

DRAMATURGIA DA IMPROVISACÃO – construção efêmera da cena teatral

Mariana Muniz

Professora do Programa de Pós-graduação em
Artes e da Graduação em Teatro da
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Resumo: O presente artigo propõe uma reflexão sobre o papel do ator nos processos de criação cênica na contemporaneidade. Tanto em processos colaborativos, como na prática da improvisação diante do público, o ator é dono do material cênico, realizando escolhas que determinam um trajeto para sua criação. Neste contexto, a improvisação surge como uma importante proposta metodológica, fazendo-se necessária sua relação com a dramaturgia.

Palavras-chave: criação cênica; improvisação; dramaturgia atoral.

Abstract: This paper proposes a consideration about the actor's role on contemporary processes of scenic creation. In rehearsals (theatrical researches) based on collective and/or improvisation practices, the actor has the decision power over his work. He chooses what will be part of his artistic itinerary. As a result, improvisation turns into methodology in this scenario making performance and dramaturgy engage in a relationship.

Keywords: scenic creation; improvisation; actor's dramaturgy.

O entendimento do ator na contemporaneidade passa por considerá-lo sujeito ativo da criação teatral, onde os limites da autoria são tênues e as relações de produção definem-se, muitas vezes, por uma concepção horizontal das diversas funções de um espetáculo. Sendo assim, a tríade comum à realização de um espetáculo teatral, diretor-ator-dramaturgo, apesar de manter seus lugares, afazeres e conhecimentos específicos, articulam-se transdisciplinarmente abrindo-se à intensa colaboração dos diversos profissionais envolvidos em cada uma das áreas de criação. No Processo Colaborativo, na Criação Coletiva, e em outros processos afins, a função do ator expande seus limites originais e alcança outras áreas do espetáculo cênico, principalmente

a encenação e a dramaturgia (GUINSBURG, 2006, p. 253).

Nesses processos, o ator colabora com material cênico previamente elaborado por ele em proposições que, na grande maioria das vezes, partem de improvisações mais ou menos pré-determinadas. No caso do processo colaborativo, a relevância destas propostas se revela no embate entre as diversas funções, tendo a cena como elemento balizador das discussões (ABREU, 2003). Nesse contexto, a qualidade de uma cena particular e também a sua coerência com a concepção dos colaboradores determinariam a decisão (manutenção, transformação ou exclusão) em torno do resultado espetacular. A eleição da cena como o balizador das discussões travadas entre os diversos artistas colaboradores não

corresponde a recusar aspectos subjetivos da leitura. A cena pode até apresentar maior tendência à objetividade devido ao seu caráter material, no entanto, o olhar sempre será subjetivo. Decorre daí um embate criativo e produtivo, atribuindo mais aspectos do que o desejado para uma “suposta” objetividade. Ainda assim, a improvisação, e eventualmente sua “fixação” em cena, se torna um dos principais recursos metodológicos para a proposição em processos deste gênero.

Também nas manifestações cênicas contemporâneas vemos a grande presença da improvisação não apenas como processo, mas, também, como resultado apresentado a público (MUNIZ, 2005). Desde o happening, até a *performance*, passando pela improvisação-como-espetáculo¹, o ator (ou performer) é chamado a construir dramaturgia e cenicamente o espetáculo (ou a performance) no momento mesmo de sua apresentação. Este procedimento, assim como o Processo Colaborativo, exige do ator um domínio das ferramentas técnicas, sensíveis e expressivas do teatro em suas mais diversas competências, dentre elas, destaca-se a dramaturgia como elemento de composição da cena.

Deixemos claro, desde já, que tomamos como dramaturgia um conceito impossível de *definição*, uma vez que não existe a possibilidade, na contemporaneidade, de encontrar as condições ao mesmo tempo

suficientes e necessárias que esclareçam o que é dramaturgia. No entanto, perceberemos, no breve histórico que apresentamos a seguir, algumas possibilidades de *caracterização* deste conceito.²

O termo dramaturgia tem passado por diversas transformações ao longo da História do Teatro. Na concepção aristotélica, é pensada como composição de uma ação, ou seja, estruturação dos diversos componentes do drama: tempo, espaço, personagem, linguagem, entre outros. No séc. XVIII, com o aparecimento da *Dramaturgia de Hamburgo*, de Lessing, sua concepção foi ampliada. Lessing influencia determinantemente a posterior função de dramaturgista presente a partir do século XX. A partir dele, a dramaturgia não se atém exclusivamente à função de autor teatral, mas amplia-se àquele que articula teoricamente os diversos elementos da produção teatral, questiona, indaga, aponta falhas e possibilidades, tira do eixo o que se encontra estagnado e contribui para a construção da cena, independente da escritura da mesma. Ampliam-se, portanto, as possibilidades de colaboração deste profissional no processo de criação teatral.

Bertolt Brecht introduziu o épico na cena teatral e rompeu com a identificação e causalidade das ações por meio do efeito de distanciamento presente na encenação, interpretação dos atores e na concepção

1 Termo que diz referência à prática da improvisação diante do público a partir das propostas de Keith Johnstone, Robert Gravel, Del Close, entre outros.

2 Sobre as diferenças entre definição e caracterização dentro da Lógica Proposicional ver: AZAMBUJA, Abílio. *Lógica e Argumentação*. <http://abilioazambuja.sites.uol.com.br/49logprop.html>. Acesso em 12/12/2009.

dramatúrgica do espetáculo. A cena, em Brecht, obedece a uma ordem dialética. O ator/personagem é levado a escolher enquanto sujeito da história e não ser apenas uma marionete do destino. O diretor/dramaturgo alemão modificou profundamente a maneira de encenar os clássicos teatrais por meio da adaptação dos textos, atualizando-os. Os diversos elementos constitutivos da encenação reformulam e dão sentido ao espetáculo, estabelecendo novas relações entre a cena, o texto e o momento presente. Segundo Pais: “Apesar de manter uma certa primazia na medida em que se mantém como elemento-base do espetáculo, o texto da dramaturgia brechtiana vê-se desobrigado de uma autoria intocável, passando a ser apropriado por outra voz que nele projecta a sua visão” (2004, p.37).

Nas performances e happenings das décadas 1960/1970 estabelece-se uma ruptura profunda com a supremacia do texto teatral e, conseqüentemente, da autoria. A cena passa a ser estruturada a partir do performer e o vínculo com o público se dá, prioritariamente, pelo sinestésico, reivindicando o estabelecimento de lógicas múltiplas na concepção/recepção do evento cênico. Há uma rejeição ao texto como pilar da autoridade logocêntrica. Assim, a figura do dramaturgo se dilui, tendo o performer ocupado a autoria da sua própria produção.

Destronando o primado do texto e polemizando a hierarquia de funções no processo criativo encimada pelo autor e pelo encenador, a performance desenvolve estratégias alternativas de estruturação dramatúrgica: ela procura uma democratização dos materiais e do

processo criativo. Esta democratização, que influenciará as gerações vindouras, caracteriza-se por uma abertura essencial a possibilidades de colaboração variadas: as contaminações formais, intrínsecas à própria gênese da performance instalam-se irreversivelmente e a participação activa dos atores, quer através das técnicas de improvisação quer dos métodos de criação coletiva. (PAIS, 2004, p.43).

Lehmann (2007) introduz o conceito de teatro pós-dramático na análise da cena contemporânea. Sua teoria baseia-se na tese de que o teatro contemporâneo se estabelece para além do dramático, ou seja, para além da ação. A dramaturgia contemporânea e sua estrutura são pensadas em direções opostas às concepções aristotélicas de unidade de ação e seu desdobramento em ações correlatas. A cena atual conjuga diversos elementos oriundos das grandes transformações vanguardistas do século XX, que impossibilitam uma relação logocêntrica com o espetáculo e estabelecem outros pontos de comunicação e expressão para além do entendimento do enredo ou fábula.

De fato, a categoria adequada para o novo teatro não é a de ação, mas a de estado e situação. O teatro nega intencionalmente, ou ao menos relega a segundo plano, a possibilidade de “desdobramento do enredo” que lhe é própria na linguagem de arte temporal. Isso não exclui uma dinâmica particular que mobiliza no âmbito do estado – poder-se-ia chamá-la, por distinção com a dinâmica dramática, de dinâmica cênica. (LEHMANN, 2007, p. 113)

A cena contemporânea caracteriza-se pela pluralidade de concepções e articulações da dramaturgia e da função do dramaturgo.

No Brasil vivenciamos uma crescente diluição do conceito de autor teatral e da primazia do texto sobre outros fatores da encenação. Mas, é interessante observar como em outras culturas, talvez construídas em bases mais verbais do que a nossa, a figura do dramaturgo mantém-se como centro da produção teatral contemporânea. Em um artigo intitulado “Um mapa da dramaturgia contemporânea: uma perspectiva britânica”, o crítico inglês Michael Billington afirma a primazia da figura do autor como mola propulsora da produção teatral inglesa atual, apesar de destacar a crescente presença de outros modos de produção cênica e de relação com o público e com o texto. Apesar do reconhecimento do interesse que essas novas produções geram, principalmente em platéias jovens, o crítico inglês reafirma sua crença na superioridade textual:

Sou totalmente a favor das experiências e fico contente de ver as novas companhias estarem redefinindo a natureza do teatro. No entanto, também acredito piamente na primazia daquilo que chamamos de “teatro baseado no texto” e no fato de que uma peça é capaz de atingir, por intermédio da palavra, um nível de complexidade intelectual e emocional raramente alcançado de outra forma. De qualquer maneira, existe espaço para todas as vertentes. Porém, em parte pela nossa história, e em parte por sermos uma cultura tão verbal, não consigo imaginar que na Grã-Bretanha o autor venha algum dia a ser destituído de supremacia. (BILLINGTON, 2008, p.75).

Cathy Turner e Synne K. Behrndt lançaram-se a difícil tarefa da descrição de dramaturgia na performance. O resultado destas pesquisas foi lançado em 2008 na

coleção *Theatre and Performance Practices* sob o título “Dramaturgy and Performance”. Tentando chegar a um terreno comum, ainda que instável, da caracterização de dramaturgia, mesmo quando aplicada à questão da performance, afirmam os autores:

A ‘dramaturgia’ de uma peça ou performance pode também ser descrita como ‘composição’, ‘estrutura’, ‘fabricação’. Onde o termo ‘dramaturgia’ é usado para descrever uma atividade – ‘fazendo dramaturgia’ (...) esta atividade concerne um engajamento com o trabalho de composição. ‘Fazendo dramaturgia’ usualmente implica uma discussão sobre estratégias composicionais e efeitos. (...). As palavras, fazendo dramaturgia, formando dramaturgia ou trabalho dramaturgico podem implicar, todas, em um engajamento com o atual processo prático de estruturação do trabalho, combinado com a análise reflexiva que acompanha este tipo de processo. (TURNER & BEHRNDT, 2008, p. 03)

Continuando este raciocínio, Turner e Behrndt tratam de desvincular o conceito de dramaturgia da necessária presença de um dramaturgo, afirmando a impossibilidade da existência de qualquer trabalho cênico no qual não existam estruturas ou estratégias de composição. Segundo os autores:

Está claro que pode haver composição, análise performática e performance sem, necessariamente, o envolvimento de um dramaturgo. Nós podemos, ainda, discutir o termo ‘dramaturgia’ isoladamente do profissional ‘dramaturgo’. Se nós não fizermos esta distinção, estaremos dizendo que trabalhos sem dramaturgo têm uma dramaturgia inadequada ou até mesmo inexistente: isto seria uma afirmação tola. Na verdade, é impossível uma peça não ter dramaturgia, assim como é impossível que não tenha estrutura ou estratégias

de composição. (TURNER & BEHRNDT, 2008, p. 03-04)

Se por um lado, o teatro pós-dramático é uma das principais tendências da dramaturgia atual, a cena Brechtiana e, inclusive, a dramaturgia centrada nos desdobramentos do drama moderno continuam presentes na produção teatral contemporânea. Não é nosso objetivo julgar ou escolher uma única maneira de trabalho com o material dramaturgicamente. Seja como composição da ação e do enredo, seja como articulação da cena, seja a adaptação do texto, seja como dinâmica cênica ou outras formas que venhamos a conhecer, a dramaturgia demanda escolhas e estratégias e é questão candente na contemporaneidade. E o ator é, cada vez mais, chamado a discutir, ocupar e transitar por este lugar.

No caso da improvisação-como-espetáculo, vê-se com curiosidade como a radicalização de uma proposta de criação efêmera frente ao público baseia-se numa concepção de dramaturgia centrada na noção de conflito, unidade de ação, início, meio e fim, ainda que a cena e a imagem sejam fatores determinantes. Bernard Sahlins, importante colaborador do Second City³, afirma: “Eu defino a cena como uma unidade dramática curta, com início, meio e final” (SAHLINS, 2004, p.19).

Borja Cortes, improvisador do Impromadrid, um dos grupos europeus mais importantes da improvisação-como-espetáculo,

afirma em um artigo intitulado “Dramaturgia e improvisação Teatral”:

Decisões (a serem tomadas pelos improvisadores em cena)⁴ que atingem o tema, o argumento, o manejo do espaço, o tempo, o ritmo, o estilo da improvisação... Tal nível de atenção investida naquilo que está sendo contado em como vai sendo contado, também dá base para sentir quando é o momento propício ao surgimento de novos acontecimentos em cena, o momento de alcançar o clímax ou o momento de chegar ao final de uma improvisação (CORTES, 2006, p.14).

A partir das citações acima, podemos identificar as noções dramaturgicas com as quais os improvisadores estão trabalhando dentro do universo da improvisação-como-espetáculo. Início, meio e fim, argumento, tema, estilo, acontecimento, clímax, final são palavras que nos remetem diretamente a uma concepção aristotélica ou dramática centrada na ação, no conflito e em seus desdobramentos. Para os conhecedores do percurso da improvisação iniciado por Johnstone e Viola Spolin, entre outros, merece destaque o avanço na percepção da técnica exposto por Cortes⁵, uma vez que, frente ao sim a tudo, à espontaneidade como única possibilidade de expressão livre, retomamos a possibilidade da escolha. Passado um momento de treinamento

3 Um dos mais antigos grupos de improvisação-como-espetáculo residente nos EUA e no Canadá.

4 Parêntese da autora.

5 É importante frisar que esta discussão não foi apontada exclusivamente pelo improvisador espanhol, tendo sido campo das mais variadas publicações na área e também de debates e espetáculos nos seguintes festivais de improvisação: FESTIM (Madrid – 2005), I Festival Internacional de Improvisação Jogando no Quintal (São Paulo – 2006), II Festival Internacional de Improvisação Jogando no Quintal (São Paulo – 2007), FIMPRO (BH-2008), entre outros.

no qual o improvisador deve, realmente, dizer sim a suas primeiras idéias e impulsos, a fim de desbloquear a criatividade e entrar no fluxo necessário à criação, devemos nos enveredar no terreno das escolhas.

Escolher, selecionar é criar um trajeto na criação, construir uma estrutura, trata-se, portanto, de uma ação dramaturgica. No entanto, parece que há apenas uma concepção da prática e da estrutura dramaturgicas e sua possibilidade de aplicação na improvisação diante do público. Faz-se necessário ampliar esta concepção e experimentar outras metodologias e pensamentos da dramaturgia na improvisação teatral e na criação atoral.

A construção improvisada da cena requer escolhas necessárias à expressão da criatividade. Segundo Ostrower:

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, 2008, p.09).

Formar em cumplicidade, no seu universo de possibilidades técnicas, estéticas e políticas, pode ser uma definição efêmera do termo dramaturgia na contemporaneidade. Relacionar, ordenar, configurar, significar é estabelecer parâmetros para a escolha da estruturação dos diversos elementos de forma/conteúdo de um processo de criação. Dar forma, expressar, comunicar, apreender

e compreender são implicações necessárias ao ator durante o ato improvisacional, independentemente da estética escolhida ou da relação com cada um destes pontos mencionados. É possível optar pela não-comunicação, pela não-compreensão⁶, no entanto, esta opção está vinculada a uma relação forma/conteúdo daquela improvisação específica e, portanto, define-se como sua estrutura dramaturgica.

Na improvisação, a interlocução entre cena e dramaturgo radicaliza-se uma vez que o ator transforma-se no cerne da criação teatral, sendo ele o responsável pelas escolhas estruturantes daquilo que é levado a público. Isso não quer dizer a ausência de uma direção prévia ou de um dramaturgista que contribui para a concepção do espetáculo, seu estilo, suas escolhas gerais, independentes de cada improvisação. Muitas vezes, o dramaturgista e diretores são responsáveis por treinamentos e exercícios específicos à solução de problemas cênico-dramaturgicos das improvisações durante o processo de criação do espetáculo, e, também, durante a etapa de apresentação a público. No entanto, sem negar a importância destas funções, na improvisação o ator é dono

6 É discutível a efetividade da “não-compreensão”, pois a comunicação é uma via de mão dupla e a percepção de quem assiste pode, ou não, atribuir diversos conteúdos a formas diversas, intervindo nesta percepção elementos culturais, pessoais e emocionais. A relação entre significado e significante é mediada pelo Eu, e, portanto, não é possível ser totalmente controlada e nem partir da ausência de elementos inconscientes ou subscientes. No entanto, também é verdade que não existe criação sem a presença da consciência e da necessidade humana de ordenação a partir de escolhas, casuais, ou não.

do jogo, cabe a ele mediar a relação com o público na construção conjunta da cena.

Podemos, portanto, comprovar uma tendência do teatro contemporâneo em trazer o ator ao centro da criação teatral, fazendo-o relacionar-se com os diversos elementos e funções desta criação. Desta forma, é fundamental refletir sobre uma formação capaz de constituir atores conhecedores das técnicas e linguagens específicas de cada função e sua articulação transdisciplinar.

No caso da dramaturgia, a urgência em articulá-la à prática teatral advém da escassa presença de uma formação específica na área e de sua importância na construção da cena improvisada. Como aliar a escrita cênica à prática atoral no contexto da formação do ator através da improvisação? Esta é a pergunta central que motiva parte das atuais pesquisas realizadas no NACE/UFMG – Núcleo de Pesquisa Transdisciplinar em Artes Cênicas, envolvendo professores, pós-graduandos, bolsistas de Iniciação Científica e pesquisadores voluntários. Nas pesquisas práticas e teóricas desenvolvidas até agora, alguns questionamentos são apontados, deslocando a prática da improvisação de seu caráter formativo e aproximando-a a concepção do ator-dramaturgo, ou seja, aquele que cria seu próprio material, realiza suas escolhas e constrói dramaturgicamente a cena no momento mesmo de sua apresentação ao público.

A possibilidade da escolha, ainda no terreno da espontaneidade, é uma das apostas que tem sido feita nestas pesquisas. Como

primeiro resultado foi montado e apresentado o espetáculo de improvisação *Sobre Nós*, estreado no FIMPRO – Festival Internacional de Improvisação Teatral, em 2008, em Belo Horizonte. Trata-se de um espetáculo composto por uma única improvisação de cinquenta minutos a partir de história contada pelo público na entrada do teatro. A cada noite, contam-se diferentes histórias e surge um espetáculo totalmente distinto. Em seu processo de montagem, optou-se pelo aprofundamento em técnicas e ferramentas dramáticas em uma construção fragmentada e, muitas vezes, cíclica. O treinamento dos improvisadores por meio da escrita de cenas teatrais foi de fundamental importância para capacitá-los para este tipo de improvisação.

Assim, acreditamos necessário continuar refletindo e pesquisando sobre a articulação entre dramaturgia e improvisação na busca de procedimentos metodológicos que realmente capacitem o ator a ocupar uma função transdisciplinar na criação cênica. A introdução de um estudo teórico-prático da escrita cênica no processo de criação de um espetáculo ou na formação do ator vai além de um simples encadeamento de estilos, ferramentas e possibilidades realizadas por grandes dramaturgos. É necessário um pensamento dramático articulado com a necessidade de composição cênica improvisada, tanto na construção colaborativa de espetáculos a serem fixados como na improvisação diante do público. A improvisação, portanto, aparece como

• Mariana Muniz

importante aliada metodológica destas práticas.

Artigo recebido em 7 de março de 2010.

Aprovado em 15 de abril de 2010.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Luís Alberto. "Processo Colaborativo: relatos e reflexões sobre uma experiência de criação". In: *Cadernos da Escola Livre de Teatro*. Ano 1, nº 0, março de 2003.
- ARAÚJO, Antônio. *A gênese da Vertigem: processo de construção de Paraíso Perdido*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2002.
- ARISTÓTELES *et al.* *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- AZAMBUJA, Abílio. *Lógica e Argumentação*. In: <http://abilioazambuja.sites.uol.com.br/49logprop.html>. Acesso em 12/12/2009.
- BILLINGTON, Michael. Mapa da dramaturgia contemporânea: uma perspectiva britânica. In: Itaú Cultural. *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: 2008, p. 72-81.
- CORTES, Borja. Dramaturgia da Improvisação. In: *A Chuteira – revista sobre palhaço e improvisação*. Ano I, nº1, 2006. P. 14-16
- GUINSBURG, Jacó et al. (org). *Dicionário de Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MUNIZ, Mariana. *La improvisación como espectáculo: principales experimentos y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador*. Tese Doutoral. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2005.
- OSTROWER, Faiga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- PAIS, Ana. *O Discurso da Cumplicidade. Dramaturgias Contemporâneas*. Lisboa: Colibri, 2004.
- SHALINS, Bernard. Where we came from: a very brief history of revue. In: *The Second City. Almanac of improvisation*. Illinois: Northwestern University Press, 2004, p. 18-23.
- TURNER, Cathy; BEHRNDT, Synne. Dramaturgy and Performance. In: *Theatre & Performance Practices*. New York: Palgrave, 2008.