

ENTRE O PLANEJAMENTO E A IMPROVISACÃO: PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA

José Geraldo Rodrigues de Alckmin Neto (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP)¹

RESUMO

Este artigo propõe a articulação entre duas instâncias da criação dramática: os processos de criação da dramaturgia dita "planejada" e seus promotores a partir de Michael Rabiger (2017) e os processos de criação da dramaturgia improvisada a partir da visão de Mariana Lima Muniz (2010), em peças cuja linguagem seja a Improvisação como espetáculo. Pretendemos partir da definição de criatividade proposta por Glaveanu (2015), para verificar aspectos similares, divergentes e complementares dentro da prática da criação dramática em contextos planejados e improvisacionais.

PALAVRAS CHAVE

Improvisação; Criatividade; Dramaturgia.

ABSTRACT

This research aims to articulate three of the components in playwriting: the process of work in the creation of a "planned" play for a playwright and its promoters as seen by Michael Rabiger (2017) and finally by Improv Theatre Plays as seen by Mariana Lima Muniz (2010), among other authors. From the definition of creativity by Glaveanu (2015), we intend to look for similarities, complementarities and differences between writing as a planned creation and performing in improv theatre play.

KEY WORDS

Improvisation; Creativity; Playwriting

¹ José Geraldo Rodrigues de Alckmin Neto é formado em Psicologia (USP) e Mestre em Artes da Cena (UNICAMP). Pesquisa atuação, dramaturgia e o processo criativo. É colaborador da Leve Companhia de Teatro.

Tema: Análise comparada entre a criação dramaturgica planejada e a criação dramaturgica na improvisação enquanto espetáculo.

1. A dramaturgia planejada e suas características

A presente proposta visa refletir sobre a criação do texto-cena em dois contextos: a dramaturgia tradicional, normalmente escrita por um ou mais autores, destinada a orientar, por meio de um documento textual, o trabalho de encenadores, atores e equipe artística na produção de um espetáculo; e a dramaturgia improvisada, criada cotidianamente pelos atores-improvisadores em espetáculos de "Impro", linguagem teatral que se popularizou na segunda metade do século XX e fundamentadas na criação integral de cenas originais, sem combinação prévia.

Nessa circunscrição, nossa pesquisa visa investigar as seguintes questões: aceitando que existe um dramaturgo responsável por produzir o texto-roteiro-cena a ser encenado, o que caracteriza seu trabalho? O que o diferencia do ator-improvisador que cria esse texto-cena frente ao público? De quais habilidades lança mão o dramaturgo suas formas exclusivas de criação dramaturgica? No caso do ator-improvisador, como se dá seu trabalho em uma produção de improvisação como espetáculo?

Para melhor entendimento, utilizaremos o termo *dramaturgia planejada* para nos referirmos ao texto produzido pelo dramaturgo “tradicional” e *dramaturgia improvisada* pelo texto produzido pelo ator-improvisador.

A criação dramaturgica planejada pressupõe a construção (individual ou coletiva) de uma obra que será montada a posteriori, talvez por outros artistas, e que toma, em geral, um tempo de criação textual diferente, não imediato, o que permite a maturação das ideias, a edição do texto, o acesso a pesquisas e reflexões de colegas de trabalho, além de diversos outros recursos. Essa forma de trabalho fundamenta-se na construção textual em registros dramáticos, épicos e líricos de forma a valorizar ideias, gestos, movimentos, ações e emoções na construção de uma cena.

Ao longo do tempo, a dramaturgia sofreu modificações estruturais. Resumidamente, passou-se das histórias da tradição oral, para a construção de histórias aristotélicas, daí às diferentes formas do drama moderno e por fim o encontro com a pós-modernidade. Ao longo do percurso foram explorados inúmeros formatos, inclusive borrando os limites entre teatro e outras artes.

Da mesma maneira que as estruturas do texto dramático passaram por modificações, a tarefa do dramaturgo vem se tornando mais complexa e suas opções mais amplas: pode-se escrever pensando em gêneros como a comédia ou a tragédia, buscar a intimidade do drama burguês ou do drama moderno, perceber a escrita como fluxo de consciência e desconstrução de pensamentos; pode-se fazer do texto dramático um documento definitivo ou um roteiro performático. Diante de todas essas possibilidades torna-se impossível definir o que é dramaturgia hoje mas ainda assim ela existe e é um dos componentes fundamentais de uma produção teatral.

Para o dramaturgo de um texto, independentemente da linguagem de que fará uso, existem diversas contingências que diferenciam seu trabalho em relação àquele do ator-improvisador. Primeiramente, existe a chance de rever seu material e analisá-lo: o dramaturgo consegue planejar, executar, chegar ao fim do trabalho e revisar o início antes de proceder com a entrega do seu material para o restante da equipe e dos colaboradores. Seu projeto será uma das primeiras etapas do que será o espetáculo e sua influência sobre as decisões de diretor, atores e equipe está diretamente relacionada à precisão com que transmite em palavras suas ideias e visões. A artesanaria do dramaturgo se exercita na escolha das palavras que vão para o papel e que traduzem ações, não-ações, contradições, emoções, conflitos ou quaisquer outras formas expressivas. O texto teatral, embora seja um documento finalizado, enquanto arte cênica é uma obra “incompleta”, a ser realizada pela equipe.

Rabiger, professor e pesquisador de áreas como realização de documentários, dramaturgia e dramaturgia audiovisual, em publicação de 2017, propõe diversas formas de estimular a criatividade para a construção de uma dramaturgia. Para o autor:

Ao olhar para os muitos estudantes cujos trabalhos ajudei a amadurecer, percebi que cada um se movimentava no sentido de apropriar-se de uma verdade própria. Percebi que apenas lenta e erroneamente nos aproximamos do que nos move. Ainda assim, algo dentro de nós reconhece o que busca o tempo todo, fazendo a pessoa de fora refletir e comungar com a pessoa interna em busca das verdades internas e motivadoras.

Entendi que para progredir mais rapidamente como artistas, devemos encontrar aquilo que marcou nossas vidas. Trabalhar uma forma artística sempre ampliará essa busca, pois enquanto ousarmos nos aproximar desse centro de nosso ser, melhoramos em nosso ofício, e ao melhorar nosso ofício, nos aproximamos de

nossas verdades pessoais. Os dois processos são simbióticos. (RABIGER, 2017, p. 28)

O autor, ao mesmo tempo em que reconhece as diferentes formas de narrar uma história ou de criar uma sequência de imagens que comunique determinado ponto de vista, alerta para a necessidade de que o dramaturgo encontre a voz que ressoe com suas próprias experiências, “aquilo que marcou nossas vidas”. Ao discorrer sobre o conteúdo que inspira a criação dramática, Rabiger nos possibilita olhar para uma questão fundamental: os eventos que marcaram a vida de cada autor e que contribuíram para formar características de seu olhar, de sua visão de mundo e seus interesses primordiais.

Integrando conteúdo e forma, a dramaturgia funda-se no fazer do dramaturgo que aloca palavras, cenas, personagens ou entes cênicos delimitando e propondo interações entre texto e atores/equipe. O dramaturgo conta com suas vivências e, em geral, lança mão apenas das palavras para comunicar tudo aquilo que o ator-improvisador pode usar o corpo todo para comunicar. Ele precisa que as palavras digam o que o próprio corpo não poderá dizer.

No terreno da escrita audiovisual, Marcelo Montenegro, poeta, dramaturgo, romancista, professor e roteirista brasileiro, em vídeo-aula transmitida pelo B_arco, centro cultural paulistano, destaca três habilidades do roteirista para o trabalho em equipe: a habilidade de engenharia da história (sua capacidade de arquitetar conflitos, equilibrar personagens, narrar a história integrando emoção, ação e informação, etc); a vivência de mundo (acontecimentos vivenciados ou presenciados que possam servir para a ilustração da narrativa); a habilidade de selecionar de fatos marcantes que dêem sabor e visualidade a uma história.

2. O teatro de improviso como potência dramática

A criação no teatro de improviso, especificamente na “improvisação como espetáculo”, como nomeia Mariana Muniz (2010), também depende da criação de um texto-cena, porém essa criação ocorre no próprio instante em que é apresentada ao público:

Na improvisação, a interlocução entre cena e dramaturgo radicaliza-se uma vez que o ator transforma-se no cerne da criação teatral, sendo ele o responsável pelas escolhas estruturantes daquilo que é levado a público. Isso não quer dizer a ausência de uma direção prévia ou de um dramaturgista que contribui para a concepção do espetáculo, seu estilo, suas escolhas gerais, independentes de cada improvisação. Muitas vezes, o

dramaturgista e diretores são responsáveis por treinamentos e exercícios específicos à solução de problemas cênico-dramatúrgicos das improvisações durante o processo de criação do espetáculo, e, também, durante a etapa de apresentação a público. No entanto, sem negar a importância destas funções, na improvisação o ator é dono do jogo, cabe a ele mediar a relação com o público na construção conjunta da cena. (MUNIZ, 2010, p. 94-95)

Na linguagem teatral improvisada, os performers compartilham princípios e regras que perfazem um *formato*. O *formato* é a compilação de regras que vão mediar a relação entre os improvisadores e entre estes e o público. A improvisação enquanto espetáculo é, ao mesmo tempo, exercício, tentativa e resultante. O ator-improvisador guia-se pelos procedimentos estipulados no *formato* e aglutina em si diferentes funções que se destinam à performance no momento: desdobra-se em ator-personagem, dramaturgo e diretor. O formato é uma estrutura que será preenchida pelo performer no momento da apresentação a partir de sua interação com os outros performers e com o público.

Ao atuar em um espetáculo improvisado, o ator pode se valer destas três funções fundamentais que tanto individual quanto coletivamente se inspiram e complementam: o *diretor*, o *ator* e o *dramaturgo*. Se a “ideia” para a improvisação nasce do seu “eu dramaturgo” seu lado diretor e ator vêm a reboque. Se o motor é físico e inspira o “eu-ator”, os outros dois (dramaturgo e diretor) seguem. Se a ideia a inspirar é a direção da cena, como ocupar o espaço e equilibrar-se entre os outros performers, os lados ator e dramaturgo são convocados em seguida. Vale lembrar que essa divisão responde apenas ao exercício desta pesquisa: nem os limites são tão demarcados (há uma interseccionalidade), nem o improvisador está em cena analisando qual das identidades o estará guiando em cada proposta. Vale, também, entender essas três funções como uma única: a prática performativa exige o amálgama destas funções na figura do ator-improvisador.

Dentro desse amálgama, quais as ferramentas de que o ator-improvisador dispõe? A princípio, assim como o dramaturgo, as vivências e referências que fizeram parte de sua formação, sua habilidade para selecionar aquilo que poderá configurar uma cena, uma fala, uma proposta e a visão da engenharia da cena e do espetáculo, para articular e integrar suas propostas com as dos colegas. A cada formato, haverá uma série de novas regras, princípios e ferramentas que devem ser estipulados caso a caso.

Outra ferramenta é o que se costuma chamar de "motor". Os motores são formas de iniciar a criação de uma cena a partir de movimentos, gestos, sons ou emoções, por exemplo. No caso dos motores, os aspectos físico-expressivos do ator são seus aliados na criação da dramaturgia.

A título de investigação, voltamos à cisão artificial entre os três *eus* de que dispõe o ator-improvisador. A depender de cada formato, o eu-dramaturgo corresponde à habilidade do ator em descobrir qual é o jogo de determinada cena, entender ao vivo qual ponto da história e da cena se está construindo; corresponde também à habilidade de escutar as histórias por trás da ideiação que inspira determinado formato, criando situações e escolhendo como transmitir suas ideias para os colegas de cena, assim como ao "ler" as propostas dos colegas para se unir a elas. Uma vez que todos os atores improvisam simultaneamente, uma das demandas da improvisação é de que a lógica do jogo/cena seja compreensível para todos os jogadores, por tanto há a necessidade de um rigor maior no sentido dramaturgicamente por parte do improvisador, uma vez que ele inicia o jogo e dá aos companheiros a oportunidade de completar a cena.

Por fim, de quais ferramentas o eu-diretor dispõe? A articulação entre as duas anteriores e propostas próprias: articular texto e atuação e estabelecer uma auto-observação, a visão de quem, mesmo dentro da cena consegue enxergar-se "de fora"; articular a criação de uma proposta que se origina de uma relação espacial (equilibrar o palco, estipular ritmos e dinâmicas para a cena de uma visão de fora, escolher pausas e movimentos: se você está em cena pausado, é uma escolha da direção a inaugurar a dramaturgia que diz "Há uma pausa aqui".); é responsável por equilibrar o protagonismo e por fim, por equilibrar as propostas como um todo no estar em cena.

Com isso, entendemos que o estar em cena no teatro de improviso é construir dramaturgia, independentemente do "eu" de que o improvisador faz uso e independente das escolhas que faça.

Existem alguns princípios gerais para a construção da cena improvisada, justamente pela dificuldade de criar coletivamente. O mais popular entre estes princípios é a aceitação da proposta do parceiro para uma construção cênica, o que se costuma chamar de "Princípio do Sim" ou simplesmente "Aceitação". Algumas habilidades facilitam a criação coletiva como por exemplo a preferência por propostas precisas e bem delimitadas, a concisão da

informação, o estabelecimento de uma plataforma (onde, como, porquê, quando), a escuta, o foco em uma linha dramática, a escalada de cenas para efeito cômica, etc. Para a criação de cenas improvisadas, além do saber a respeito dos princípios da linguagem, o ator-improvisador, enquanto dramaturgo, conta essencialmente com diferentes recursos em cena:

- Motores (físico, emocional, verbal);
- Escuta a estímulos da plateia e dos colegas de criação;

3. Considerações Finais

Essa primeira incursão nas semelhanças e diferenças entre o fazer dramático em contexto planejado ou improvisado pretendeu apontar características que aproximassem e ao mesmo tempo diferenciasssem as duas formas de criação. Se por um lado há semelhanças e diferenças na arte própria de cada fazer, por outro há uma questão complexa e rica a investigar que é o contexto em que se dá cada produção. A negociação entre indivíduo e contexto está no cerne das questões relativas à prática dramática e é também fundamental na definição do que é a criatividade como entendida por Vlad Glaveanu (2017):

A criatividade surge assim como um processo comunicativo, interativo e intersubjetivo de negociação de diferenças dentro da relação entre self, outro, objeto e signo (em sua expressão temporal), a fim de participar com sucesso em um mundo físico, social e simbólico compartilhado. Criatividade significa agir sobre si mesmo e sobre o mundo, sobre objetos e signos, e manipulá-los sempre por meio da ação e da comunicação com os outros. É importante ressaltar que a negociação criativa da diferença é realizada principalmente de uma das seguintes maneiras: por um lado, podemos observar uma tendência de reduzir a distância entre objeto e signo, entre as posições do self e do outro, para "alinhar" o significado e, portanto, alcançar uma forma compartilhada de compreensão. Por outro lado, um movimento oposto envolve "ampliar" as diferenças existentes e encorajar o surgimento de novas perspectivas em um espaço intersubjetivo. (GLAVEANU, 2015, p.11)

Tendo em mente esse entendimento da criatividade, podemos traçar um paralelo com o trabalho da produção dramática em ambos os contextos: planejado e improvisado. A negociação, no sentido de *articulação* mais do que aquele de transação econômica, é fundamental nos dois modos de produção dramática. Enquanto o dramaturgo negocia consigo (com o *self*), com as limitações e potências de produção e com todas as possibilidades expressivas de que dispõe, o ator-improvisador negocia com seu público, seus colegas de cena e consigo (com o *self*) da mesma forma. O sentido da comunicação nos dois

casos se diferencia, uma vez que o dramaturgo se comunica virtualmente com o público por meio dos artistas que dizem e incorporam seu texto. O ator-improvisador responde por seu texto frente ao público e aos colegas, simultaneamente à sua "escrita" cênica, ou seja, simultaneamente à performance. É possível "testar" a reação do público ao vivo e com sua própria sensibilidade, tomar direções adequadas ao que deseja expressar e como. O esforço de comunicação é sentido nos dois casos, tanto por meio do desafio de materializar as próprias propostas e de abraçar as propostas do outro (no caso do ator-improvisador), quanto no desafio de articular e colocar em palavras o sentido e o significado que se deseja imprimir (no caso do dramaturgo).

Esta comunicação tem como objetivo questionar o fazer dramaturgicamente e seus modos de produção na atualidade. Nossa intenção é dar visibilidade aos desafios específicos e comuns de cada modalidade abordada na pesquisa pois, à medida em que as fronteiras entre as funções nas artes cênicas se flexibilizam, os artistas enfrentam novos desafios, colecionando matéria interessante para estudiosos do tema. Na busca por estas respostas encontramos novas perguntas, que desejamos investigar futuramente: um intercâmbio de saberes pode ser positivo para atores-improvisadores e dramaturgos? De que forma as experiências colecionadas ao longo da vida e definem, limitam e potencializam a produção de obras criativas? De que forma as colaborações entre artistas podem potencializar a criação de cenas e de obras coletivas? Quais os modos de colaboração entre atores-improvisadores e dramaturgos?

Pretendemos discutir melhor estas e outras questões relativas à criação dramaturgicamente na improvisação como espetáculo, na dramaturgia planejada e articular a forma de trabalho do ator-improvisador com o desenvolvimento da criatividade na dramaturgia.

Bibliografia

GLAVEANU, Vlad P., GILLESPIE A., VALSINER, J. **Rethinking Creativity: Contributions from social and cultural psychology**. Routledge. London, 2015

MUNIZ, Mariana Lima. **Dramaturgia da Improvisação: construção efêmera da cena teatral**. in: Moringa-teatro e dança João Pessoa, Vol. 1, n. 2, 89-96, jul./dez. de 2010

RABIGER, Michael. **Developing story ideas**. Routledge. Nova Iorque, 2017