

## A IMPROVISACÃO TEATRAL E ALGUNS MESTRES RUSSOS<sup>1</sup>

Pita Belli (Patrícia de Borba) (Universidad Regional de Blumenau – Brasil)

Embora a *Commedia dell'arte*, representante maior do teatro improvisado, tenha desaparecido em meados do século XVIII, é sabido que a Improvisação continuou existindo em diversas formas de espetáculos no decorrer do século XIX: na pantomima, no circo, no teatro de variedades, e também nas companhias ambulantes italianas, com suas representações cômicas. Foi, porém, o século XX que assistiu a uma grande retomada da questão da Improvisação em busca de novas linguagens cênicas. A importância que a Improvisação alcançou no teatro italiano fez com que suas bases fossem retomadas, no teatro moderno, na esfera dos procedimentos teatrais.

Depois do declínio da *Commedia All'improviso*, o teatro praticado até finais do século XIX permitia que os atores tivessem um aprendizado nas próprias companhias e em contato direto com o público, sem que essa vivência, no entanto, se constituísse num treinamento mais sistematizado. Stanislavski, que fundou em 1898, juntamente com Nemirovitch-Dantchenko, o Teatro de Arte de Moscou, ao constatar essa realidade, percebeu a necessidade de estruturar um método de atuação. Iniciou seus estudos e experimentos voltados para aquilo que, cerca de 1910, começou a aplicar com seus atores e que ficou conhecido como o método de Stanislavski. Através da Improvisação propôs uma técnica que poderia permitir ao ator fazer associações entre sua “memória emotiva” e o papel que iria representar. Tendo sido o primeiro a estabelecer claramente uma metodologia para o treinamento, o russo Stanislavski propunha que o ator, através de um conhecimento de si próprio, de suas

---

<sup>1</sup> Este artigo foi elaborado a partir da pesquisa realizada para obtenção do título de Mestre (dissertação – Improvisação e Treinamento do Ator: um percurso histórico), sob orientação do Dr. José Ronaldo Faleiro.

potencialidades, fosse capaz de reconhecer e fixar uma série de materiais que seriam utilizados para a mais justa representação dos personagens, para uma atuação sensível. 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, 1988, p. 127-128).

A obra de Stanislavski, seus estudos sobre um método de treinamento para o ator, apesar de ter sofrido, muitas vezes, interpretações equivocadas, foi amplamente divulgada nos meios teatrais e é objeto de muitas análises. De uma maneira geral, todo o teatro ocidental surgido depois de Stanislavski sofreu suas influências e a grande maioria dos que se dedicaram e dos que ainda se dedicam à pesquisa dos modos de representação, beberam e/ou ainda bebem em seus ensinamentos. Portanto, vamos nos ater aqui a alguns fatos que dizem respeito mais diretamente à intenção do diretor russo em realizar uma experiência diferenciada em seu Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, onde, através de improvisações, tentou a criação “coletiva” de textos dramáticos.

A Improvisação do ator sobre determinada situação dramática nos treinamentos propostos por Stanislavski foi assunto de largas discussões que ele e Gorki teriam empreendido em torno da criação de um “Teatro de Improvisação”. Em uma carta datada de 1912, endereçada a Stanislavski, estão claramente lançadas as bases de uma proposta que para Gorki, inicialmente, visava à renovação do repertório do Teatro de Arte de Moscou, com a possibilidade de criação de novos textos que

promovessem uma maior aproximação da arte com platéias mais populares. Alguns trechos dessa carta podem ser encontrados na revista *Máscara*, edição de 1996-1997, na qual está publicada parte do livro *Notas y reflexiones sobre el trabajo de su maestro* (Notas e reflexões sobre o trabalho de seu mestre), de Boris Zajava, discípulo de Vakhtangov, por sua vez discípulo de Stanislavski.

Na carta citada, Gorki iniciou o assunto fazendo algumas considerações sobre o que entendia como o comportamento geral dos artistas diante da obra de arte. Considerava que, apesar que 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 levasse 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. Para tanto, em sua carta, escreveu um exemplo concreto de situação, citado por Boris Zajava em seu livro acima referido, que tomo aqui a liberdade de transcrever, para que melhor se compreenda a intenção de Gorki:

Têm frente a vocês cinco homens e cinco mulheres. Quer dizer dez representações em potência sobre a maneira como as pessoas aspiram viver, dez esquemas incertos do que desejam, dez atitudes distintas ao redor de sua pessoa.

Cada um dos cinco homens tem sua idéia da mulher ideal, cada uma das mulheres representa, a seu modo, seu ideal masculino... Um dos cinco homens considera que um avaro é um homem que sabe economizar; a outro, o avaro lhe parece um desgraçado; o terceiro se compadece dele e para ele é um desventurado; para o quarto o miserável é ridículo; o quinto reconhece simplesmente nele um personagem literário e o problema está solucionado para ele; este último será a individualidade menos capacitada.

Uma das mulheres se vê enamorada de um asceta e chamada a vencer o ascetismo; outra ama um libertino e o salva do mau caminho graças ao seu amor; a terceira considera que a natureza escarneceu dela fazendo-a mulher, detesta os homens e inveja sua liberdade; a quarta quer simplesmente ser mãe, esposa, tem sua própria maneira de ver esta vocação. No caso de terem individualidades muito definidas, os enfrentamentos são inevitáveis.

Se o asceta, negador da vida, exclama um dia em estado de excitação extrema: ‘O mal na vida provém da mulher que o multiplica sem fim para um gozo efêmero!’; esta exclamação não deixará de suscitar em uma o desejo de pôr fim ao erro deste homem; em outra o desejo de vingar-se. Estes dois desejos se enfrentarão e ocorrerá o drama! Porém o assunto pode transformar-se em comédia; tudo depende da direção que tomem os fatos no curso de sua evolução!<sup>2</sup> (in Zajava, 1996-1997, p. 31).

Dessa maneira, os atores seriam também criadores da obra dramática. A esse exemplo de situação, Gorki juntou recomendações sobre os cuidados a serem tomados para que os atores não incorressem naquilo que já havia considerado como uma forma distante de si mesmos e, tampouco, que tentassem criar um papel para favorecer-se pessoalmente. Além disso, outro cuidado deveria ser tomado com relação à utilização, por parte dos atores, de expressões “prontas” que já conheciam de leituras ou outros espetáculos a que tivessem assistido.

As indicações de Gorki estavam diretamente associadas ao fato de que pretendia, a partir de uma situação dramática dada, com a construção individual que cada ator desse a seu personagem e, conseqüentemente, ao desenrolar dos acontecimentos, renovar os textos a serem representados pelo Teatro de Arte de Moscou. Podemos perceber aí a busca de Gorki por personagens e situações mais reais

---

<sup>2</sup>Tienen frente a ustedes cinco hombres y cinco mujeres. Es decir diez representaciones en potencia sobre la manera en cómo la gente quisiera vivir, diez esquemas inciertos de lo deseado, diez actitudes distintas hacia su persona.

Cada uno de los cinco hombres tiene su idea de la mujer ideal, cada una de las mujeres representa a su manera su ideal masculino... Uno de los cinco hombres considera que un avaro es un hombre que sabe ahorrar; a otro el tacaño, le parece un desgraciado; el tercero se compadece de él y para él es un desdichado; para el cuarto el miserable es ridículo; el quinto reconoce simplemente en él a un personaje literario y el problema está solucionado para él, este último será la individualidad menos capacitada.

Una de las mujeres se ve enamorada de un asceta y llamada a vencer el ascetismo, otra ama a un libertino y lo salva del mal camino gracias a su amor; la tercera considera que la naturaleza se burló de ella haciéndola mujer, detesta a los hombres y les envidia su libertad; la cuarta quiere simplemente ser madre, esposa, tiene su manera propia de ver esta vocación. En el caso de que se tengan individualidades muy definidas, los enfrentamientos son inevitables.

Si el asceta negador de la vida exclama un día en un estado de excitación extrema: ‘¡El mal en la vida proviene de la mujer quien lo multiplica sin fin para un gozo efímero!’; esta exclamación no dejará de suscitar en una el deseo de poner fin al error de este hombre; en otra, el deseo de vengarse. Estos dos deseos se enfrentarán y ocurrirá el drama! ¡Pero el asunto puede volverse comedia; todo depende de la dirección que tomen los hechos en el curso de su evolución!

para um teatro que se propunha ao naturalismo. Para além disso, os temas girariam também em torno da proposta ética que se praticava no Estúdio do Teatro de Arte.

Essa idéia, segundo Zajava, teria encantado Stanislavski e foram tomadas medidas para sua efetivação, com a participação de Gorki (Zajava,1996-1997, p. 31). Mas o projeto, depois de alguns ensaios de Improvisação, acabou por ser abandonado. Provavelmente em função da necessidade de outros ensaios com vistas aos espetáculos com textos conhecidos. Mas, embora não tenha sido o projeto levado a cabo, a idéia da Improvisação sobre certa situação dada serviu para introduzir a Improvisação como elemento vital nas teorias de Stanislavski sobre o treinamento do ator. Além disso, estimulou a criação do primeiro Estúdio, no qual permaneceu por muito tempo o vestígio dessa idéia de Improvisação, em que o ponto de partida para a criação poderia ser um esboço, um enredo e determinadas personagens.

É possível verificar que essa formulação serve hoje como base para a criação de muitos espetáculos, sem deixar de levar em conta, logicamente, as devidas variações decorrentes das diversas formas de treinamento adotadas no interior de cada um. Base que, aliás, já havia sido fixada claramente pela *Commedia dell'arte*, no que a improvisação difere apenas na questão dos resultados. Enquanto no teatro *all'improvviso* esta era a forma final da representação, na maioria dos grupos contemporâneos ela serve somente até determinado ponto do processo, após o que se inicia a formalização do espetáculo. Assim teria sido a proposição de Gorki.

Na ocasião em que Stanislavski e Gorki tentaram aplicar as bases da Improvisação para a composição de um espetáculo, era seu aluno Evgueni Vakhtangov, que tendo tomado a sério as lições dos mestres mais tarde tentou aplicar os mesmo princípios com seus alunos no Estúdio Dramático Estudantil, onde ensinava. Vakhtangov tinha sido discípulo de Sulerjitski, diretor do primeiro *Estúdio*

do Teatro de Arte de Moscou, ferrenho discípulo de Stanislavski e que já tinha também realizado experimentos no âmbito da Improvisação. Há notícias de que Sulerjitski, em certa ocasião, se retirou para o campo com seus alunos, que passaram todo o tempo “metidos” em seus personagens (Zajava, 1996-1997, p. 30). As idéias de Vakhtangov correspondiam às propostas de Stanislavski e Gorki. Também pretendeu que a Improvisação a partir de uma situação dada servisse como base para a criação de novos textos dramáticos. Teria dito a seus alunos que um dia já não se escreveriam obras. Acreditava que o ator pudesse estar de tal forma preparado que, antes de entrar em cena, bastaria lhe relatar o papel que executaria, com algumas informações sobre seu passado e suas relações, e que isso bastaria para que efetivasse seu personagem no palco, pois os sentimentos, as emoções, as palavras, lhe ocorreriam espontaneamente. Para ele esta seria a verdadeira *Commedia dell'arte*, menos convencional e sem o apoio de um autor, de um roteiro.

Se em algum momento Vakhtangov tiver pretendido um teatro totalmente improvisado, acabou, no entanto, por propor a seus alunos um roteiro de ações bem claro, onde previa, ao final, que o texto pudesse ser escrito por um dramaturgo, em forma definitiva, e a partir do qual se trabalharia com vistas a uma montagem formalizada. O discípulo, portanto, tentava dar continuidade às propostas dos mestres. E mais uma vez tal experiência não alcançaria êxito. Vakhtangov acabou por reconhecer que seus alunos não eram maduros o suficiente para tal empreitada. Se no Teatro de Arte de Moscou, onde essas idéias foram aplicadas com atores profissionais, já não haviam encontrado eco, imagina-se que com atores iniciantes a tarefa seria bem mais difícil. Poderia se concluir daí, mais uma vez, que a Improvisação requer o domínio de determinadas especificidades para que possa efetivamente alcançar resultados exitosos. De qualquer maneira, embora não tenha se realizado em sua

plenitude, o projeto de Vakhtangov serviu para que seus atores pudessem compreender os mecanismos de construção de uma peça, o que fez com que tivessem maiores condições de analisar obras e personagens a partir de uma perspectiva teatral.

Todos esses experimentos contribuíram significativamente para a evolução das propostas de treinamento de Stanislavski – evoluções estas, como bem nos lembra Zajava, de caráter pedagógico e não, necessariamente, de ordem estética (1996-1997, p. 33). E o legado dessa pedagogia teve tamanho alcance que pode ser detectado em praticamente todas as escolas de ensino do teatro, ou mesmo nos grupos amadores, junto aos quais são aplicados largamente os exercícios de Improvisação. Ainda que, muitas vezes, isso se dê sem a devida consideração, isto é, sem que se perceba na sua utilização um papel mais significativo do que o de simplesmente desinibir o aluno ou de dar “asas” à sua imaginação.

Outro ator, diretor e mestre que contribuiu significativamente para a progressividade do método de Stanislavski foi Mikhail Tchekhov. Depois de estar vinculado ao Teatro de Arte de Moscou por 16 anos, tendo trabalhado com Sulerjitski, com o próprio Stanislavski e com Vakhtangov, e onde, finalmente, assumiu a direção do Segundo Teatro de Arte de Moscou, começou a desenvolver seu próprio método de treinamento. Depois disso trabalhou em diversos teatros em outros países europeus, com vários atores e diretores renomados. Por fim transferiu-se para os Estados Unidos, onde se dedicou a continuar as pesquisas que Stanislavski havia iniciado sobre as ações físicas, e chegou aquilo que denominou *gesto psicológico*. No entanto, o que nos interessa aqui não é o seu método de trabalho como um todo, mas como ele utilizou a Improvisação para o treinamento do ator. Especificamente com relação a este assunto, dedicou o terceiro capítulo de seu livro, que chamou de *Improvisação e conjunto*.

Para Tchekhov, Improvisação era sinônimo de criatividade, uma possibilidade para o artista expressar-se “livre e completamente”. Com relação ao ator afirmava que: “...*seu* desejo irrefreável e *seu* mais alto propósito (...) só podem ser satisfeitos por meio da livre Improvisação” (1996, p. 41). Temia que o ator, ao se limitar a dizer um texto escrito por outro acabasse por se tornar “escravo” de uma criação distante dele próprio, deixando de lado a sua individualidade criadora. Acreditava no ator como um co-criador do papel que representaria. Principalmente no referente ao *como* seu personagem falaria ou se comportaria em cena; para isto, quanto mais desenvolvesse suas habilidades para a Improvisação, mais teria a acrescentar ao trabalho do dramaturgo e do diretor. No entanto, sua proposta não era a de que o ator criasse textos novos, nem tentou um teatro que pudesse ser formulado através da Improvisação e que pudesse ter como resultado um texto dramático. Seu trabalho com a Improvisação era direcionado tão somente ao treinamento, ao *como* e não a *o quê* o ator deveria dizer.

Com exercícios formulados a partir de um tema simples, do qual os atores deveriam conhecer o início e o fim, para que se habituassem às regras, Tchekhov organizou improvisações para a fase preparatória dos atores, que tanto deveriam ser realizados individualmente, num primeiro momento, como coletivamente, numa segunda fase. Dessa maneira, ao desenvolver sua capacidade de improvisar, o ator poderia desfrutar de “uma sensação de liberdade”. Liberdade esta que, no resultado do espetáculo, se limitaria ao seu campo de ação, à representação de um texto dado, tanto no que se referisse à maneira de dizê-lo quanto à criação das ações psicológicas de cada personagem, sem se desviar, no entanto, das orientações do autor e também do diretor. Ainda assim, afirmava que havia um campo vasto de ação em que o ator poderia exercitar sua criatividade, pois acreditava que “...a real e verdadeira liberdade



na Improvisação deve basear-se sempre na *necessidade*; caso contrário, não tardará a degenerar em arbitrariedade ou indecisão” (Tchekhov, 1996, p.45).

Em seu livro, no capítulo dedicado à Improvisação, ao final de alguns exemplos de exercícios individuais nos quais orienta o ator a ir aumentando as necessidades dentro do próprio exercício, Tchekhov conclui que o resultado é o desenvolvimento da psicologia do *ator improvisador*. Embora considerasse que 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, 1996, p. 48).

O que se percebe é que Tchekhov detectava a Improvisação nas menores instâncias da representação teatral, e para que o ator efetivamente pudesse fazer uso dela em dadas circunstâncias – as que ele considerava de sua alçada –, deveria receber um treinamento para tal. Mas havia outra motivação para que fizesse uso de exercícios improvisacionais: o aspecto coletivo do teatro. Considerava também que o “...ator deve desenvolver em seu íntimo uma sensibilidade para os impulsos criativos dos outros” (1996, p. 48). Para tanto, antes de dar início à Improvisação em grupo, recomendava exercícios que denominou de “sentimento de *ensemble*” (conjunto), onde os atores deveriam desenvolver sua capacidade de comunicação com o outro, harmonia com o colega de palco, antes de adentrar na criação teatral propriamente dita. São exercícios com vistas a conquistar a sensibilidade em relação ao conjunto,

sem deixar de lado o reconhecimento das individualidades. Depois disso, então, os atores poderiam dar início aos exercícios improvisacionais com vistas à montagem de um texto previamente definido, com o qual, a partir da descrição da cena e dos personagens, poderiam principiar a construção psicológica dos mesmos, bem como de suas relações com os outros personagens e com os acontecimentos suscitados pelo autor e pelo diretor.

Ao final do capítulo *Improvisação e conjunto*, Tchekhov ainda faz duas advertências aos atores. Uma se refere ao uso de seu *espírito* improvisador, que não deve ceder lugar à “lógica”, mas sim fazer uso de sentimentos, emoções, desejos e impulsos sinceros. E outra ainda é que, concomitante aos exercícios de grupo, o ator deve continuar exercitando-se individualmente, pois um não exclui o outro, mas pelo contrário, são complementares. As recomendações de Tchekhov com relação ao trabalho de grupo, onde os atores devem exercitar sua comunicação com o conjunto, parecem não ter mais muita relevância nos grupos de teatro atuais, onde se vê ênfase cada vez maior nos treinamentos individuais, talvez mesmo em detrimento do jogo de relações entre atores e personagens.

O fato é que, de modo geral, todos os homens do teatro realizado no século XX se valeram, de uma maneira ou de outra, da Improvisação. Fosse na preparação dos atores, fosse na dos espetáculos. No entanto, as formulações mais importantes sobre a Improvisação e sua utilização como forma de treinamento para o ator parecem ter perdido força no teatro contemporâneo, para dar lugar a uma busca mais voltada para a corporeidade. A idéia da instrumentação para um “corpo em cena” abriu caminhos para os treinamentos individuais, propiciou o alargamento dos limites corporais e as descobertas pessoais em busca da ação dramática. Disso resulta que a

Improvisação passou a ser utilizada, explicitamente, apenas como forma de estímulo à criação de espetáculos, em um determinado momento do processo criativo.

Para além disso, parece bastante óbvio concluir que os atores se valem, sim, da Improvisação em seu treinamento particular ou quando pesquisam algum material para a criação de partituras que posteriormente poderão ser utilizadas (ou não) em um espetáculo. Contudo, a questão do jogo improvisacional como forma de busca das relações com o outro em cena e com a própria cena, assim como propunha Mikhail Tchekhov e seus antecessores, com regras próprias bem definidas e que também fazia parte da tão comentada instrumentação do ator, parece ter desaparecido da pauta dos treinamentos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

STANISLAVSKI, C. **Manual do ator**. Trad.: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TCHEKHOV, M. **Para o ator**. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZAJAVA, B. Gorki-Stanislavski-Vajtangov: un experimento de improvisación. **Máscara – cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología**, México, n. 21-22, p. 30-34, enero 1996-1997.