

VIEWPOINTS E IMPRO
improvisando para além do espaço de treinamento

VIEWPOINTS AND IMPRO
improvising beyond the training space

Mônica Vianna de Mello¹

Resumo

Viewpoints e *Impro* são duas práticas de improvisação extremamente relevantes para o trabalho de ator. No contexto deste estudo, foram aplicadas simultaneamente como estratégias de desenvolvimento da capacidade de improvisação de um grupo de atores-em-treinamento. Entende-se que essas práticas contribuem, respectivamente, com a expressividade corporal e as habilidades narrativas dos atores envolvidos. Foram examinadas as implicações desse confronto de duas metodologias diversas aplicadas em um mesmo treinamento. Tratando-se de pesquisa essencialmente prática, a base teórica que lhe dá fundamento é a bibliografia oferecida pelos próprios criadores das citadas práticas: *Viewpoints* por Anne Bogart e Tina Landau e *Impro* por Keith Johnstone.

Palavras-chave: treinamento, improvisação, ator *Viewpoints*, *Impro*.

Resumen

Viewpoints y *Impro* son dos técnicas de improvisación extremadamente relevantes para el trabajo del actor. En el contexto de este estudio, se aplicaron simultáneamente las dos técnicas como estrategias para el desarrollo de las habilidades de improvisación de un grupo de actores en formación. Se entiende que las dos técnicas contribuyen respectivamente, con la expresividad corporal y las habilidades narrativas de los actores involucrados. Se examinaron las consecuencias de la confrontación de dos metodologías distintas cuando aplicados en un único entrenamiento. Dado que este es esencialmente un estudio práctico, la fundación teórica del mismo es la bibliografía ofrecida por los mismos creadores de dichas técnicas: *Viewpoints* por Anne Bogart y Tina Landau y *Impro* por Keith Johnstone.

Palabras clave: entrenamiento, improvisación, actor, *Viewpoints e Impro*.

Abstract

Viewpoints and *Impro* are two improvisation techniques extremely relevant to the actor's work. Within the context of this study, both techniques were applied simultaneously as strategies for developing the improvisational capacity in a group of actors-in-training. It is our understanding that these techniques contribute respectively to the corporal expressiveness and narrative skills of the actors. The implications of the confrontation between two distinct methodologies being applied in a single training exercise were analyzed. As this is in essence a practical study, the theoretical basis for this research is the bibliography provided by the creators of said techniques: *Viewpoints* by Anne Bogart and Tina Landau and *Impro* by Keith Johnstone.

Keywords: training, improvisation, actor, *Viewpoints e Impro*.

¹ Universidade de Brasília, Coordenadora Pedagógica do Curso de Licenciatura a Distância em Teatro, EaD/UnB. Atriz do Grupo Teatro do Instante, desde 2009. Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. Pesquisadora no Grupo Poéticas do Corpo.

O relato que se segue refere-se a um encontro bastante peculiar proposto em minha pesquisa de doutoramento, durante a qual organizei um grupo de treinamento voltado para improvisação – curso/treinamento *Improvisação por Princípios* – oferecido na Universidade de Brasília, como extensão, em 2010. A intenção não era de formar atores-improvisadores e menos ainda a de determinar para estes um caminho de improvisação específico, que implicasse em uma estética determinada na qual deveriam se especializar. O que se pretendeu no treinamento à época proposto é que o ator se familiarizasse com diferentes técnicas improvisacionais, através das quais esse pudesse desenvolver suas habilidades de improvisação. Sendo assim, buscou-se estabelecer estratégias por meio das quais os atores-em-treinamento pudessem alcançar esse intento e, dentre elas, destaco aqui duas metodologias de trabalho que geraram resultados significativos no trabalho dos atores envolvidos: o *Viewpoints*, de Anne Bogart e Tina Landau e o *Impro*, de Keith Johnstone.

O *Viewpoints*, criado pela coreógrafa norte-americana Mary Overlie, na década de 1980, é uma forma de estruturar, no tempo e no espaço, a improvisação em dança. Para o teatro já passou por adaptações pelas quais Bogart, diretora teatral do SITI Company em Nova Iorque, é, sem dúvida, uma das principais responsáveis. Segundo ela, o *Viewpoints* é “um conjunto de nomes dados a certos princípios do movimento através do tempo e do espaço, sendo que estes nomes constituem uma linguagem para discutir acerca do que ocorre no palco. (BOGART e LANDAU, 2005, p. 08, tradução minha) E, pode-se dizer também que, são “focos de consciência que o performer ou o criador devem estabelecer enquanto trabalham. (BOGART e LANDAU, 2005, p. 08, tradução minha)

Na prática de Bogart e Landau esses focos serão nove, entre temporais e espaciais. Os *viewpoints* do tempo: Tempo, Duração, Reação Cinestésica e Repetição e *viewpoints* do espaço: Forma, Gesto, Arquitetura, Relação Espacial e Topografia. As autoras consideram também que se possa trabalhar os *viewpoints* vocais, sendo que estes se estabelecem sempre em relação aos físicos, na medida em que, como a voz é uma extensão do corpo, o trabalho com esta acaba por ser uma extensão do trabalho corporal. Os *viewpoints* vocais possuem algumas diferenças em relação aos físicos, além dos já citados, exceto a Topografia e a Relação Espacial, que não são trabalhadas vocalmente, apresentam-se ainda: Altura, Intensidade, Timbre, Aceleração/Desaceleração e Silêncio.

O *Impro*, por sua vez, envolve um conjunto de técnicas voltadas para a improvisação teatral, desenvolvidas por Johnstone, um educador e diretor teatral inglês, estabelecido no Canadá onde fundou, em 1977, o *Loose Moose Theatre* que atua até hoje como um centro de desenvolvimento de

técnicas e apresentações de improvisação. São vários os fundamentos sobre os quais estão embasadas suas técnicas, podendo às vezes ser o próprio nome da técnica: a Espontaneidade, a cooperação, o jogo 'proposta-bloqueio-aceitação', o Status e, por fim, as habilidades narrativas. O desenvolvimento das habilidades narrativas pode ser considerado como a grande meta do *Impro*, visto que, é uma das principais competências alcançadas pelo ator que vivencia esse treinamento. Desse modo, acaba sendo o termo pelo qual mais me refiro ao trabalho com o *Impro*.

Os apontamentos aqui veiculados mostram uma parcela das reflexões estabelecidas na referida pesquisa de doutorado e dão voz aos sujeitos observados na mesma: Júlia Fagundes, Livia Fernandes e Samir Andreoli, além de mim mesma.

Um primeiro aspecto acerca da relação *Viewpoints/Impro* que salta aos olhos, refere-se às posturas desejadas em cada tipo de trabalho e que são bastante distintas. Trata-se tanto de uma postura desejada, como de uma característica a ser desenvolvida, respectivamente, em cada prática. Enquanto o trabalho com *Impro* exige e desenvolve a espontaneidade, o *Viewpoints* cria para o ator um espaço de pesquisa sistematizada. De certo que não são características absolutas e estanques pois, tanto o *Impro* é perpassado pelo espírito da pesquisa, como o *Viewpoints* trabalha também a espontaneidade, mas o interessante é perceber o quanto essas duas práticas podem se complementar, considerando-se que o ator deverá tanto vivenciar a espontaneidade, como aprimorar sua capacidade de observação e análise do seu próprio trabalho.

Um segundo aspecto muito evidenciado refere-se a uma tendência do *Viewpoints* a aprofundar o trabalho expressivo corporal, enquanto o *Impro* fortalece no ator sua capacidade de construção de narrativas. Isto se deve, provavelmente, pela origem do *Viewpoints* na dança, e no caso de Johnstone, devido ao trabalho que este sempre desenvolveu com jovens dramaturgos no *Royal Court Theatre*, voltado para as habilidades narrativas. Atendendo a essas duas vertentes necessárias ao ator que improvisa diante de um público, realizando suas criações no aqui e agora, a junção do *Viewpoints* com o *Impro* proporciona a esse profissional um enriquecimento significativo de seu trabalho devido, justamente, à interação desses dois aspectos, ou seja, uma construção corporal criativa e segura e uma ampla capacidade de elaborar narrativas.

Na prática, o treinamento teve início com o *Viewpoints* e um tempo depois foram introduzidas as técnicas do *Impro*. O *Viewpoints* foi implantado no treinamento segundo a proposta que Bogart e Landau apresentam no livro *The Viewpoints Book*, que implica em exercícios introdutórios e uma ordem sequencial específica dos diferentes *viewpoints*. À época em que realizei o doutorado não tive qualquer oportunidade de participar de curso prático aplicado pelas autoras ou

por alguém com experiência consolidada na técnica. Mediante este fato e por se tratar de uma pesquisa, procurei seguir as indicações das autoras, sem deixar de reservar o espaço de interferência que me cabia como pesquisadora. Com o tempo, ao entrar na sala de treinamento e após as práticas de aquecimento e preparação iniciais, algumas situações eram propostas, seja pela definição de um ou mais *viewpoints* nos quais os atores-em-treinamento deveriam se concentrar naquele dia ou pelo simples comando de que deveriam passar por todos os *viewpoints*, na ordem e foco desejado por cada um.

No desenrolar da pesquisa uma questão chamou a atenção, o modo como cada nova etapa do trabalho ia se vinculando às outras já vivenciadas, criando um fluxo dinâmico e de crescente complexidade, indo desde um simples caminhar pela sala até um alto nível de utilização do corpo, cada vez mais expressivo e orgânico em seu processo de criação. De certo modo, isso reforçava a importância da sequência proposta pelas autoras para o momento da aplicação prática, o que nos levava a retomar, sempre que necessário, a aplicação da sessão mais completa do *Viewpoints*, alternando com os trabalhos mais pontuais, isto é, concentrados neste ou naquele *viewpoint* em especial.

Uma das dificuldades sentidas ainda nos primeiros encontros era a manutenção de um fluxo de trabalho sem interrupções. A necessidade de se alcançar esse fluxo, é que, de certo modo, este reflete a inteireza com que o ator está realizando seu trabalho, de maneira que não o interrompa frente a pensamentos como: “O que fazer agora?”. O próprio fato de estarem ainda no início do processo, em fase de assimilação das técnicas, podia ser considerado uma das razões dessa dificuldade. Mas, se no início do treinamento os atores ainda tinham alguma dificuldade em encontrar tal fluxo, ao longo do processo, no entanto, esse movimento em fluxo foi sendo cada vez mais alcançado por cada um deles, como resultado da prática em realizá-lo, mesmo que tivessem variações de um dia para o outro.

Ainda sobre essa busca de se trabalhar o *Viewpoints* em um fluxo de movimentos, há que se chamar atenção para a diferença de uma parada como a citada acima, ou seja, como produto de uma incapacidade do ator de se manter no fluxo, em comparação a uma parada do ator como silêncio no corpo. Esta não trata de uma inabilidade do ator, mas justo o contrário, trata-se da habilidade de saber suspender o movimento externo do corpo, mantendo uma ação interna; trata-se de saber dar pausas no corpo; ou ainda, com referência ao *Viewpoints*, trata-se de experimentar um Tempo extremo de velocidade zero ou o momento de “fotografar” mentalmente uma Forma.

Na medida em que foram assimilando o trabalho, os atores traziam suas dúvidas, dificuldades, ou mesmo, comentários acerca de suas percepções. Logo de início, começavam a perceber as relações íntimas de cada elemento que compõe o movimento e o modo como um fator afeta diretamente o outro. Após realizar o trabalho com o foco voltado para a Duração, na qual, além das variações de Tempo, eram consideradas alterações de planos e direção, Júlia Fagundes percebeu como as possibilidades de movimento eram determinadas pelos fatores em interação.

Eu senti que [...] as 05 variações de Tempo, elas mudam conforme a qualidade do movimento e às vezes conforme o plano até, também. Eu notei que o plano alto, ele tende a ter uns rápidos bem mais velozes que o plano baixo pode permitir. A gente não consegue, então muda toda a lógica [do movimento]. (Júlia Fagundes, 12/04/2010)

A atriz percebeu que os tempos estabelecidos por ela, indo da câmera lenta ao hiper rápido, não eram absolutos, visto que outros elementos poderiam alterá-los. Por exemplo, ao mudar de um plano alto para um plano baixo, o hiper rápido jamais seria o mesmo, e ainda, o movimento pode mudar completamente de sentido ou de intenção. Samir Andreoli observa também que as mudanças de plano podiam acarretar em um trabalho de Reações Cinestésicas:

[...] teríamos que estar sempre em planos diferentes. Os atores não poderiam ficar em nenhum momento no mesmo plano. Isto, invariavelmente, provocava uma Reação Cinestésica, pois quando um estava no chão e se levantava, o outro tinha que entrar num plano diferente. (Samir Andreoli, 31/05/2010)

Ainda que a Reação Cinestésica não fosse o foco naquele momento do trabalho, foi verificada pelo ator, ou talvez, melhor compreendida, na medida em que este se percebeu efetivamente reagindo às mudanças de movimento da colega que estava em cena com ele. Pode-se dizer que a Reação Cinestésica é o caminho mais curto, ou seja, vai dos sentidos direto para a ação. Todavia, é importante frisar que, ainda que a Reação Cinestésica seja um ato reflexo, não se trata, ou não deve se tratar, de um reflexo condicionado. A função do treinamento, nesse caso, é a de propiciar ao ator a possibilidade de diversificar suas reações. A rotina de treino visa alcançar essa capacidade de reagir sem ter que sentir algum tipo de mudança prévia, que vai nos levar a uma nova atitude corporal. Como dito, a reação deve ser imediata.

Júlia Fagundes reflete sobre a questão e utiliza uma expressão interessante: “Reação cinestésica: trata-se de impulso? Como distanciar essa reação do susto puro? Susto criativo” (Júlia Fagundes, 26/04/2010) O termo parece refletir de algum modo o que se espera com a Reação

Cinestésica, porque a noção que se tem de susto é, justamente, essa ideia de uma reação não pensada frente a algum estímulo que altera o estado normal da pessoa, é um sobressalto. A diferença é que não se trata de algo que gere medo necessariamente, então o complemento “criativo” dá ao termo um caráter mais próximo do trabalho de ator.

Uma perspectiva bastante significativa no trabalho com o uso da Repetição, era a oportunidade que cada ator tinha que, após observar outro ator, experimentar no próprio corpo a maneira desse se movimentar e ampliar assim seu próprio repertório corporal, indo além das próprias tendências. Por outro lado, era uma oportunidade de refletir acerca das próprias tendências.

Então, a ideia da Repetição é um grande trunfo pra você romper com suas tendências. Ou seja, quando você repete o outro enquanto Forma, enquanto Tempo, enquanto amplitude do movimento e tudo o mais, você tem ali uma chance de romper com a sua rotina, de romper com as suas tendências, com os seus condicionamentos. E é importante vocês verem os outros para fazerem essa leitura de vocês mesmos: ‘O que é que eu faço? Qual a minha tendência?’ (Mônica Mello, 16/04/2010)

Esse termo – tendência – foi adotado pelo grupo para indicar as ações, os movimentos, as expressões faciais, as posturas, as vozes, ou seja, todos aqueles fatores que se faziam constantes na maioria das improvisações de cada um. Eram aspectos ligados aos condicionamentos de cada ator e estes buscavam, no decorrer do treino, não propriamente eliminá-los, mas tomar consciência deles. Ou melhor, aprender a controlá-los, na medida do possível, e usá-los a seu favor, ao invés de serem dominados por eles. Esse era um aspecto que mobilizava a todos:

Os exercícios propostos em sala, basicamente o *Viewpoints* (corpo e voz) estão, sem dúvida alguma, ampliando os meus gestos, enriquecendo o meu vocabulário e instigando a minha curiosidade. É como se eu descobrisse: ‘Nossa! Tenho dedos, língua, mãos!’ É muito difícil sair dos movimentos cotidianos e das nossas tendências. Esse é um dos maiores obstáculos que enfrento durante os treinos. É necessário ampliar o conhecimento e a percepção de nós mesmos e do outro, pois, ao improvisar virão, a todos, esses movimentos que tendemos a executar. (Lívia Fernandez, 17/05/2010)

Ou ainda:

Nossas tendências tem sido observadas nas conversas ao final de cada treinamento e essas improvisações foram um momento bacana para eu tentar romper com os movimentos mais comuns apontados nas conversas anteriores. (Júlia Fagundes, 28/05/2010)

Nesse sentido, a expressão utilizada anteriormente por Júlia Fagundes, ou seja, o “susto criativo”, pode ser visto como resultado da rotina de trabalho, pois que é justamente uma reação que não veicula as tendências particulares de cada ator-em-treinamento, ela foge dos condicionamentos.

Em relação à Topografia, especificamente, um dos enfoques que se destacou, foi a riqueza de possibilidades que o ator pode experimentar e construir a partir dela, no que se refere à sua locomoção no palco e na cena e o quanto isso pode refletir nos seus estados. Por exemplo, era significativamente diferente um ator atravessar o palco esboçando uma linha reta, em comparação com esse mesmo ator fazendo um ziguezague ou uma diagonal. Aliando-se esse fator a uma mudança de Tempos, o leque de possibilidades expande-se ainda mais. A alternância entre diferentes Topografias em uma mesma cena pode também gerar estados ou situações distintas para o ator. Desse modo, este *Viewpoint* definiria não somente a locomoção do ator pelo espaço mas, pela qualidade e variedade dos seus padrões de movimento, poderia ainda esboçar a trajetória de um determinado personagem no que se refere a seus pensamentos ou estados.

As Formas e Gestos mostraram-se caminhos bastante eficazes de coletar materiais de criação cênica. Uma das dinâmicas realizadas envolvia elaboração, seleção e memorização de partituras a partir desses *viewpoints*. Do tempo de experimentação, o ator saía com uma série de pequenas partituras corporais que se constituíam de Gestos e/ou Formas; quando então passava a trabalhar as Improvisações, era solicitado a lançar mão dessas pequenas partituras ao longo da cena ou história contada, em momentos escolhidos por ele próprio. Da relação com a cena ou história, as partituras poderiam sugerir fatos ou situações que estivessem em acordo ou contra a improvisação, gerando assim algum tipo de transformação no decorrer da mesma.

Outro *viewpoint* que pode ser extremamente determinante do movimento realizados pelo ator é a Arquitetura. Em uma sessão em que se exercitou mais profundamente o foco nesse *Viewpoint*, foi possível perceber o modo como os atores se relacionavam com os elementos da Arquitetura bem como a maneira como essa os afetava. Nesse sentido, o depoimento de uma das atrizes que, nesse dia em particular, havia apenas observado, reflete bem essa influência:

Eu observei que a rigidez dos objetos no espaço [referindo-se à sala de trabalho], a rigidez do espaço, do estímulo visual, tem pouca coisa em movimento, ela estimulou uma qualidade específica de movimento, raramente quebrada. Então, o movimento com [...] essa coisa direta, linear, ele foi presente em todos os trabalhos com raras exceções. [...] E eu me perguntei: Se o estímulo visual fosse diferente, se as coisas estivessem em movimento, se a gente estivesse num ambiente fora, onde os carros passam e as nuvens se mexem, como seria a relação da qualidade de movimento com estes estímulos visuais? Foi impressionante. Foi muito categórico.

Os trabalhos seguiram uma linha de movimento mesmo. (Júlia Fagundes, 05/05/2010)

A observação foi significativa, não somente para perceber essa determinação do movimento pela Arquitetura, mas para que eu pudesse chamar atenção para aspectos significativos do trabalho com esse *Viewpoint*. Uma Arquitetura aparentemente linear e, em princípio rígida, pode ser corporalmente interpretada de maneiras não lineares e enrijecidas, conforme a abordagem que se faz dela e, além disso, é preciso apurar a percepção para não se restringir a uma impressão superficial do espaço. A Arquitetura envolve não somente o formato dos vários elementos sólidos que compõem o espaço, mas também a cor, as sonoridades que resultam da interação do corpo com estes elementos, suas texturas, e ainda, a luz presente no espaço. Por exemplo, se uma viga de concreto pode dar a sensação de rigidez, sua textura cheia de ranhuras, orifícios, fissuras, pode sugerir um movimento que não seja linear, como sua aparência mais imediata. Nesse sentido, o que transparece em relação à Arquitetura é justamente uma duplicidade em seu caráter, ou seja, este *viewpoint* é a um só tempo: concreto e subjetivo. Se por um lado, é constituído por materiais indiscutivelmente concretos, por outro, a interpretação realizada por cada ator e expressa corporalmente, destaca sua subjetividade.

Essa percepção, de certo modo, permitiu uma transformação na forma de lidar com a Arquitetura, ou melhor, uma real compreensão do potencial de experimentação que esta poderia proporcionar aos atores-em-treinamento. O trecho do diário de bordo escrito por Lívia Fernandez uma semana depois, já reflete, de certo modo, essa mudança: “E como se fosse uma cortina, senti a vibração de estar entregue no espaço sendo e me comportando como aquele pano. À mercê do espaço, do tempo. da vida! Ora retorcida! Ora estendida e vibrante!” (Lívia Fernandez, 17/05/2010)

A aplicação dos *Viewpoints* pode e deve se dar não somente no trabalho pessoal de cada ator, mas também no contato com o outro. É claro que isto não se refere àqueles *viewpoints* como Repetição, Reação Cinestésica e Relações Espaciais que por natureza já levam em consideração algum tipo de interação, mas justamente no que se refere aos outros mais voltados para uma exploração individualizada. Por exemplo, o *viewpoint* de Tempo pensado na relação com o outro, pode gerar um cuidado por parte do ator, no sentido de propor variações entre o seu tempo e o do outro ator em cena. Outro exemplo são as Formas que se constroem na relação de dois corpos, que se unificam numa Forma única, ou ainda, a geração, por um ator, de um movimento ou ação inspirados na sonoridade resultante da interação corporal de outro ator com a Arquitetura.

As dinâmicas de trabalho relacionadas às habilidades narrativas propostas por Keith Johnstone foram introduzidas posteriormente, quando já haviam assimilado a prática do *Viewpoints*. Inicialmente, executava-se um exercício básico de associação de palavras no qual cada um deveria dizer uma palavra interrelacionada com a anterior, mantendo, no ritmo pré-estabelecido, um fluxo contínuo de palavras. Esse procedimento trabalhava tanto a fluência verbal do ator, quanto abrandava sua autocensura, pois a necessidade de falar algo como um ato reflexo, impossibilitava o ator de dispensar as ideias mais imediatas, por mais inadequadas que lhe parecessem.

Pode-se dizer que a intenção de diminuir e, se possível, eliminar a autocensura ou os bloqueios pessoais no que se refere ao fluxo verbal, é uma das principais funções dos exercícios de habilidades narrativas, de um modo geral. Diferentemente do trabalho de *Viewpoints* em que o ator deve compreender o conceito, por exemplo, de Tempo, assimilá-lo e aplica-lo tecnicamente; aprimorar as habilidades narrativas, mais do que tudo, é deixar-se conectar com o próprio imaginário e deixá-lo fluir. A ideia era “deixar a porta aberta” para vir à tona o imaginário, ao invés de buscar intencionalmente as imagens que dão corpo à narrativa.

De certo modo, esse “deixar a porta aberta” parece propor uma postura passiva do ator que espera que alguma ideia surja sem um esforço de sua parte, por pura inspiração. No entanto, a meu ver, a postura do ator aqui pretendida traz, na verdade, um caráter duplo: passivo e ativo. O aspecto ativo está no fato de que ao improvisar o ator está realizando ações, criando tensões corporais, percebendo os diversos elementos que o envolvem e as ações dos seus companheiros de cena e todos esses fatores são estímulos e provocações à sua imaginação. Por outro lado, a passividade está em deixar fluir, sem críticas e censuras aquilo que “vai saindo”, e aproveitar tudo o que advém desse seu imaginário.

Depois dessa rotina de associações de palavras, o que se fazia era contar histórias, sendo que criavam-se regras que as tornavam mais desafiadoras, como por exemplo: contar histórias coletivas das quais cada um criava um trecho ou definir palavras que fossem proibidas na narrativa.

Há ainda mais uma noção vinculada à prática de Johnstone que contribuiu para aprimorar as habilidades narrativas dos atores: a quebra de rotina. Essa noção está diretamente ligada à transformação de ideias geradas nas histórias, de modo que elas se mantivessem sempre renovadas, não-previsíveis, espontâneas, capturando assim o interesse do espectador. Para Johnstone, mais do que contribuir para o desenvolvimento das habilidades narrativas, a quebra de rotina pode ser considerada uma metodologia na criação de narrativas: “Se eu disser 'crie uma história', então

muitas pessoas ficarão paralisadas. Se eu disser 'descreva uma rotina e depois a interrompa', as pessoas não terão problemas.” (JOHNSTONE, 1995, p.138)

A quebra de rotina parecia ser um desafio maior para o ator quando este estava improvisando sozinho porque, só poderia ser provocada por ele mesmo, diferentemente das improvisações em duplas, em que as propostas advindas do outro ator em cena proporcionavam, muito frequentemente, uma quebra da linha narrativa pessoal do ator. Mas era, principalmente, no trabalho mais solitário que o ator devia buscar avidamente esta prática, tanto no sentido de criar intencionalmente suas quebras, como no sentido de perceber em si que elementos poderiam gerar a quebra e a consequente busca de um novo caminho. Para Júlia Fagundes, as ações físicas poderiam ser um dos elementos que proporcionavam essa quebra:

[...] a ação física, ela tem muita participação nas reviravoltas, eu pelo menos a uso como um grande quebrador de rotina, porque ela me propõe umas 'coisas' e essas 'coisas', às vezes, não tem nada a ver e, às vezes, tem a ver [...] então ela é uma grande puxadora de tapete do bem. (Júlia Fagundes, 15/12/2010)

A expressão “puxadora de tapete do bem” utilizada aqui pela atriz, reflete bem a função da quebra de rotina, ou seja, colocar o ator numa encruzilhada, numa situação desafiadora na qual este terá que buscar uma solução imediata e, de preferência, rapidamente.

O termo, quebra de rotina, passou a ser uma constante não apenas quando se estava trabalhando as habilidades narrativas, mas também no tempo de experimentação, quando se trabalhava o *Viewpoints*. De certo modo, a quebra de rotina coincidia com uma indicação de Bogart e Landau no sentido do ator surpreender-se ao trabalhar os diferentes *viewpoints*, não se deixar entorpecer por um Tempo único, por uma Topografia constante ou por utilizar um único elemento da Arquitetura. Por outro lado, pode-se dizer também, que há uma aproximação entre a noção de quebra de rotina com o *viewpoint* da Duração, quando esta propõe frequentes mudanças e não uma permanência prolongada numa mesma ação, ainda que no caso da Duração essa segunda opção, feita de maneira consciente, seja muito bem vinda também.

A prática da improvisação esteve presente desde os primeiros dias do curso/treinamento *Improvisação por Princípios*. No entanto, ao longo do processo foi adquirindo características diferentes. Para nós, havia também a distinção entre os momentos de experimentação e de improvisação. Enquanto no tempo de experimentação os atores estavam individual ou coletivamente investigando as possibilidades corporais a partir de um trabalho não direcionado para ninguém, mas apenas para sua pesquisa pessoal, no tempo de improvisação buscava-se direcionar

esse trabalho corporal para uma plateia, ainda que esta fosse, a princípio, constituída apenas pelos próprios participantes do treinamento.

Inicialmente, as improvisações constituíam-se de apresentações exclusivamente corporais e desenvolviam-se, basicamente, a partir do *Viewpoints*. Na medida em que inseríamos na rotina de improvisações os *viewpoints* de voz e as habilidades narrativas, as improvisações passaram a constituir também um espaço para trazer os resultados das experimentações vocais realizadas na etapa anterior, só que agora com o direcionamento para um público. Enquanto no tempo de experimentação os atores trabalhavam com palavras ou frases soltas, frases decoradas usadas de maneira aleatória criando diálogos igualmente aleatórios, que serviam basicamente como suporte da experimentação vocal; nas improvisações as variações vocais deveriam estar veiculadas coerentemente às histórias, aos personagens, enredos, etc.

Um tempo de duração pré-determinado para as improvisações era fundamental também, para intensificar a capacidade dos atores organizarem suas apresentações com início, meio e fim. A partir do momento em que cabia a cada um deles controlar seu tempo de apresentação, tornou-se viável a noção de composição da cena que estavam Improvisando. Sendo assim, aprimoravam sua capacidade de finalizar suas apresentações de modo coerente, concluindo uma trajetória corporal que encerrava uma ideia.

Uma das preocupações mais fortes nesse processo de integração do trabalho corporal com a criação das histórias, é que estas não deveriam empobrecer o resultado daquele, o que era bastante comum quando o corpo passava a ser apenas uma ilustração da história que se contava. Com isso em mente, num primeiro momento, buscou-se um modo de dissociar as ações corporais da narrativa que se desenvolvia. A técnica do *Viewpoints* era, sem dúvida, um fator que propiciava ao ator um meio de improvisar corporalmente de maneira rica e criativa, podendo desprender-se da história. Enquanto a história ia sendo contada, o corpo construía um caminho próprio, evitando a literalidade daquilo que estava sendo dito. Considerava-se como duas 'narrativas', uma corporal e outra textual que se complementavam, se entrecruzavam e, por vezes, se contradiziam, gerando para os espectadores uma ampliação das possibilidades interpretativas das histórias. Esses procedimentos acabaram por resultar numa caracterização peculiar dessas improvisações e, aparentemente, era o que lhes diferenciavam como improvisações numa perspectiva de treinamento, ou seja, elas mantinham sempre uma qualidade experimental que transparecia nos corpos e ações corporais dos atores.

Ainda que as improvisações veiculadas nesse treinamento mantivessem essa característica, gradativamente, percebeu-se a necessidade de estreitar mais os laços entre essas duas narrativas sem, no entanto, cair na ilustração das histórias. Na verdade tratava-se, por um lado, de limpar as ações corporais, ou seja, eliminar os excessos, os elementos que destoavam completamente da história ou que não estabeleciam em absoluto conexões com o que se estava contando e, por outro lado, de permitir que a narrativa corporal afetasse o texto em construção de tal forma a poder transformá-lo, gerando assim um efetivo diálogo entre as narrativas corporal e textual.

Esse era um trabalho de sintonia fina e bastante árduo para os atores, pois não se tratava de depurar uma cena ensaiada na qual cada vez que se realiza percebe-se mais o que deve ser melhorado. Na proposta aqui descrita, para que o ator pudesse realizar uma improvisação em que as narrativas corporais e textuais fossem coerentes e autônomas entre si e, mais do que tudo, precisas no expressar das ideias, exigia-se desse um profundo e efetivo aprimoramento na sua capacidade de lidar com o imediato, com o aqui e agora, ao estabelecer prontamente tal improvisação, visto que esta não poderia ser “consertada”.

Quando se comentava com os atores a respeito dos aspectos a serem melhorados no trabalho que haviam acabado de apresentar, estes obviamente só poderiam ser revistos numa próxima improvisação, visto que normalmente não as retomávamos. O que, então, estava-se buscando desenvolver não era a cena em si, o que havia sido expresso ou o modo de expressá-lo, e sim, a habilidade do ator em propor uma improvisação que funcionasse, ou seja, que fosse interessante para o espectador, mas que ao mesmo tempo fosse rica em experimentações corporais e vocais, próprias de um espaço de treinamento. E um dos fatores fundamentais para esse êxito, conforme se foi percebendo era, justamente, a competência para estabelecer um consistente fluxo verbal e corporal diante do espectador, evitando que este fluxo se tornasse uma avalanche verborrágica ou de ações corporais ou que, ao contrário disto, ficasse interrompido por uma excessiva crítica pessoal que tendia a descartar todas as ações ou ideias como sendo inadequadas e ruins.

Essa questão traz à tona um outro aspecto acerca do improvisar e este pode ser considerado essencial para a compreensão do trabalho do ator: a relação entre controle e entrega. A noção de entrega aqui veiculada refere-se à postura do ator diante do trabalho e aproxima-se muito à ideia de plenitude, por que implica numa inteireza do ser. Estar entregue é não criar restrições e impedimentos para a atuação, deixar-se afetar pelos diferentes estímulos pessoais ou do meio. Por outro lado, a noção de controle refere-se, principalmente, à questão da consciência, o que completa a ideia do estar pleno, quer dizer, o ator se deixa afetar pelo que o envolve – espaço, pessoas,

acontecimentos – mas não perde a noção de risco, de coerência, da necessidade de estruturar sua improvisação com início, meio e fim, não perde a escuta do outro, enfim, manter o controle é manter plena e presente sua consciência. A meu ver, o que se busca aqui é o caminho do meio, ou seja, um equilíbrio entre entrega e controle. O ator necessita se entregar para que efetivamente haja uma fluência de ações e histórias, mas tem uma consciência que o mantém, que o sustenta e o impede de se perder completamente nesse fluxo. Quando argumentava acerca da necessidade de o ator ter domínio sobre as próprias ações, Samir Andreoli comenta:

[...] ele tem um certo descontrole, mas [...] É um 'descontrole controlado', monitorado e quem monitora é você. Você é o ator que tem que estar consciente do que está fazendo sempre, que tem de ter este controle: das coisas que acontecem; dos inícios, meios e fins; do desenvolvimento das coisas. (Samir Andreoli, 16/06/2010)

O fluxo perseguido pelos atores torna-se realidade na medida em que estes conseguem permitir que as ideias, ações, reações e percepções fluam através de seus corpos e mentes e permaneçam assistidas por suas consciências. Assistidas aqui entendido tanto no sentido de serem observadas como, no sentido de serem socorridas quando necessário. Essa demanda, entretanto, deve estar presente ao longo de todo o processo do treinamento, ou seja, desde a preparação, passando pela experimentação, para chegar à improvisação cada vez mais efetiva.

Com destaque para o tempo de experimentação, é fundamental que o ator se coloque atento à necessidade de passar por cada *viewpoint* ou outro elemento que esteja trabalhando nessa etapa, garantindo assim uma efetiva ampliação do seu repertório corporal, mas atento também ao desencadear de ações que são geradas na medida em que ele, efetivamente, dá espaço ao fluxo de transformações que o próprio corpo sugere. O comentário de Júlia Fagundes talvez ilustre melhor essa prática:

Resgatar o *Viewpoints* no trabalho não é assim: 'Agora é tal coisa'. É assim, acontece uma coisa e você ao mesmo tempo vai percebendo: 'Oba, tal coisa!' E aí, puxa uma outra ideia [...] 'Ah, e se isso aqui perdurar? E se isso aqui for cortado pra outra coisa?' Dessa relação de jogo pelo jogo mesmo, que envolve emoção, envolve uma série de coisas, envolve reação pura. (Júlia Fagundes, 19/05/2010)

Ao mesmo tempo que se reforça a importância de o corpo estar num fluxo livre e assistido, há que se perceber a relevância, no ato de improvisar, de histórias que se vão constituindo ao longo do processo, sem estar previamente resolvidas ou mesmo esboçadas. Diariamente, no treinamento,

atentava-se para a necessidade dessas histórias serem também fruto de um fluxo vivo de ideias que surgem do próprio corpo, em diálogo constante com a nossa imaginação. Essa disponibilidade foi também bastante frisada pelos atores-em-treinamento, tanto em relação à dificuldade de todos em estabelecê-la, ou seja, de realmente deixar fluir a história sem que esta seja pré-determinada por um pensamento lógico, como a dificuldade que as histórias previamente estabelecidas no pensamento podem gerar na realização de uma improvisação:

Por exemplo, eu entrei na primeira improvisação com uma história já [...] eu disse: Vou experimentar contar essa história. [...] Mas, lá dentro, com a história, não rolou: 'Meu Deus do céu, cadê a história?' Não sabia contar a história. Isso foi interessante... Foi ruim. [...] eu acho que eu fiquei muito parado, tentando lembrar da história. (Samir Andreoli, 28/05/2010)

E ainda:

A gente começa a não ouvir [o outro] porque já está com a coisa toda estruturada na cabeça e começa a não prestar atenção. [...] Então, nesse sentido, eu vejo extremamente desafiador que a gente consiga manter um corpo em atividade e manter essa história fluindo. Acho que são dois fluxos, o fluxo de ação e de histórias que precisam estar abertos para isso. (Mônica Mello, 28/05/2010)

A dificuldade em permitir-se entregar ao fluxo corporal ou verbal, reflete ainda um receio de que, o que quer que seja dito ou feito o seja por um ato reflexo trazendo apenas as ações e histórias próprias das tendências de cada um. Como comentei anteriormente, as tendências tem relação com os condicionamentos, com os vícios corporais, ou com um imaginário restritivo, ou mesmo com uma auto crítica inflexível. Júlia Fagundes usa a expressão “o que me veio” para designar alguma ideia ou ação que surge no calor da improvisação e considera que isso acaba sendo sempre uma das tendências pessoais de cada um. No entanto, o que se acredita aqui é que é justamente por meio do treinamento que o ator poderá, não eliminar todas as suas tendências, mas aprender a lidar com elas:

[...] cada vez mais essa organicidade no fazer com o corpo e com a história é o que vai acontecer. Na medida em que faz, faz, faz... treina, treina, treina... E aí passa a ser ‘o que vem’ porque ‘o que vem’ é isso, é uma coisa rica, ‘o que vem’ é complexo, não é condicionado, mas é um corpo aberto para as possibilidades. Aí passa a ser um ‘o que vem’ bom. Está disponível. (Mônica Mello, 12/07/2010)

Refletindo sobre a relação entre o fluxo corporal e verbal no processo de improvisação, ocorre que esta refira-se a um modo diferenciado de pensar, um pensar corporificado. Numa tentativa de pôr em palavras, é como se o ator direcionasse sua atenção para o movimento que está realizando, de tal modo que a mente se funde ao fazer do corpo, acompanhando seu fluxo e percebendo/participando de suas transformações, sem interferir intencionalmente no movimento.

Essa é uma atitude do ator que não é nem totalmente passiva e nem totalmente ativa, isto é, ele deve estar ao mesmo tempo agindo com o corpo e observando por meio da mente e vice-versa, agindo com a mente e observando com o corpo, de modo que ambos estejam em sintonia, em unidade, ainda que em atrito. Essa atitude traz mesmo um paradoxo porque, se por um lado tem essa “alguma coisa que vem”, como algo que acontece para além da nossa intenção imediata, que não foi previamente determinado; por outro lado, é mister que o ator desenvolva a capacidade de se auto provocar, de se auto-estimular na busca das ações a serem realizadas. Desse modo, o ator está permanentemente lidando com essas dualidades: entrega/controle, passivo/ativo, buscando ao mesmo tempo sua inteireza. Na improvisação o ator desenvolve a capacidade de viver como que em uma “corda bamba”, com todo o risco que esta sugere ou em um espaço entre: entre deixar fluir e provocar, entre deixar-se afetar e afetar o outro intencionalmente, entre o devir e o agir.

Referências

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: a practical guide to Viewpoints and Composition**. New York: Theatre Communications Group, 2005.

JOHNSTONE, Keith. **Impro: improvisation and the theater**. London: Methuen Drama, 1995.

_____. **Impro for Storytellers**. New York: Routledge, 1999.

Recebido em 13/11/2014

Aprovado em 05/12/2014

Publicado em 13/01/2015