casita! [Letícia] - ¡Ándate, dámelo! ¡Dame ese papel! [...] [Letícia] - ¡Dame el papel! [Filho] - ¡Pero no vas a decir a mi papá! [...] [Juan] - ¿Cuántos hijos tienes, vecina? [Letícia] - Cuando encontraste esto? [Susy, ao pai] - Ninguno! [Juan] - Todavía no tiene hijos? [Susy] - No, le pego a mis muñecas! [...] [Letícia] - ¿Quién es esa Marta? [Juan] - ¡No llores! [Letícia] ¿Quién es esa Marta? [Juan] - ¡No llores! [Letícia] - ¿Quién es esa Marta? [Juan] - ¡No llores!” Tradução minha.

²⁸ Cito, a título de ilustração, eventos semelhantes que ocorrem em dois outros espetáculos de improvisação teatral, já citados na introdução desta dissertação. No espetáculo *Caleidoscópio* (Cia do Quintal, São Paulo), e estrutura do espetáculo prevê que a qualquer momento o grupo pode escolher uma palavra pronunciada por um improvisador e ressignificá-la de diferentes formas. Por exemplo, na estreia do espetáculo, em 2008, em Belo Horizonte, um dos atores, em um diálogo, disse a palavra “operação”, referindo-se uma operação policial. A partir daí, os atores, em estado de jogo, realizaram uma quebra na narrativa do espetáculo, e cada um deles performou uma proposta de desconstrução da expressão: uma “operação não realizada” num caixa eletrônico, uma cirurgia hospitalar, uma ópera... Por sua vez, no

As cenas paralelas, por sua vez, conduzem a dramaturgia improvisada para uma zona ainda maior de indeterminação. Nesse jogo, uma multiplicidade de perguntas e respostas se atravessam e se influenciam simultaneamente, num processo de interpenetração estrutural que amplia para três o número de destinatários possíveis a uma. Trata-se de um procedimento que abre o sentido das falas a uma cadeia mais ampla de significados, já que obriga atores, personagens e públicos a deslocarem rapidamente seu foco de atenção e reestabelecerem, a cada instante, novos vetores de produção de sentido.

4.5.3 Terceiro bloco: *A intimidade*

No terceiro bloco, o grupo reincorpora uma informação lançada no segundo bloco na discussão entre Juan Luis e Letícia: a relação conturbada entre ela e seu irmão. De antemão, o que sabemos é que o irmão de Letícia é viciado em drogas e que para ela não é fácil tocar no assunto. Agora o grupo escolhe esclarecer melhor esse dado, dedicando-se a prosseguir a história construindo com mais detalhes a personagem Letícia e apresentando um novo personagem, que saberemos chamar-se David.

Nesse bloco, diferentemente dos dois anteriores, temos apenas dois atores, Yuri del Valle (Letícia) e Omar (David), numa cena em que Letícia vai visitar o irmão na clínica onde ele se encontra internado. Os outros dois atores, no entanto, participam da construção da cena escrevendo, em um pedaço de papel, frases que entregam aos atores, para que eles as incorporem à narrativa. Comportam-se, assim, como dramaturgos “na reserva”, que integram o jogo sem dele participar de forma direta.

O desenrolar da cena mostra que os atores-dramaturgos que se colocam externamente à cena buscam, a cada sugestão, verticalizar a relação dramática existente entre os dois personagens.

espetáculo *Sobre nós* (UMA Companhia, Belo Horizonte), a estrutura estabelece que, em um determinado momento, um jogador deve se apropriar de uma palavra dita em cena e, realizar, a partir dela, um “fluxo discursivo” de associações livres, procedimento que também estabelece uma quebra narrativa responsável por deflagrar o que existe de jogo na construção do espetáculo. Por exemplo, no ensaio aberto realizado em agosto de 2008, também em Belo Horizonte, um ator se apropriou da expressão “2004” dita por uma atriz, em um diálogo, e iniciou o seguinte fluxo: “2004, que me lembra ônibus, que me lembra faculdade, que me lembra idade...”

O observador externo a uma cena improvisada, comumente desfruta de um campo de visão e julgamento mais favorecido se comparado ao dos improvisadores, já que estes têm muito com o que se preocupar no momento da atuação. A escolha pela existência de dois dramaturgos distanciados da ação sugerem o desejo do grupo por construir um bloco cênico que, em vez de dar continuidade à abertura de possibilidades dramáticas, consiga aprofundar os conflitos existentes entre os dois personagens:

[David] Por que veio? Claro, porque estou me comportando mal. Então assim funciona, não? Mas já tinha tempos que não funcionava. Quando éramos crianças, funcionava...

[Leticia] Justamente por isso eu vim. Porque... porque acho que nunca falamos de quando éramos crianças. Porque acho...

[toca campainha, Angélica entrega o papel a Yuri]... ontem encontrei um gato.

[David] Nunca vai me perdoar pelo puto gato? Estava drogado, estava até a puta mãe... perdão.

[...]

[Campainha, Jose Luis entrega o papel a Yuri]

[Leticia] Desde que você está aqui não paro de chorar. E não entendo como pude odiar... e gostar, e amar, e sentir falta de alguém ao mesmo tempo.

[...]

[Leticia] Trouxe isso. São 5 comprimidos.

[...]

[Leticia] Tome os comprimidos! Assim vai sair daqui! Entendeu? Tome os 5 ao mesmo tempo, e então não vai mais estar aqui!

[...]

[David] Por que nunca me quis? Por que eu tive que te obrigar sempre? Eu não queria matar seu gato. Eu queria matar você, mas não vou te matar!

[...]

[Leticia] Eu gosto muito de você! E te perdôo! Eu te perdôo!²⁹

²⁹ “[David] - ¿Porqué viniste? Claro, porque me estoy portando mal. ¿Entonces así funciona, no? Pero ya tiene tiempo que no funcionaba. Cuando éramos niños funcionaba... [Leticia] Justamente por eso vine. Porque... porque creo que nunca hemos hablado de cuando eramos niños. Porque creo... ayer encontré un gato. [David] - ¿Nunca me vas a perdonar lo del puto gato? Estaba drogado, estaba hasta la puta madre, perdón... [...] [Campainha, Jose Luis entrega o papel a Yuri] [Leticia] - Desde que estás acá yo no deajo de llorar. Y no entiendo como puedo odiar... y querer y amar y extrañar a alguien tanto al mismo tiempo. [...] [Leticia] - Te traje eso. Son 5 pastillas. [...] [Leticia] - ¡Tomate las pastillas! ¡Y así vas a salir de aquí! ¿Me entendiste? ¡Tomate las 5, al mismo tiempo! Y así ya no vas a estar aquí! [...] [David] Porque nunca quisiste? Porque te tuve que obligar siempre? ¡Yo no queria matar a tu gato! ¡Yo te queria matar a ti pero no te voy a matar! [...] [Leticia] - ¡Yo te quiero mucho! ¡Y te perdono! ¡Yo te perdono!” Tradução minha.

4.5.4 Quarto bloco: *O indivíduo*

Analisemos, finalmente, o último bloco do espetáculo. Nele, o grupo escolhe por apresentar “O indivíduo”, por meio de um monólogo, o qual foi performado pela atriz Angélica, que, reincorporando a referência feita a uma suposta vizinha da família de Juan Luis (segundo bloco), constrói uma cena a partir do título “Está ficando louca”:

Outra vez estão agredindo os meninos aqui do lado! Batem neles pelo menos duas vezes por mês. Daqui eu ouço. É que a senhora não está bem. Esteve fechada... acho que 3 meses depois que seu irmão morreu. [...]

Ah, aí estão, aí saiu a menina. Sai e se enfiam na casinha que têm na árvore, e começam a chorar. Eu os vejo sempre daqui. E penso, como podem existir famílias assim? [...] Por isso cuido muito da minha família. Tenho... tenho 3 filhos.

Tem gente que se empenha em dizer que... que os 3 morreram num acidente automobilístico junto com meu marido. Mas não, estavam aqui dentro. Eles estavam aqui dentro. E também Manuel estava aqui. O carro estava vazio!

[...]

Eu posso vê-los, mas às vezes os perco!

E está tudo bem, porque somos uma família feliz, e estamos todos juntos aqui. E podemos ver todos juntos como batem nos vizinhos.

Essa gente está louca!

Vamos gritar que estão loucos, venham! Estão loucos!

Vamos nos esconder aqui, para que não saibam que fomos nós! Vamos nos esconder aqui! Vem, amor, estamos aqui escondidos! Vamos nos esconder aqui... para ver os loucos!³⁰

³⁰ “Otra vez le están pegando a los niños de aquí al lado. Les pegan por lo menos dos veces al mes. Desde aquí los oigo. Es que la señora no está bien... La señora estuvo encerrada... yo creo que 3 meses después que murió su hermano. El otro es ese jamón que venden. Que tienen esos animales, que se meten al cerebro y pff... Nos mandan al cielo... Ahí están! Ahí sale la niña... Se sale y ahí se meten en la casita que tienen en el árbol y ahí se ponen a llorar. Yo desde aquí los veo siempre... Y pienso, ¿como puede haber familias así? [...] Yo por eso cuido mucho a mi familia. Tengo... tengo 3 hijos. Hay gente que se empeña en decir que... que los 3 se murieron en el accidente automovilístico junto con mi esposo. Pero no, estaban acá dentro. Ellos estaban acá dentro. Y también Manuel estaba acá dentro. El coche estaba vacío. [...] ¡Yo los puedo ver pero a veces se me pierden! Y está todo muy bien porque somos una familia feliz y estamos todos juntos aquí. Y podemos todos juntos ver como golpean a los vecinos. ¡Esa gente está loca! ¡Vamos a gritarles que estan locos, vengan! Estan locos! Estan... ¡Vamos escondernos aquí, para que no sepan que fuimos nosotros! Vamos a escondernos aquí. ¡Ven amor, estamos aquí escondidos! ¡Nos vamos a esconder aquí... para no ver a los locos!” Tradução minha.

É nítido, no último bloco, o desejo do grupo por conduzir o espetáculo a uma síntese. No campo do enunciado, vemos as diversas instâncias da vida em sociedade se sintetizarem em um único indivíduo, como se não a este restasse ao outro destino senão aquele decorrente da organização macroestrutural daquela. Numa comunidade em que as estruturas sóciopolíticas revelam-se irremediavelmente viciadas, nada mais natural que a emulação de tais vícios nos núcleos menores: a família, as relações íntimas e, por fim, o indivíduo. Concretiza-se, então, o desejo do grupo Complot Escena por vincular a técnica da impro à transmissão de um discurso que se pretenda crítico, em algum nível.

No campo da enunciação, o que vemos é a busca pela junção das quatro vozes que até então compartilharam a escritura cênica na voz de um único ator, que, agora, goza de maior liberdade para usufruir das condições de jogo construídas. Assiste-se a um monólogo que tem como base a dramaturgia construída imediatamente antes por um grupo de quatro atores.

No caso específico dessa apresentação, esse foi um dos momentos mais fortes do espetáculo, porque a atriz conseguiu resgatar diversos dados que haviam sido utilizados no decorrer da narrativa (a fábrica de embutidos, a violência do casal para com os filhos, a morte do irmão de Letícia) e, a partir da reincorporação de um dado algo nebuloso do segundo bloco (a brincadeira do pai com a filha, em que existia uma vizinha), construir, diante do público, um personagem que dialoga com tudo o que fora construído e, ainda assim, possui seu próprio universo, sua própria história.

Especialmente nesse dia, pôde-se notar o envolvimento da atriz com o que encenava, envolvimento tal que existente entre texto e performance: o texto enunciado só poderia ter surgido em tais condições de enunciação, ao mesmo tempo em que para essas condições somente aquele texto parece ser adequado. Nas palavras de Ryngaert (2009, p. 55), poderíamos dizer que a atriz encontrava-se em estado de jogo:

[...] dizemos que há jogo quando numa improvisação e/ou numa representação, os jogadores, mesmo assumindo o que está previsto na encenação ou no roteiro, dispõem de espaço suficiente entre as engrenagens para que a invenção e o prazer possam penetrar, assim dando a impressão de reinventar o movimento no próprio momento em que o efetuam.

A capacidade de jogo de um indivíduo se define por sua aptidão de levar em conta o movimento em curso, de assumir totalmente sua presença real a cada instante da representação, sem memória aparente daquilo que se passou antes e sem antecipação visível do que irá ocorrer no instante

seguinte. Essa capacidade se apóia na disponibilidade e no potencial de reação a qualquer modificação, ainda que ligeira, da situação.

4.6 *Humor mierda*: as fissuras que sustentam a edificação dramática

Na apresentação dos quatro blocos que compõem o espetáculo, ocupei-me predominantemente da análise dos elementos que são responsáveis pelo estabelecimento e manutenção das condições de jogo: as escolhas temáticas e estruturais, os recursos de que os atores lançaram mão a fim de potencializarem o estado de jogo, bem como as escolhas acertadas de cada um dos improvisadores ao realizarem o espetáculo na sessão aqui estudada. Entretanto, o estudo de uma escritura cênica que agrega elementos tão imprevisíveis, como é o caso da improvisação, não pode se esquivar de deflagrar também as diversas inevitáveis fissuras que vão se acumulando no decorrer de qualquer apresentação.

Já na primeira parte do espetáculo, na qual os personagens se apresentam ao público, a atriz Angélica, no começo de seu monólogo, apresenta-se como Emília. Ao final da apresentação, ao repetir seu nome, diz se chamar Emiliana. No segundo bloco, por sua vez, quando os atores José Luis (Juan Luis) e Yuri (Letícia) discutem sobre o fato de o irmão de Letícia ser um viciado em drogas, este personagem recebe o nome de Raul. Entretanto, no terceiro bloco, quando o personagem sai do plano verbal e passa a ser performado pelo ator Omar, é tratado, chamado pela irmã como David.

Uma fissura estrutural, por sua vez, pode ser identificada no segundo bloco (*A família*), que tem início com a filha Susy recebendo uma casinha de presente de seus pais. Decepcionada com o presente, Susy chora, dizendo que gostaria de haver ganhado um pônei. O pai, algo impaciente, alega que seria impossível cuidar de um pônei no jardim da casa - informação da qual ninguém da família discorda. O diálogo parece ter como objetivo principal estabelecer para os atores e para o público a informação de que os pais querem agradar os filhos com presentes - o que não significa que os filhos sejam ouvidos naquela família. Essa informação (os filhos não têm voz), a propósito, será verticalmente explorada no decorrer do segundo bloco, configurando-se, dessa forma, como uma plataforma dramática simples e que se mostrará bastante útil à construção da cena. Ainda assim, o diálogo revela certa inconsistência na construção do personagem Juan Luis, já que, em seu texto de apresentação (início do primeiro bloco), ele enfatiza seu alto poder aquisitivo ao

dizer que gosta de caçar, e que pode fazer isso em seu próprio quintal. Ora, uma família que vive em uma casa em cujo quintal se caçam lebres certamente teria espaço para cuidar de um pônei.

Constatamos que a noção de intercomplementação de que tanto falamos nos permite também identificar a vulnerabilidade de um personagem construído à luz da improvisação teatral: aqui, a inclusão do dado “família” à construção do personagem Juan faz com que o ator apresente propostas que se confrontam com propostas anteriores.

Esse desencontro de informações não compromete a coerência do espetáculo, já que a característica base do personagem (ele é rico) não foi transgredida, apenas relativizada. Em todo caso, em espetáculos de longo formato como o que aqui se analisa, o treinamento dos atores visa a minimizar tais incongruências, porque se sabe que essas fissuras acabam por distanciar de forma não esperada o público do pacto ficcional que se propõe.

Constatamos, então, que a inconclusividade de um personagem fruto de um espetáculo improvisado não raramente o aproxima da indefinição ou da inconsistência, uma vez que o acaso e a efemeridade inerentes à improvisação concorrem, muitas vezes, para o desencontro ou mesmo a ausência de informações a respeito dos personagens.

De qualquer forma, é importante observar que o que poderia ser considerado uma falha em uma dramaturgia convencional, é, no caso da dramaturgia da impro, uma possibilidade compartilhada pelos atores e, naturalmente, pelo público. O quanto esses desencontros podem comprometer ou contribuir para o sucesso da performance vai depender de variáveis como o grau da incoerência, a forma como os atores lidam com o problema e, naturalmente, a generosidade do público para com a proposta. Temos aí mais uma peculiaridade potencialmente dialógica, já que o diálogo – e não o monólogo – tende ao desencontro, à fissura.

Outro fator que traz à baila a inconsistência da dramaturgia proveniente de um espetáculo improvisado é o que poderíamos caracterizar como excesso de propostas. Podemos afirmar que o curso dramático de todos os personagens de *Humor mierda* é marcado por traumas como a violência e o desencontro. Vejamos, por exemplo, a trajetória da personagem Letícia: é casada com um empresário autoritário e agressivo, que, além de ser infiel, bate nos filhos. Ela, por sua vez, além de compactuar com as atitudes do marido e também agredir seus filhos, teve uma infância marcada pela convivência conturbada com um irmão drogado. David, que agora se encontra internado numa clínica de recuperação,

molestou Letícia, matou seu animal de estimação e sugere que, na verdade, gostaria de tê-la matado. Para se ver livre desse passado, Letícia induz o irmão ao suicídio.

Trata-se, pois, de um amontoado de propostas que, juntas, poderiam colocar em cheque o próprio pacto ficcional – num espetáculo em que esse pacto faz parte da proposta performática. Entretanto, o fato de esta ser uma dramaturgia em construção relativiza consideravelmente esse excesso, já que, conforme já vimos, o público, tanto quanto os atores, está propenso a vivenciar uma proposta por vez, de forma que, num espetáculo improvisado, os conflitos não necessariamente se somam, mas se justapõem. Numa dramaturgia monológica, encadeada sob o viés aristotélico (pressupondo, então, certos níveis de unidade espaço-temporal), os conflitos podem ser indicados, amadurecidos, desenvolvidos e solucionados, já que a própria escritura dramática pode também ser amadurecida. No caso de um espetáculo improvisado performado por diversas vozes, o próprio treinamento conduz os atores a apresentarem propostas explícitas e concretas, que possam ser assimiladas pelos companheiros de cena que, por sua vez, devem aceitar a oferta do companheiro e reagir a ela. Esse treinamento de “oferta → aceitação → oferta” visa a fazer com que as cenas improvisadas “avancem”, princípio caro à improvisação teatral e à construção de personagens nessa modalidade de teatro, já que aqui o personagem constrói sua autoconsciência à medida que toma conhecimento das ações que pratica. Avançar uma história improvisada significa, portanto, construir os personagens que a constroem. Além disso, a técnica da impro treina os atores à construção e à solução pontual das questões que surgem nas cenas, já que é mais viável para um conjunto de atores se dedicarem ao desenlace de vários “pequenos” conflitos, a fim de favorecer a comunicação entre os atores e garantir a vitalidade constante da performance.

Por um lado, este excesso de propostas contribui para a construção de personagens que podem, aos poucos, tomar consciência de seu passado e de seus desejos, ao mesmo tempo em que colaboram para a formação do caráter dos demais personagens, além de contribuírem para a vitalidade da encenação. Por outro lado, esse excesso impõe limites à escritura dramática, já que os atores comumente se veem impelidos a construírem histórias com muitos pequenos conflitos, em vez de se dedicarem à construção pormenorizada de um conflito central.

Observamos, portanto, que desde os equívocos mais simples, como a confusão entre os nomes dos personagens, até as contradições mais complexas, como promessas dramáticas que não se cumprem ou mesmo falhas (provocadas pela falta ou pelo excesso de

informações) na continuidade narrativa, a constatação dessas arestas constitui-se não apenas como um mapeamento de uma particularidade do texto dramático proveniente de um jogo de improvisação como, em alguma medida, também pode ser útil para se compreender, quem sabe, como se configura uma dramaturgia em estado bruto, ou seja, uma dramaturgia que ainda não foi lapidada pela reflexão pós-experimentação, pelo aprimoramento que só pode ser alcançado após a realização de testes, edições e repetições. Arriscaria afirmar que uma das diferenças mestras entre o texto dramático que se origina diretamente do jogo cênico do que se origina de um processo colaborativo (aquele no qual o dramaturgo modifica gradativamente seu texto tendo em conta as experimentações dos atores no processo de ensaio) é justamente a variável tempo: enquanto a dramaturgia oriunda de um processo colaborativo dispôs de tempo para ser experimentada e reelaborada, aquela proveniente do jogo que acontece diante do público só pôde ser experimentada uma vez, experimentação esta que já se transformou em “produto final”. Com essa reflexão quero sugerir que o mapeamento das fissuras a que aqui procedemos pode servir a um estudo que queira se ocupar dos diversos estágios de uma dramaturgia em construção. Se, no caso da literatura produzida predominantemente sob um processo intelectual (trabalho de mesa), os manuscritos ou as primeiras versões de um dado texto podem servir de material capaz de iluminar algumas especificidades do processo de escritura literária, no caso da dramaturgia – cada vez mais impossível de ser desatrelada da experimentação prática – o tipo de texto que aqui estudamos pode, sem dúvidas, revelar algumas propriedades daquilo que seria uma primeira versão de um texto que surge, mais do que do desejo discursivo de um dramaturgo, do contato de subjetividades ficcionalizadas que, submetidas a um treinamento específico, dela fazem uso para negociarem, diante do público, resultados dramáticos comuns.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando tomei a decisão por iniciar esta investigação, motivada sobretudo por minha atuação prática no campo das artes cênicas, preocupava-me a aparente ausência de referenciais teóricos que estabelecessem pontes entre as manifestações teatrais improvisadas e os estudos literários. Apesar de muito instigante, a pesquisa se mostrava algo nebulosa, pois se propunha a analisar um evento recente e ainda pouco praticado na América Latina.

Entretanto, a delimitação das proposições a serem investigadas e a pesquisa por material de consulta permitiu-me mapear os limites existentes entre uma manifestação artística improvisada daquela preparada com antecipação. Esses limites são mais tênues do que se pode imaginar à primeira vista, de forma que alguns vários estudos já realizados no campo da dramaturgia contemporânea se revelaram consideravelmente relevantes ao trabalho.

Essa constatação me induz a conjecturar que o elemento tempo deva ser a principal variável a ser levada em consideração: o tempo que permite o teste, a reelaboração, a lapidação, a apropriação, a substituição e até mesmo o descarte, num processo de escrita como o colaborativo com a presença de um dramaturgo. Até mesmo num processo de escrita individual e estritamente “de mesa”, o autor dispõe de certo tempo para proceder às escolhas que faz. O improviso, por sua vez, quando conduzido à condição de produto final, minimiza essa variável, ao mesmo tempo em que traz à baila outros componentes da criação artística, como a espontaneidade, a obviedade, o erro.

Essa equação, facilmente percebida quando nos dedicamos à criação, pode nos ajudar, numa análise teórica, a mapear os matizes de um produto oriundo de uma manifestação improvisada.

No caso do nosso objeto de estudo – a dramaturgia –, a identificação das marcas que o improviso imprime em um texto, além de se configurar como uma análise de um fenômeno discursivo, apresenta-se também como um procedimento capaz de oferecer relevantes contribuições ao trabalho daqueles que se dedicam à escrita dramática, seja por que processo for. Aos que trabalham com o improviso, esse tipo de estudo pode oferecer ferramentas que lhes permitam conceber o trabalho com a técnica também como um processo de escrita, que, como tal, resultará em um fato textual, que deve estar consciente de seus propósitos discursivos. Aos que se dedicam à dramaturgia colaborativa, a identificação dos matizes da dramaturgia da improvisação pode lhes oferecer perspectivas

de contraponto, uma vez que a dramaturgia improvisada apresenta como produto final o que comumente é considerado como rascunho em um processo colaborativo.

De fato, a constatação da multiplicidade de recursos de que hoje se faz uso para se edificar um texto dramático nos conduz à hipótese de que as particularidades de cada proposta só podem se fazer perceber quando expostas à luz de outros procedimentos, uma vez que a contemporaneidade já não nos permite mais estabelecer certezas a respeito da escrita dramática:

Pois tudo o que aparecia até o final do século XIX como marca inconfundível do dramático, como o conflito e a situação, o diálogo e a noção de personagem, torna-se condição prescindível quando os artistas passam a usar todo tipo de escritura para eventual encenação, na tentativa de responder às exigências de tema e forma deste final de século (FERNANDES, 2001, p. 69).

No que diz respeito à dramaturgia do improviso, é interessante perceber a curiosa relação que essa técnica estabelece com o lugar ocupado pelo texto no panorama teatral contemporâneo: ao mesmo tempo em que o advento da improvisação pode ser visto como um dos empreendimentos que no século XX questionaram a supremacia do texto teatral sobre os demais elementos que compõem a encenação, sua realização como espetáculo encontra na fábula um importante mecanismo de comunicação com o público.

Em seu artigo “O teatro de origem não dramatúrgica”, Vendramini define o que entende por teatro não dramatúrgico como “aquele que é criado diretamente no palco e não a partir de um texto, o que não impede que se possa chegar a ele, no final do processo” (VENDRAMINI, 2001, p. 81). Essa concepção em muito se aproxima do evento que aqui estudamos, não fosse a concepção de que o teatro não dramatúrgico não engendra um discurso narrativo:

O teatro não dramatúrgico não costuma fornecer um enredo organizado, seja em ordem cronológica, seja fora dela; trata-se muito mais de um jogo de armar e, nesse sentido, este é um tipo de teatro absolutamente sintonizado com as propostas da vanguarda que já ecoaram na literatura, como na obra de Julio Cortázar, por exemplo. O teatro não-dramatúrgico, por não querer ser narrativo, elege um tema (nem sempre fácil de perceber) e faz com que ele volte de forma repetitiva, recorrente; portanto, ao contrário do teatro tradicional, estamos diante de um evento cujo tema é muitas vezes nebuloso e não evolui (VENDRAMINI, 2001, p. 83).

Vimos que o treinamento com a impro segue a construção coletiva de pequenas narrativas, o que a coloca num lugar intermediário entre a tradição dramática, que ecoa alguns princípios preconizados por Aristóteles na *Poética*, como a unidade narrativa e

temporal, a progressão narrativa e a empatia (identificação) com o público; e a vanguarda, que desestabilizou a figura do autor e também o conceito de “totalidade” discursiva. Talvez seja esse lugar intermediário um dos motivos capazes de explicar a adesão massiva do público ocidental aos espetáculos de natureza improvisada, já que, ao mesmo tempo em que se apresenta como uma proposta experimental, a impro satisfaz aos anseios de síntese e entendimento e identificação, por parte do público.

Naturalmente, isso não poderia ter acontecido sem a adesão prévia dos próprios artistas ao trabalho com a impro. No caso destes, apresentamos, no terceiro capítulo desta dissertação, diversos fatores capazes de explicar tanto o surgimento quanto a difusão da técnica nas últimas décadas, todos eles intrinsecamente relacionados à emancipação do ator em relação às vozes do autor e do diretor, outrora supremas na criação teatral. Citemos, também, o desejo de muitos artistas por encontrarem mecanismos capazes de imprimir ao teatro o que nele pode existir de lúdico e dinâmico, até mesmo como forma de se apresentar como uma opção à indústria do entretenimento enlatado.

Não nos restam dúvidas de que a vitalidade das performances improvisadas constitui-se como um forte atrativo ao público. Acrescente-se a isso o assombro e a admiração que muitos espectadores manifestam por estarem diante de uma obra improvisada: ao mesmo tempo em que se revela como uma proposta de simples execução, uma performance de impro deflagra, no momento mesmo em que se enuncia, seus riscos, suas possibilidades, suas limitações e, portanto, sua complexidade.

Quanto ao fato textual propriamente dito, se comparado a uma dramaturgia preparada com antecipação, o discurso proveniente de uma performance improvisada mostra-se muito mais inconsistente e raso, conforme já diagnosticamos no terceiro capítulo. A construção dialógica de uma performance narrativa que aconteça simultaneamente à sua transmissão solicita, dos autores-improvisadores, a proposição de idéias simples e claras, que possam ser rapidamente assimiladas pelos demais atores e pelo público. Além disso, a busca constante pelo estado de jogo, aliada à impossibilidade de se ter uma apreensão da totalidade narrativa, induz os atores a apresentarem uma nova proposta (quebra de rotina) sempre que percebem a queda do interesse na cena – fato que compromete, em alguma medida, a verticalização de um único conflito. Outro fator que contribui para essa conformação simplificada da narrativa é o pouco tempo de que os atores dispõem para estabelecer contato com o universo ficcional construído em cena, o que inviabiliza uma construção mais elaborada dos personagens. Finalmente, a possibilidade – muitas das vezes

concretizada – do erro e do desencontro entre os propósitos dos integrantes do jogo cênico também concorre para a fragilidade dessa dramaturgia.

De qualquer forma, se, em alguma medida, a identificação de semelhantes “limitações” inerentes ao trabalho com a improvisação teatral deve impulsionar-nos, como artistas, a um trabalho constante de apropriação e concomitante transformação da técnica, é importante constatar que algumas dessas frustrações têm como origem a comparação imediata com um os resultados de um teatro que foi previamente ensaiado antes de ser mostrado ao público. Ainda que esse lastro seja legítimo, é inegável que uma análise que encontre no “teatro ensaiado” seus principais operadores de decodificação pode incorrer no equívoco de desconsiderar as nuances discursivas decorrentes das particularidades do teatro improvisado. Essa nova espécie de fazer teatral reivindica, portanto, um olhar que esteja disposto a construir novos parâmetros de análise, ou seja, que considere o produto final desse fazer teatral sem ignorar o contexto dessa enunciação.

A própria crítica teatral incorre nesse equívoco. Esse evento que foi capaz de levar ao teatro um público pouco adepto a essa prática é ainda visto com desconfiança por uma crítica que, acostumada a analisar o evento teatral pela perspectiva preponderante do produto, desconsidera as particularidades do processo. Se, conforme o que preconiza Bordieu, “a obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada” (BORDIEU, 2009, p. 10), é necessário que a recepção especializada de espetáculos improvisados esteja disposta a conhecer as particularidades de sua construção, a fim de estar em condições de proceder a uma análise capaz de dialogar com as premissas da linguagem.

A investigação exposta no primeiro capítulo deste trabalho nos revelou o quanto as performances improvisadas – em sua maioria ligadas aos rituais e festejos populares – contribuíram para a edificação do teatro no ocidente, seja por terem constituído os primórdios de muitas manifestações que aos poucos foram sendo codificadas e, então, incorporadas ao registro oficial; ou por se preservarem como espaço aberto à experimentação, prática imprescindível à transformação das práticas artísticas. Ainda assim, poucos são os estudiosos que se dedicam a refletir sobre as implicações disso.

Vimos também o lugar marginal que as práticas improvisadas ocuparam na “hierarquia das artes”, estando comumente associadas às manifestações populares, distantes do patamar ocupado pela cultura hegemônica. A propósito, se o senso comum nos induz a atribuir essa classificação ao grau de elaboração e complexidade inerente a cada uma das

manifestações (como se um evento de origem popular fosse inexoravelmente menos elaborado que o erudito), mais que nunca é importante identificar as origens da construção desse imaginário. Primeiramente, porque o fato de uma produção artística ser pouco elaborada não é um indicativo inequívoco de sua pouca qualidade ou relevância. Além disso, como adverte Bourdieu (2009), o valor que se atribui a determinado gênero artístico não raramente está associado aos meios de aquisição deste próprio gênero, os quais estão diretamente associados a níveis educacionais e sociais. Assim, se, por um lado, o acesso à educação e aos meios de consumo viabilizam também o acesso a uma ampla gama de produtos artísticos, por outro, não há dúvidas de que a reserva de certos produtos para as classes mais abastadas torna-se um importante instrumento de preservação do poder. Essa reserva se processa tanto por meios mercadológicos – condições restritas de aquisição – como por meios ideológicos, através de uma crítica que se ocupe de classificar o que é mais adequado a este ou àquele grupo.

O evento da *Commedia dell'arte* pode ser encarado como uma síntese dessa faceta: desenvolvida em um universo à parte da cultura oficial, constituiu-se como uma prática plural, polifônica e transformadora, que levou os artistas do teatro a se profissionalizarem, à medida que descobriam as formas mais eficazes de construir espetáculos capazes de atrair aos mais diversos públicos e, assim, sobreviverem às adversidades.

Não nos pode passar incólume o fato de o teatro ocidental ter se profissionalizado justamente por meio de uma prática não oficial, coletiva, e francamente aberta à experimentação, que levou para a cena um conjunto múltiplo de imagens da cultura popular, com seus diversos tipos, representantes das diversas camadas da sociedade. Uma prática que sobreviveu exitosamente por cerca de dois séculos, sendo realizada por coletivos que compartilhavam o trabalho e, justamente por isso, dispunham de condições para – ao contrário do que pode sugerir o fato de que as obras eram fortemente marcadas pelo imprevisto – reelaborarem constantemente seus roteiros, personagens e truques. Tratou-se, pois, de um empreendimento cujo sucesso se deve, dentre outros fatores, ao trabalho constante de aprimoramento e estudo por parte dos artistas, no que diz respeito tanto às técnicas levadas à cena quanto ao estudo de textos clássicos, para que adquirissem um vasto repertório de que pudessem fazer uso quando necessário. Ressaltemos também o trabalho contínuo de experimentação e reelaboração dos *canovaccios*, o que pode ser comprovado pelos diários de bordo de que se tem notícia, e também pela própria natureza do trabalho.

Não se pode ter a ilusão de que todas as proposições levadas à cena funcionavam já na primeira tentativa: o mais provável é que foram sendo aprimoradas a partir das repetições.

A própria dramaturgia de Goldoni se nos apresenta como uma escrita fortemente beneficiada pelo trabalho realizado pelos grupos mambembes: além de ter sido um dos principais autores de roteiros para a *Commedia dell'arte*, Goldoni se propôs a realizar uma reforma na comédia italiana, retirando dela o que considerava excessivo. Podemos considerar esse empreendimento como mais uma etapa de elaboração dos roteiros improvisados. No caso de *Arlequim, servidor de dois amos*, ainda que sua autoria seja atribuída a Goldoni, não há dúvidas de que coexistem, no texto, proposições dramatúrgicas que foram anteriormente provadas na cena por esses artistas itinerantes. Para escrever uma obra com tantas peripécias, e com cenas que exigem extrema precisão física por parte de um grupo de atores, seguramente Goldoni se baseou em performances que já havia assistido ou roteirizado. As imagens populares presentes na peça, a representação dos tipos e a recorrência a situações típicas da *Commedia dell'arte* se revelam como uma derivação direta dos *canovaccios* executados em cena. Citemos, também, a divisão da peça em três atos, procedimento estrutural que teve início neste período e ao qual Goldoni deu continuidade. Além disso o, projeto reformador de Goldoni só pôde ser levado a cabo porque ele dispunha das performances improvisadas do século XVIII para identificar o que considerou como excessos. Assim, não há dúvidas de que essas apresentações forneceram ao dramaturgo o material necessário à sua reflexão sobre o que precisaria ser lapidado e reformulado.

De maneira similar, sabemos que os espetáculos de improvisação construídos na atualidade a partir do treinamento com a impro constituem-se, também, como escrituras cênicas que demandam preparo e também uma reflexão constante a respeito do que se leva para a cena. A diferença, aqui, diz respeito ao momento em que certos apontamentos podem ser feitos. Enquanto, na maioria dos espetáculos ensaiados, os artistas podem testar suas propostas na sala de ensaio ou em ensaios abertos, no caso da improvisação, esse trabalho acontece não apenas durante o treinamento – nos quais se pode provar a estrutura –, mas, principalmente, após cada apresentação. Isso porque cada espetáculo se difere consideravelmente do anterior, revelando ao grupo fissuras até então desconhecidas por todos. A esse respeito, o ator e diretor Omar Medina, quando questionado se houve, no histórico de apresentações de *Humor mierda*, dias em que o espetáculo não conseguiu alcançar as metas propostas pelo grupo, comenta:

Mais de uma vez não chegamos à nossa meta no palco, algumas vezes porque a estrutura não se conectou com eficiência, outra vez porque os tons atorais estavam acelerados, ou porque o discurso foi fraco ou muito explícito. Como em todos os espetáculos de improvisação, o “trabalho de mesa” é posterior à construção da peça, se baixa o patamar em função dos erros de cada apresentação, para alterá-los e corrigi-los na próxima etc.³¹

Aqui, a aparente fragilidade da escritura dramática não significa que os artistas se contentaram com as primeiras soluções apresentadas às soluções das questões cênicas. Trata-se, na realidade, de uma particularidade desse tipo de proposta espetacular.

Da mesma forma, a grande adesão do público a esse tipo de proposta, mais do que sugerir que todo e qualquer espetáculo de improvisação se configure como um empreendimento comercial que não seja digno de ser considerado em sua complexidade, deve nos fazer refletir sobre as demandas que o evento da improvisação como espetáculo têm suprido.

Como praticante e entusiasta da improvisação, não quero me esquivar da responsabilidade (tampouco do desejo) de conduzir meu trabalho com a impro a um discurso teatral capaz de incitar no público e nos meus companheiros de trabalho o desejo pela transformação emancipadora, conforme preconizam as próprias premissas da técnica.

Por sua vez, penso que a crítica tampouco deva se contentar em analisar o fenômeno da improvisação como espetáculo utilizando operadores teóricos que não consigam abarcar as particularidades dessa proposta – daí a relevância de nos debruçarmos sobre esse fenômeno, a fim de apontarmos caminhos possíveis a uma crítica que, nas palavras da pesquisadora Sara Rojo, esteja disposta a se configurar como uma crítica performática:

[...] o que me preocupa [...] são os caminhos que pode seguir uma crítica que pretenda abarcar esse tipo de produção artística de fronteira. Refiro-me, por exemplo, a obras nas quais não existe um enunciador principal e a obras que atravessam fronteiras culturais, temporais, espaciais e, inclusive, estéticas. Parece-me que a crítica, nesses casos, deveria propor-se caminhar na direção de uma “crítica performática”, portanto dinâmica e capaz de transformar-se de acordo com as características do objeto estudado, com força disseminadora, que ponha em diálogo o presente com o passado e

³¹ “Más de una vez no llegamos a nuestra meta en escena, alguna vez porque la estructura no se conectó con eficiencia, alguna otra vez porque los tonos actorales estaban disparados, o bien porque el discurso fue débil o demasiado explícito [*sic*], Como en todos los espectáculos de Improvisación, el “trabajo de mesa” es posterior a la hechura de la pieza, se rabaja en función de los errores de cada presentación para enmendarlos y corregirlos en la próxima etc.” Tradução minha. Entrevista de Omar Medina concedida à autora por *e-mail* pessoal em 6 de fevereiro de 2011.

que use todas as disciplinas, independentemente de gavetas e fronteiras, para analisar seu objeto. (ROJO, 2010, p. 118)³²

Diante desse panorama, este trabalho nos faz vislumbrar alguns caminhos que possam dar continuidade à nossa pesquisa. Interessa-me, por exemplo, investigar em que medida as vozes presentes num jogo improvisacional se manifestam de forma autônoma, compondo de fato uma enunciação polifônica. Até porque, não se pode negar que os próprios mecanismos que servem de meio à expressão de uma voz já lhe apresentam certo direcionamento expressivo. Para levar a cabo esse propósito, desejo, em um projeto futuro, investigar o papel ocupado pelo corpo na construção de um enunciado dramático, considerando o corpo como mídia e, também, como texto.

³² “[...] lo que me preocupa [...] son los caminos que puede seguir una crítica que pretende hacerse cargo de este tipo de producciones artísticas de frontera. Me refiero, por ejemplo, a obras en las cuales no existe un enunciador principal y a obras que atraviesan fronteras culturales, temporales, espaciales e, inclusive, de estéticas. Me parece que la crítica en estos casos debería plantearse caminar en dirección de una ‘crítica performática’, por lo tanto dinámica y capaz de transformarse de acuerdo a las características del objeto estudiado, con fuerza diseminadora, que ponga en diálogo el presente con el pasado y que use todas las disciplinas, independentemente de casilleros y fronteras, para analizar su objeto.” Tradução minha.

REFERÊNCIAS

- ACHATKIN, Vera Cecília. O teatro-esporte de Keith Johnstone e o ator: da ideia à ação. A improvisação como instrumento de transformação para além do palco. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 2008b.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a.
- BEZERRA, Paulo. Introdução. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. *Magia e técnica arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 191-200.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- BORBA, Patrícia. *Improvisação e treinamento do ator: um percurso histórico*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Faculdade de Teatro, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Editora Zouk, 2009.
- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp, 1997.
- BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1996.

- CARMO, Maria Tereza. *Didascálias no oedipvs de Sêneca*. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- CARVALHO, E. *História e formação do ator*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CEBALLOS, E. Editorial. *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*, México, n. 21-22, p. 3, ene. 1996-1997.
- CHACRA, S.; GUINSBURG, J. A improvisação teatral: uma linguagem de gêneros e grau. In: GUINSBURG, J. *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp, 1992.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FERNANDES, Silvia. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 69-79, jun. 2001.
- FERNANDES, Sílvia. Teatros pós-dramáticos. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (Org.). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Senac, 2004.
- GOLDONI, Carlo. *Arlequin, servidor de dois amos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- GOLDONI, Carlo. *Memorias*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JOHNSTONE, K. *IMPRO, improvisación y el teatro*. Santiago do Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1990.
- KOUDELA, Ingrid *Dormien: texto e jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARCHEZAN, Renata C. Diálogo. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MEDEIROS, Gabriel Morais. O riso em fragmentos: mimos literários latinos de Décimo Labério e Publílio Siro. *Língua, Literatura e Ensino*, v. IV, maio 2009. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/lle/article/viewFile/728/514>>. Acesso em: 25 fev. 2011.
- MEYER, Marlyse. *Pirineus, Caiçaras... da Commedia dell'arte ao bumba-meu-boi*. Campinas: Unicamp, 1991.

MUNIZ, Mariana. *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador*. Tese (Doutoral) – Universidad Alcalá de Henares, Universidade de Alcalá, Madrid, 2005.

NICOLETE, Adélia. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEDRON, Denise Araújo. *Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit*. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ALDR-6WEPXT/1/denise_pedron.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2011.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Entre o mediterrâneo e o atlântico: uma aventura teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Introdução. In: RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

REWALD, Rubens. *Caos e dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROJO, Sara. Tres desafíos para una nueva crítica teatral. In: RAVETI, Graciela; ROJO, Grinor; ROJO, Sara. *Ejercicios críticos latinoamericanos*. Santiago: Ed. Lom, 2010.

RODRIGUES, Éder. *O teatro performático de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <<http://dspace.lcc.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-84VLJ2/1/dissertacaoderradeirapraentregar.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANTOS, Adilson dos. *A tragédia grega: um estudo teórico*. 2005. Disponível em: <http://www.ufpe.br/pgletras/Investigacoes/Volumes/Vol.18.N.1_2005_ARTIGOSWEB/A-tragedia-grega-um-estudo-teorico_ADILSON-DOS-SANTOS.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2011.

SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'arte*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SOUZA, Maria Aparecida de. *Teatro-educação e os processos de indistinção estética na pós-modernidade: uma reflexão sobre “improvisação para o teatro” de Viola Spolin*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

TAVIANI, F. Once puntos para entender la improvisación en la *Commedia dell'arte*. *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*, México, n. 21-22, p. 4-23, ene. 1996-1997.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VENDRAMINI, José Eduardo. *O teatro de origem não dramatúrgica*. *Sala Preta*, São Paulo, p. 81-86, 2001.

VENDRAMINI, José Eduardo. A *Commedia dell'arte* e sua reoperacionalização. In: *Trans/Form/Ação – Revista de Filosofia*, São Paulo, v. 24, p. 57-83, 2001.