

ISSN 2236-3264

cena

PPGAC

ESBURACANDO COMPORTAMENTOS

Juliana Leal Dorneles

Doutora em Psicologia Clínica pelo Núcleo de
Subjetividade da PUCSP (2009), Mestre em
Psicologia Social e Institucional (UFRGS/ 2003),
Bacharel em Psicologia (UFRGS/ 2000).

RESUMO: Este texto é um ensaio a partir da oficina “A natureza da espontaneidade, o método Keith Johnstone”, ministrada por Frank Totino¹ durante o FIMPRO/2011². Alguns conceitos propostos por Deleuze & Guattari (1996) nos ajudarão a elaborar a experiência na arte da improvisação.

Esburacar é cavar, fornecer cavidades, atrito, fazer marcas. Fazemos essas analogias geográficas para entender que uma cena improvisada começa traçando um plano linear de acontecimentos. À medida em que os atores jogam, os elementos lançados são os pontos de atrito, as ranhuras que, eventualmente, se trabalhados, levam a cena para um ponto de diferença — o seu futuro particular.

Acreditamos que a experiência estética na improvisação ocorre quando, através de intuitivos espaços de porvir nas cenas, se encenam os futuros (virtuais em cada lance do improviso) possíveis, mas nunca previstos. Interessa, portanto, nesta arte, o trabalho conjunto nestes lances.

PALAVRAS-CHAVE: Improvisação teatral; Processos de criação; Futuro; Diferença; Desterritorialização.

ABSTRACT: This text is an essay about Frank Totino's workshop “the nature of spontaneity, Keith Johnstone method”, taught by Frank Totino during FIMPRO/2011. Some concepts proposed by Deleuze & Guattari (1996) will help us to understand the experience in the art of improvisation.

To hole is to dug, provide cavities, friction marks. We make this geographical analogy to understand that an improvised scene begins plotting a linear plan of events. To the extent that the actors play, elements released are the points of friction, the grooves that eventually worked out, take the scene to a point of difference - particularly its future.

We believe that the aesthetic experience in improvisation occurs when, for intuitive spaces to come in the scenes, some futures enact (virtual bid in each improvisation). Possible futures, but never provided. Interest, therefore, in this art, work together on such bids.

KEYWORDS: Theatrical improvisation; Creative processes; Future; Difference, Deterritorialization.

¹ Frank Totino é diretor e ator da Companhia canadense Loose Moose. É discípulo de Keith Johnstone, o criador do teatro esporte.

² Festival Internacional de Improvisação (FIMPRO), é organizado por Mariana Muniz e Uma Companhia, com apoio da UFMG e patrocínio da Vivo Companhia Telefônica.

INTRODUÇÃO: DA ESPONTANEIDADE À TÉCNICA.

Improvisar é uma ação simples e natural, banal até. No teatro, é vital para o trabalho do ator. Ao colocarmos uma lupa sobre esta ação na cena, buscamos elementos técnicos para pensá-la como arte teatral. A cena de improvisação inicia com um amplo espaço vazio onde os improvisadores colocarão marcas sobre ela, construindo uma dramaturgia espontânea.

Apresentaremos alguns elementos teóricos e técnicos que temos pesquisado em oficinas de improvisação para atores (especialmente na oficina “a natureza da espontaneidade – o método Keith Johnstone”, ministrada por Frank Totino). Os escritos de Gilles Deleuze (1925-1995) e Felix Guattari (1930-1992), especialmente as noções de diferença e de futuro, nos ajudam a pensar a improvisação.

Frank Totino acena um horizonte para os improvisadores contemporâneos: “não se acomode ao conseguir o riso com suas piadas: busque o teatro, procure pelas relações em cena e pelas complexidades do comportamento humano”, diz. Para ele, a improvisação se torna interessante quando os improvisadores arriscam, deixando-se afetar pelas respostas que surgem na cena. O habitual, nas relações cotidianas, é que se desviem dos assuntos para evitar os conflitos. Mas, improvisando, nada deve ser “deixado para lá”. Se meu parceiro de cena desvia o olhar toda vez que eu falo com ele, ele me dá uma pista, um ponto, um elemento de construção da dramaturgia improvisada.

Como resolver uma cena na improvisação? Este parece ser o fantasma que nos assombra logo na chegada. Aqui não existem soluções prontas, nem receitas, e tampouco a loucura e ausência de regras. Sobre este enigma, os atores se lançam ao risco, segurando coletivamente os fios jogados ora por um, ora pelo outro, escutando o alerta dos improvisadores experientes que dizem: Não antecipe o futuro da cena...

Na improvisação, temos um território sendo cuidadosamente tecido. Uma teia que, com sorte e cuidado, se entregará para o esburacamento do futuro. Sorte e

cuidado porque é preciso atenção aos nossos impulsos mais rápidos de querer logo solucionar o problema. Na improvisação, estar no problema é o desafio.

Nossos comportamentos em cena não podem ser ignorados, pois eles geram signos e expectativas no público que nos vê. Nada passa despercebido, e é isso que se quer ver como a verdade da cena. A plateia é especialista em ler sinais, ler comportamentos. Por isso, estudar teatro é estudar o comportamento. Frank coloca: “Quando você é alterado, você deixa a verdade aparecer. Esta é a parte espontânea: permitir que alguma coisa aconteça.”

Veremos como Frank trabalha os atores para que eles sejam cada vez mais sensíveis aos atritos da cena.

O primeiro exercício é com o grupo inteiro, estamos caminhando no palco, orientados para caminhar simplesmente como se estivéssemos na rua. Então, devemos olhar os colegas e reconhecer alguém no meio da multidão. A orientação era apenas para que se percebesse o que se passa durante esse momento (se desvia, se ignora, se encara...), e o que nós sentíamos com isso (ignorados, com raiva).

Experimentamos, logo em seguida, um exercício sobre ser alterado. Em dupla, caminhar um em direção ao outro, encontrar-se no centro do palco. Um dos dois fala “Hum”. O outro fala: “Te encontro na terça”.

A palavra “terça” é um gatilho para causar uma reação. O importante é que essa palavra desencadeie uma mudança. Se o personagem for alterado, você não precisa pensar o que fazer. Então: seja alterado. Não busque explicação para ser alterado, apenas seja alterado. Quando pensar em mudar, faça-o.

O impulso de ser alterado foi trabalhado praticamente em todas as aulas. Se percebêssemos algo no comportamento do outro, qualquer coisa que fosse, era proibido ignorar. Em uma cena de dois atores, a atriz Greice³ fazia uma personagem feminina que teve um filho e não sabia quem era o pai. O ator Edson fez um personagem masculino, que a conhecia e para quem ela contava isto. Mas, Edson

³ Utilizaremos apenas o primeiro nome dos atores, para preservar seu anonimato. No texto, não importa quem fez o quê, mas sim o que foi feito.

tratou o fato dela não saber quem era o pai do filho como se fosse natural. Frank, então, aponta para o fato de que o público inteiro quer saber como é que ela teve um filho e não sabe quem é o pai... Esta informação não pode ser tratada pelo parceiro da cena como se fosse natural. Porque é isso o que a plateia quer saber. “Seja lá o que for que você fizer no palco, você cria uma expectativa para o futuro”, diz Totino.

EXERCÍCIOS PARA BOAS ATITUDES

Frank coloca um sofá no centro do palco e pede para que as duplas sentem no sofá, em uma posição confortável. Com este exercício simples percebemos o poder das posturas corporais em comunicar os afetos entre a dupla (pernas cruzadas em direção ao outro ou não, cabeça voltada para o outro ou não, etc.). Não é só o que se faz, mas como nos posicionamos. Iniciar uma relação positiva entre os improvisadores significa futuro. Um começo *flat* comunica uma boa relação e traz tranquilidade para que se possa ver o que acontece. Muitos conflitos e problemas no começo dificultam que se reconheçam os personagens.

Os personagens podem brigar, os atores precisam estar conectados. Independente da situação em que estiverem, queremos ver pessoas tendo prazer em cena. Como se faz um ao outro feliz? Dê a eles o que eles querem. O trabalho do improvisador é inspirar o outro. A felicidade em cena acontece quando você faz o que te ilumina e, o continua fazendo até que sinta vontade de fazer outra coisa. Em improvisação não tem história. Tudo o que você tem é a outra pessoa, por isso o mais importante é que haja conexão.

Entretanto, há um ponto importante, porque a conexão não é algo objetivo, está ligada a atitudes subjetivas para com o outro e, como cada um sente isso. Por momentos, os dois sentem que estão conectados, já, no momento seguinte, a conexão se foi. Fazemos um exercício para compreender como lidar positivamente com o “erro” na conexão, colocando dois outros atores atrás do sofá. Eles são a “polícia da improvisação” e estão prontos para agir caso um dos atores sentados

denuncie a desconexão (basta estalar os dedos que a polícia tira o outro jogador de cena. Este, por sua vez, sai gritando “Eu sou um bom improvisador! Eu sou um bom improvisador!”).

Outros dois exercícios sobre boas atitudes: 1) Ao perceberem que a cena não vai indo bem, os jogadores admitem o fracasso e gritam juntos: “de novo!”. A plateia apóia gritando também. Os jogadores reiniciam a cena; 2) Em dupla, os atores devem se alternar propondo coisas para serem executadas pelos dois. Um primeiro propõe, se o outro acha legal, eles executam a proposta e continuam executando até sentir necessidade de uma nova proposta. Quem a propôs, pergunta: “E agora?”. O outro deve trazer uma nova proposta. Se o parceiro não achar boa a proposta, deve ser sincero e falar “não” (de um jeito delicado, jamais deixando o outro se sentir diminuído por isso). Assim, o propositor deve mudar a proposta até encontrar uma proposta que agrade ao parceiro. A cena segue neste jogo.

Frank pondera: “Existe a tendência do improvisador achar que tem que surpreender o tempo todo. Mas, não é isso o que a plateia quer. A plateia quer que suas expectativas sejam realizadas.”

A plateia espera um tipo de futuro baseado nas coisas que estão sendo feitas no palco. Isso é ser óbvio. Trabalhar no óbvio é levar o que vem sendo feito adiante, ao invés de abandonar e procurar algo melhor. Quando se tenta algo mais interessante, você comunica uma negação de tudo o que já passou, é como se houvesse uma mudança de planos repentina, sem que se dê tempo, nem para a plateia, nem para o parceiro, de acompanhar o que mudou.

Muito interessante na cena improvisada é esta abertura do amálgama da criação. Uma diferença no território se apresenta abrindo a cena para outros sentidos. É um território que começa em um vazio de sentidos e pressupõe a sincera colaboração dos atores. Tudo pode ser. Os pontos de ancoragem desse território são dados pelo teatro como um todo: a luz, o som, a velocidade dos atores, sua lentidão, o excesso de peso, uma testa franzida, uma tonalidade da voz, um pé batendo no chão, um suspiro. Mudar é um dos componentes do esburacamento do

plano previsível, para criar um ponto na narrativa. Trabalhar conjuntamente nestes signos subjetivos, porém absolutamente visíveis, torna este mundo verossímil.

OBJETIVOS E ATITUDES

Objetivo é o que o personagem quer. Atitude é o que ele pensa sobre o outro. Trabalhamos na cena para sermos afetados pelas atitudes do outro e para realizar nossos objetivos. Permitimos que isso vire o conteúdo da cena. O objetivo envolve sempre algo mais amplo do que o que é pedido: “querer que ele tire o lixo da frente de sua casa” pode significar, por exemplo, “querer que ele te dê mais atenção”.

Ao longo dos dias, Frank complexificou o trabalho dos atores. Nas cenas, passamos a ter uma frase que não podia ser dita (algo que se quer muito dizer para a pessoa e não se consegue falar de jeito nenhum). Havia que tentar muito falar a frase sem nunca conseguir. No lugar, substituir esta frase por outra coisa. É importante que o processo de substituição do que você realmente quer dizer por outra coisa seja constante. Se você estiver falando uma frase longa, tente falar a frase que você quer no meio dessa frase longa.

Frank complexificou ainda mais, ao pedir que, além dos objetivos, das atitudes e da frase que não se podia falar, ficássemos o tempo todo na cena com um mantra na mente, inclusive quando se ia falar algo. O mantra podia ser algo muito simples (como “eu te amo”, ou “eu te odeio”, ou “batatinha quando nasce”). Este exercício proporciona uma dificuldade que faz com que o cérebro recue. A voz muda e a presença do ator dilata, quebrando automatismos.

Os atores foram ficando muito interessantes em cena, mais espontâneos, com menos controle e mais intensidade. Essas regras obrigam o ator a um processamento do que ele faz, como se ele estivesse obrigado a tomar uma distância mental inclusive de sua própria voz. Uma vez os automatismos quebrados, naturalmente surgem outras possibilidades de jogo e de sentidos. A regra agora é: siga seus novos impulsos.

Um ator que teme o erro raramente arrisca, atrelado ao que conquistou como território firme e seguro. Muitas vezes, mais grave, opera massacrando a ousadia dos outros. Entretanto, a abertura para o futuro da cena e a arte da improvisação estão intrinsecamente ligados à essa ameaça do risco.

TERRITÓRIOS E ABERTURAS

Podemos agora falar sobre os territórios, onde Deleuze & Guattari (1996: 116) colocam: "... o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado." Todo caos tem seus territórios. Nos territórios temos os meios onde os componentes desses meios colaboram para seu funcionamento.

A operação de criação implica gerar em um território (ou em vários, já que todos estão ligados) uma marca que abre o território para um futuro, outro caos que ele mesmo cria através das forças que este próprio território comporta. Desterritorializar por imprimir uma expressão que o amplia, que o abre, que o esburaca.

Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. (1996:117)

Desterritorializar é abrir o território. É isto o que faz uma resposta inesperada, uma surpresa, no mundo no qual as pessoas se organizam habitualmente. Na improvisação, uma cena é já a organização de um território no caos. Depois, dentro deste círculo que é o território, uma força se amplia para um futuro e ganha materialidade, assim criando uma diferença.

FUTURO?

De que futuro estamos falando, já que não é o que se prevê nem o que se antecipa? É um futuro não premeditado, entretanto é indissociável dos dados lançados no presente. O futuro aqui é um futuro coexistente. Este é um ponto forte no pensamento de Deleuze, e o trabalharemos um pouco, pois é essa ideia que nos permite compreender a abertura de mundos na improvisação.

No tempo coexistente, passado, presente e futuro não são sequenciais. Não há linearidade em escala evolutiva. O presente não é mero passo para se chegar no objetivo final. É um tempo da diferença e repetição. Algo do mesmo que a cada retorno abre uma diferença — o seu futuro.

Em uma cena improvisada, os atores estabelecem uma plataforma (lugar onde estão, personagens) e trabalham sobre ela. Essa plataforma é parte da teia que se abre à diferença em uma inclinação da cena. Essa diferença, que aqui estamos chamando de futuro, já está na cena desde o primeiro movimento. A diferença emerge da própria proposta, não está além ou aquém dela.

No momento em que os jogadores lançam os fios, já há um futuro coexistindo no jogo. Embora não saibamos exatamente quais seus desdobramentos, uma abertura no território se anuncia. No exemplo que já citamos neste texto, quando a personagem diz que não sabe quem é o pai de seus filhos, ela lança informações que trazem tanto um passado, quanto um possível futuro. O que se abre aqui, e que terá que ser atualizado na cena, é este futuro onde os espectadores (e os próprios personagens e os atores), irão compreender porque ela não sabe quem é o pai de seus filhos. Quem sabe os atores construam um tipo de experiência para os personagens onde nunca mulher alguma soube quem eram os pais de seus filhos.

Outro exemplo que aconteceu no espetáculo *Dos Gardênias Social Club* (Uma Companhia/Belo Horizonte) apresentado durante o FIMPRO/BH/2011. São três casais, cujas histórias são improvisadas ao longo do espetáculo. No início, os atores dançam com pessoas do público para conhecê-las e ouvir suas histórias. As sensações que tiverem durante esta dança serão o material a ser repassado como

característica para seus parceiros. No dia da apresentação no festival, havia muita gente no palco onde acontecia o espetáculo/baile, então um rapaz do público sentou-se na mesa que seria utilizada por um dos casais do espetáculo.

Do fato de haver um outro homem sentado na mesa do casal, desconhecido de ambos, uma série de situações tem início, como por exemplo quando o homem do casal recusa-se a dançar com ela e ela então pede que o rapaz do público dance com ela. Ele aceita de boa vontade, participando da cena. Eles dançam, e ela arriscando alguns lances de cumplicidade com ele, que vão num crescente, até chegar no momento em que ela arrisca o que todo o público queria ver: o beijo da atriz/personagem com o rapaz do público/personagem.

Para fazer isso, a atriz Débora foi fazendo apostas. Em cada lance, se delineava um futuro possível, ainda imaginário, porém já lá no jogo dos lances.

A advertência é esta: existe uma prudência necessária a este colocar-se em risco, aqui onde a potência desta força pode sucumbir à moral (e ao ressentimento que utiliza o fracasso para justificar seu recuo e sua condenação sobre o risco), ou ainda a antecipação da manifestação da força, que corta seu ritmo, que não espera o tempo de manifestar, e que assim a lança ao indistinto.

O artista precisa escutar esse ritmo, como na música, como na dança, para deixar a força do futuro do território se manifestar. Desterritorializar implica uma prudência, tanto para não se perder quanto para não sucumbir aos julgamentos padronizados, genéricos, sobre a diferença que se apresenta.

Tendo coragem de aceitar o risco, você aprende sobre si mesmo e sobre o outro. Ter uma boa relação com o fracasso significa positivar o ato de arriscar, ao invés de temer o risco porque pode levar ao fracasso. Ou seja, o fracasso virá de qualquer jeito, mas justamente por isso cada vez se deve aumentar a aposta. "Não importa. Tente outra vez. Fracasse outra vez. Fracasse melhor." - *No matter. Try again. Fail again. Fail better.* (Samuel Beckett em *Nohow on: three novels*).

Se há algum aprendizado, ele é sobre a insistência intensiva do desejo. Fracassamos porque as apostas são altas. A força do futuro vive na altura das ambições que não tem comedimento nem decoro...

Improvisar é ir ao encontro do mundo, ou confundir-se com ele. Para deixar ir o treinamento de deixar passar, não se expor, não dar importância. Acesso às forças de futuro que estão nos mundos, tornados arte quando desterritorializados por estas forças. Aqui, arriscamos um futuro para a improvisação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs v.4*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos v.II*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.