



DONADEL, Márcia. Improvisação: perspectivas de criação levando em conta as ideias de Keith Johnstone e os *Viewpoints*, segundo Anne Bogart e Tina Landau. Porto Alegre: UFRGS. UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; Orientadora Silvia Balestreri Nunes. Atriz-pesquisadora.

RESUMO

Keith Johnstone em seu trabalho como professor e preparador de atores assegura que a espontaneidade em improvisação está na forma com a qual os corpos reagem entre si e em relação ao espaço. O autor, ao salientar a importância deste diálogo com aquilo que já está em cena, com bastante nitidez está esboçando um panorama da mesma ordem dos *Viewpoints*. Este artigo discute comparativamente estas duas abordagens traçando perspectivas sobre interações que alteram a conduta de atores em cena a fim de aumentar o grau de complexidade e a riqueza do trabalho. É possível concluir que, na medida em que se compreende o jogo de improvisação como possuidor destas características, é garantida a oportunidade aos atores de acessarem as forças que formam as cenas.

PALAVRAS-CHAVE: Improvisação: Keith Johnstone: *Viewpoints*.

ABSTRACT

Keith Johnstone, in his work as a teacher and trainer of actors, ensures that spontaneity in improvisation is the way in which bodies react to each other and in relation to space. As the author emphasizes the importance of dialogue with what is already on the scene, he is quite clearly drawing a picture of the same order of *Viewpoints*. This article aims to compare these two approaches and trace perspectives on interactions that alter the behavior of actors on stage in order to increase the complexity and richness of the work. It is possible to conclude that, at the extent that improvisation has these characteristics, the actors are provided with the opportunity to access forces that form the scenes.

KEY-WORDS: Improvisation: Keith Johnstone: *Viewpoints*.

As capacidades de criação cênica, sob a ótica do ator, e sua coexistência com habilidades de improvisação podem ampliar as possibilidades das cenas, incluindo oportunidades que antes poderiam ter sido ignoradas. A composição através da improvisação parece depender em certo grau de relações de escuta que podem ser associadas à espontaneidade.

A espontaneidade, fator de interesse nesta discussão, parece estar ligada ao grau de precisão da escuta do ator. A resposta resultante da atenção à escuta configura a ação “vívda” em cena, com qualquer que seja o grau de ousadia possível, ao mesmo tempo em que pode cultivar certa inocência não julgadora a respeito das ideias que vão surgindo.

Assim transparecem as descobertas sobre a cena estimuladas a partir dos *Viewpoints* e das ideias de Keith Johnstone. A estimulação de um agir em consenso, e até em unísono, muito vívido nas práticas dos *Viewpoints*, e a capacidade de envolver e por vezes privilegiar a ideia do outro na ação da cena, como estudada por Keith Johnstone, são abordagens sobre o tema

merecedoras de ênfase, especialmente pela forma com que os estudos procedem. Com este ponto de partida, são criadas condições essenciais para a exploração das possibilidades em cena. Este artigo discute comparativamente estas duas abordagens, traçando perspectivas sobre interações que alteram a conduta de atores em cena e podem acentuar o grau de complexidade e a riqueza do trabalho.

Bogart e Landau (2005) utilizam uma excelente imagem para definir o trabalho de criação através da improvisação por *Viewpoints*: é um “malabarismo”. Parece ser um estudo de como construir caminhos para transitar por diferentes situações em cena, desencadeando reações e resposta através da articulação de habilidades diferentes a cada nova relação espaço-corporal construída.

Se levarmos em conta que o surgimento dos *Viewpoints*, pela ação de seus precursores, partiu do desejo de liberar a coreografia da psicologia e do drama convencional, parece evidente concluir que a improvisação tornou-se a linguagem comum de criação para o grupo. Porém, as autoras (2005, p. 7) defendem que os *Viewpoints* e as técnicas de Composição não foram criados, são, na verdade, “[...] características atemporais e pertencentes aos princípios naturais do movimento, tempo e espaço”ⁱ. Afirmam também que suas denominações são apenas uma série de nomes para relações inerentes ao movimento já existentes em cena com mais ou menos consciência ou ênfase.

Tecendo conexões contaminantes com os princípios de Keith Johnstone (1987), em sua técnica denominada Impro, ressalto que além de levar em conta estas características da improvisação, é fundamental estimular a habilidade de combinar a imaginação dos atores em adição, e não em subtração. Com este foco, o destaque está em concentrar-se na ação e não no que é dito sobre ela, salientando a importância do jogo com aquilo que já está em cena. Quando, em seus estudos, o Johnstone lembra que com atraso pensou em levar em conta a realidade ao seu redor, com bastante nitidez está esboçando um panorama da mesma ordem dos *Viewpoints*.

O paralelo entre estas práticas aviva a discussão de como o ator deve praticar a sua habilidade. Ou seja, as questões levantadas são: Como é e do que se trata o exercício continuado de prática do ator? É físico? É somente em cena? Que combinação pode ser essa que mantém o ator “afinado” corporal e criativamente? Há várias possibilidades de resposta, no entanto, as formas mais renovadas de criar e aproveitar oportunidades no palco parecem ser as que envolvem geração de ação baseada em consciência de tempo e espaço em adição a ou ao invés de psicologia, segundo Bogart e Landau (2005), pois a aceitação sobre a impossibilidade de controlar o futuro e a decisão de não tentar controlá-lo parece permitir tal espontaneidade que está associada à improvisação, como diz Johnstone (1987).

Considero como grandes “compromissos” no trabalho com estas técnicas o aprendizado sobre como “render-se”. Esta é uma noção fundamental, que por um lado ameniza a “solidão, o medo e a pressão” de entrar em cena e ser “interessante e criativo” e por outro mantém o

engajamento dos atores na ação da cena. A resultante confiança originada ao viver a sensação de “deixar que algo aconteça” parece chave, pois a fonte de material para a criação não está em si mesmo, e sim nos outros e no mundo físico ao redor. E isto não pode ser tratado levemente como um simples alívio individual das inseguranças pessoais. Esta forma de funcionamento é, como diz Johnstone (1987), uma iniciativa fundamental para aumentar a percepção e o envolvimento dos participantes na ação da cena, o que resulta em espontaneidade, “vida”.

Johnstone observou que a espontaneidade está na forma com a qual os corpos reagem aos outros corpos e ao espaço. Aponta o quanto os atores podem ter a tendência de fingir esta relação em momentos de atuação. A tentativa de trazer à consciência estas interações gera adaptação, altera a atenção sobre o que ocorre em cena e pode inclusive gerar maior grau de complexidade na ação. O autor expõe:

Quando eles **não estavam** atuando, os corpos dos atores continuamente adaptavam-se. Enquanto uma pessoa mudava de posição, todos os outros alteravam suas posturas. Algo parecia fluir entre eles. Quando eles estavam “atuando”, cada ator fingia relacionar-se com os outros, mas seus movimentos originavam-se deles mesmos. Eles pareciam “encapsulados”. No meu ponto de vista, somente quando o movimento do ator está relacionado ao espaço em que ele se encontra e aos outros atores é que a plateia se sente “em união” com a peça.ⁱⁱ (JOHNSTONE, 1987, p.57, grifo do autor)

Esta complexa relação com a proximidade do outro, incluindo questões sobre o toque da pele, é abordada na obra do autor Ashley Montaguⁱⁱⁱ (1988) na qual se pode atentar para maiores explicações sobre estes fenômenos:

Pensamentos e sentimentos são muitas vezes comunicados de forma não verbal, através de movimentos do corpo. O estudo destes fenômenos é chamado de cinesia. A cinesia diz respeito à investigação dos vários ajustamentos sem que necessariamente sejam conscientizados pela pessoa que os está realizando, pois os seres humanos estão constantemente fazendo estes ajustamentos em função da presença e das atividades de outros seres humanos. (MONTAGU, 1988, p. 114)

O ato de trazer à consciência esta capacidade de interagir e de ajustar-se às pessoas e ao espaço parece ser um aspecto fundamental sobre a vivência da espontaneidade em cena. Além disso, segundo Johnstone (1987), a atenção a estas sutilezas é codependente da aceitação ou da rejeição de ideias em contracenação.

Johnstone (1987, p. 82) sustenta que a primeira ideia que vem à mente normalmente pertence a, pelo menos, uma destas três categorias: psicótica, obscena ou não original. As escolhas de rejeitar ou aceitar ideias, geralmente passam por um julgamento que elimina estas três possibilidades. Ou seja, o autor refere-se à tendência dos atores a verem a primeira ideia como pertencente a uma destas categorias ou, pelo menos, à frequência com que fazem este julgamento antes de investirem nelas.

Segundo ele, este ato de julgar e rejeitar leva tempo e é o que torna os improvisadores iniciantes temerosos. O autor não defende que devemos ter sempre ideias com estas descrições. Defende, apenas, que não devem ser rejeitadas com base neste tipo de censura interna. Pois mesmo que as julgemos desta forma, muitas vezes, depois que elas passam da intenção para a ação, podem ser muito férteis e imaginativas. O período de hesitação em que julgamos qual a ideia melhor para a cena é exatamente o tempo que leva para perdermos a oportunidade de realizar novas associações espontâneas a partir da ação.

O que se busca é exatamente o oposto, a ampliação das condições de escolha que leva os improvisadores a agirem e reagirem além do seu olhar habitual. Segundo Bogart e Landau (2005), criar a partir da ação e da interação liberta os praticantes de uma autoridade superior presumida, por exemplo, o texto, o diretor ou o professor. Além do mais, com esta consciência aumentada são estabelecidos novos critérios de julgamento sobre forças, fraquezas, inibições pessoais e o que é original ou não em improvisação.

Quanto à originalidade, Johnstone (1999) menciona o entendimento frequentemente equivocado sobre “fazer o óbvio”, explicando o que chama de “círculo de possibilidades”. Para ele, quando algo é proposto para uma cena, seja uma ação ou uma situação, por exemplo, abre-se um círculo de consequências possíveis e aceitáveis tanto para os que estão em cena, quanto para os que assistem. Se alguma destas possibilidades for aceita pelos improvisadores, o autor assegura que atores e plateia se sentirão contemplados, incluídos e interessados nos desdobramentos a seguir. Mas se um improvisador, ao tentar ser “original”, inserir na cena algo que não está neste círculo, haverá perda de interesse sobre a cena. O autor sustenta: “os jogadores que ficam dentro do círculo parecem ser os mais originais”^{iv} porque “a imaginação do espectador trabalha dentro do círculo, mas o improvisador que tentar ser **original** está fadado a trabalhar fora do círculo”^v (JOHNSTONE, 1999, p. 79, grifo do autor).

Não resta dúvida, portanto que ambas as práticas reúnem ferramentas para descobrir ação através de estímulos físicos imediatos. É possível concluir que, na medida em que se compreende o jogo de improvisação como possuidor destas características, é garantida a oportunidade aos atores de acessarem as forças que formam as cenas. Além disso, eles passam a compreender por que com certas pessoas parece tão difícil de se trabalhar. Quanto a isso, Bogart e Landau (2005, p. 139) observam:

Um dos presentes da Composição é a forma com que exige que nos tornemos colaboradores autênticos, a trabalhar com o espírito de generosidade. Se um grupo está trabalhando junto, se ouvindo, sem se preocupar em poder e controle, o trabalho é normalmente fantástico.^{vi}

A resposta parece estar em uma forma de acesso ao que é necessário mobilizar para que algo “funcione” em cena. Com o tempo de trânsito por estas vias de atenção às possibilidades potencializadas por essas práticas, é possível vislumbrar formas de viver mais espontaneidade em cena e renovadas perspectivas de criação através da improvisação.

[...] these ideas [...] are timeless and belong to the natural principles of movement, time and space.

ii *When they weren't acting, the bodies of the actors continually readjusted. As one changed position so all the others altered their postures. Something seemed to flow between them. When they were 'acting' each actor would pretend to relate to the others, but his movements would stem from himself. They seemed 'encapsulated'. In my view it's only when the actor's movements are related to the space he's in, and to the other actors, that the audience feel 'at one' with the play.*

iii Cientista social americano, autor e editor de livros nas áreas de anatomia, fisiologia, psicologia, antropologia, evolução e hereditariedade, amor, agressão e toque, desenvolvimento humano, sexualidade, história da ciência, entre outros temas. Lecionou em Harvard, na Universidade de Nova York, na Universidade da Califórnia, na Universidade Rutgers e na Universidade de Princeton.

iv *The players who stay within the circle seem the most original.*

v *The spectators' imagination works within the circle, but the improviser who tries to be 'original' is doomed to work outside the circle.*

One of the gifts of Composition is the way in which it asks us to become authentic collaborators, to work with a spirit of generosity. If a group is working together, listening to each other, not worrying about power and control, the work is usually fantastic.

REFERÊNCIAS

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The View Points Book**: a practical guide to viewpoints and composition. New York: Theater Communications Group, 2005.

JOHNSTONE, Keith. **Impro**: improvisation and the theatre. New York: Routledge/Theatre Art Books, 1987.

_____, Keith. **Impro for Storytellers**: Theatresports and the Art of Making Things Happen. London: Faber and Faber, 1999.

MONTAGU, Ashley. **Tocar**: o significado humano da pele. Tradução: Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1988.