

# POSSIBILIDADES PARA IMPROVISACÃO NÃO CÔMICA

Everton Santos de Brito<sup>1</sup>  
Orientadora Me: Ana Cristina Fabricio<sup>2</sup>

Universidade Estadual do Paraná  
Faculdade de Artes do Paraná

## Resumo

Este trabalho pesquisa as possibilidades para improvisação não cômica partindo da reflexão histórica e conceitual acerca da improvisação relacionando o conteúdo deste aporte com a prática desenvolvida no Grupo de Estudos Improvisação e Espetacularidade. A possibilidade de reflexão alinhada com a prática deseja ampliar a compreensão do assunto, suas aplicações para além do cômico e contribuir para o desenvolvimento de procedimentos para o trabalho do ator criador.

## Palavras-chave

Improvisação; prática; reflexão; não cômico; ator criador.

## Resumen

Este trabajo de investigación visa estudiar las posibilidades de improvisación no cómica basándose en una reflexión histórica y conceptual sobre la improvisación, relacionando el contenido de este estudio con la práctica desarrollada en el medio del Grupo de Estudios: improvisación y espectacularidad. La oportunidad para vincular la reflexión con la práctica, intenta ampliar la comprensión de la materia, sus aplicaciones más allá de lo cómico y así contribuir con la elaboración de procedimientos para la práctica de el actor creador.

## Palabras clave

La improvisación, la práctica, la reflexión, no cómico, actor creador.

---

1 Graduando de bacharelado em Artes Cênicas pela faculdade de Artes do Paraná. Integrante do Grupo de Estudo Improvisação e Espetacularidade e Estudos de Recepção de Espetáculos. tonbritto@gmail.com

2 Professora Assistente na Faculdade de Artes do Paraná, Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, membro do Grupo de Pesquisas Arte e Performance e coordenadora do Grupo de Estudos Improvisação e Espetacularidade.

## **Introdução**

A palavra improvisação relacionada ao teatro, geralmente, é associada ao gênero comédia por conta da espontaneidade, a casos emergenciais e composição de personagens. Esta generalização despertou algumas questões sobre possibilidades de desenvolvimento de improvisações não cômicas, questionamento que acabou se tornando o objeto deste estudo.

Acredito em uma atuação viva, e vejo no estudo e no exercício da improvisação um caminho de investigação consistente para buscar este aprofundamento. As trilhas que os atores da Commedia dell'arte percorreram para desenvolverem os seus trabalhos, a relação do ator com o imediato, *all'improvviso*, a percepção da intuição que guia este artista criador, são profundamente interessantes. Para além deste contexto, trago a aspiração de investigar uma possibilidade prática mais ampla do gênero improvisacional, tendo o estudo do cômico como ponto de partida, mas não restrito a ele.

Dialogar com as leituras acerca do assunto e a prática desenvolvida no Grupo de Estudos Improvisação e Espetacularidade têm sido o grande exercício desta pesquisa. É neste contexto que espero poder contribuir para a sistematização de procedimentos para o trabalho do ator criador, além de realizar o registro do processo improvisacional do grupo.

O ponto de partida para esta pesquisa foi entender o sentido do termo improvisação teatral e conhecer mais sobre a Commedia dell'arte. Minha intenção foi registrar um diálogo possível entre a história do improviso no teatro e os pensadores que estimularam sua difusão, construindo desse modo uma base para reflexão. A partir desta fundamentação teórica, da participação em exercícios e experimentações de técnicas de improvisação, foi possível verificar que suas dinâmicas, fornecem ao ator instrumental eficiente para o desenvolvimento de um estado de prontidão que pode tornar sua atuação mais eficiente.

## **Commedia dell'arte**

A Commedia dell'arte foi o primeiro contexto considerado neste estudo por seu valor histórico como a primeira e mais importante manifestação da improvisação em forma espetacular. No entanto, uma grande dificuldade se impôs, a escassez de registros sobre suas dinâmicas, prejudicando a investigação sobre os mais de três séculos de atuação das companhias que seguiram esse gênero.

Uma grande contribuição para pesquisar a Commedia Dell'Arte e a improvisação em geral, foi o conteúdo do *Cuadernolberoamericano de reflexión sobre escenología – Máscara*<sup>3</sup>(1996 – 1997), volume totalmente dedicado a improvisação, organizado por Ferdinando Taviani e Edgar Ceballos (1997). Nesta obra são apresentadas as reflexões de Jacques Copeau, Constantin Stanislavski e tantos outros pensadores que se inspiraram na Commedia dell'Arte ou na improvisação como um importante procedimento para a formação ou treinamento de atores e mesmo para a estruturação de sua produção teatral.

Os primeiros espetáculos de Commedia dell'arte ocorreram em meados do século XVII, no norte da Itália, representando o teatro popular da época. Opondo-se ao teatro iluminista que era feito por eruditos para eruditos. Os atores da Commedia dell'arte eram profissionais considerados completos por atuarem, cantarem, dançarem, fazerem malabarismos, tudo para agradar o seu público. Eram considerados amadores no sentido de amarem a sua profissão, de plena dedicação até o fim da vida.

As companhias eram formadas normalmente por famílias que viviam em carroças e percorriam os caminhos da Europa. Suas carroças eram mais que para a locomoção, serviam como casa e palco para encenações. O cardeal Paleotti entendia em que consistia a Commedia dell'arte:

(...) la novedad de los actores de la Commedia dell'arte: no en inventar las comedias mientras las actuaban (que es lo que normalmente se piensa con base en una idea muy superficial de lo que es la improvisación), sino en el no escribirlas. O sea en hacerlas de memoria; retenían en la mente todos los detalles del espectáculo, gestos, palabras, y escribían para no equivocarse, el argumento o resumen de la acción, escena por escena. (TAVIANI, 1997, p. 05)<sup>4</sup>

---

3 Caderno ibero-americano de reflexão sobre o estudo de cena – Máscara (tradução nossa).

4 (...) a novidade dos atores da Commedia dell'arte: não é inventar as comédias enquanto as atuavam (que é o que geralmente se pensa tendo por base uma ideia superficial do que é a improvisação), mas sim escrevê-las. Em outras palavras, em fazê-las de memória; (os atores) retinham na mente todos os detalhes do espetáculo, os gestos, as palavras e as escreviam para não equivocar-se, nem no argumento, nem no sentido de suas ações cena a cena. (TAVIANI, 1997, p. 05, tradução nossa).

O célebre ator Pier Maria Cecchini escreveu em seu livro “Frutos de las modernas comedias y advertencias para quienes las representen”<sup>5</sup> de 1628 que o ator que quisesse atuar *all'improvviso* poderia se apoiar apenas na espontaneidade e sim na velocidade, em uma composição veloz, prática e profissionalismo. Alertava ainda que deveria ter cuidado com a sincronização por ser um trabalho de composição individual e muita intuição.

Indo contra ao pensamento que o teatro produzido pela Commedia dell'arte era bufonesco o ator Nicoló Barbieri defendeu em seu livro *La súplica*<sup>6</sup>, publicado entre 1634 e 1636, que é muito importante à leitura:

Para hacer comedias de manera rápida, es necesario leer muchos libros, aprender de memoria muchas páginas de obras aptas para ser reutilizadas en el teatro. Cada actor, según Barbieri, lee libros útiles para representar el personaje en el que se ha especializado, libros que puedan proporcionarle parlamentos, monólogos, citas y noticias para usar en el justo. (TAVIANI, 1997, p. 06).<sup>7</sup>

Os atores que atuavam *all'improvviso* improvisavam na maneira de formular, buscar as palavras corretas rapidamente e não no sentido de criar discursos, seus personagens já tinham um fio condutor com intenções bem definidas, sendo o grande trabalho desses atores a criação deste caminho para chegar ao objetivo da personagem e do espetáculo. Fica evidente que não é necessário apreender de memória palavra por palavra e sim encontrá-las rapidamente.

As apresentações eram consideradas uma demonstração de virtuosismo, de acrobacia intelectual tanto a construção rápida dos textos como o gestual dos atores que remetiam a uma técnica de corpo não cotidiana. Liberdade e vitalidade caracterizavam a interpretação dos atores e sua linguagem era apoiada quase que exclusivamente na arte da atuação sustentada na improvisação. A prática do improviso se dava pela exibição do saber e não pela espontaneidade. A ideia de espontaneidade no improviso é mais moderna, se constituindo durante o Romantismo. Esta forma popular de teatro teve seu auge no século XVII.

---

<sup>5</sup>Frutos das modernas comedias e advertências para quem às representam. (tradução nossa).

<sup>6</sup>A Súplica. (tradução nossa).

<sup>7</sup>Para fazer comedias de maneira rápida é necessário ler muitos livros, decorar muitas páginas de obras aptas a serem adaptadas para o teatro. Cada ator, diria BARBIERI, lê livros uteis para representar o personagem em que se tenha especializado, livros que poderão proporcionar falas, monólogos, citações e notícias para usar em cena. (TAVIANI, 1997, p. 06). (TAVIANI, 1997, p. 06, tradução nossa).

Segundo Perrucci apud Taviani (1997) o principal sentido da Commedia dell'arte é: "(...) realizar una comedia a partir de un mínimo acuerdo acerca de las acciones de los diversos personajes e luego, e menos de una hora, montarla."<sup>8</sup>(Andrea Perrucci apud TAVIANI, 1997, p. 09). Perrucci continua o seu discurso registrando a dificuldade e a periculosidade de atuar *all'improvviso*, deixando claro que para alcançar o êxito de uma companhia de Commedia dell'arte era necessária uma rotina intensa e cansativa de ensaios e de entrega.

Os atores que propunham seguir este caminho são considerados por Perrucci mais preparados do que os atores que atuam de memória. Aos que atuam *all'improvviso* há uma atenção maior, se preocupando com os companheiros, com suas expressões e movimentos, enfim com tudo que acontece ao seu redor. Enquanto em outro tipo de encenação a atenção se voltava quase que exclusivamente para o texto. A autenticidade do pensamento de Luigi Riccoboni está vinculada a um caráter intuitivo, um atributo mais desenvolvido em atores improvisadores:

El actor que recita all'improviso actúa de manera más viva y natural que el actor que interpreta un papel aprendido de memoria: las palabras, que nosotros mismos hemos encontrado, resultan más sentidas y auténticas y por consiguiente, resulta más fácil decir las con naturalidad. (RICCOBONI apud TAVIANI, 1997, p. 16).<sup>9</sup>

A intuição está nas possibilidades de escolhas que um ator que atua *all'improvviso* possui. A dimensão de duração é alargada na relação com a intuição, dando ao ator uma percepção de cena mais aguçada. Este caráter intuitivo possibilita a quebra do mecânico, decorado e repetitivo.

## **Improvisação teatral**

A improvisação é elemento constituinte da vida teatral conforme afirma Chacra: "A forma teatral é o resultado de um processo voluntário e premeditado de criação, onde a

---

8(...) realizar una comédia a partir de un mínimo consenso sobre as ações de seus diversos personagens e logo, em menos de uma hora, montá-la. (Andrea Perrucci apud TAVIANI, 1997, p. 09, tradução nossa).

9 "O ator que recita *all'improvviso* (grifo nosso) atua de maneira mais viva e natural que um ator que interpreta um papel decorando-o: as palavras que nós mesmos encontramos resultam mais profundas e autênticas, e por isso mesmo, resulta mais fácil dizê-las com naturalidade." (RICCOBONI apud TAVIANI, 1997, p. 16, tradução nossa).

espontaneidade e o intuitivo também exercem um papel de importância. A esse processo podemos chamar de improvisação.” (CHACRA, 1983, pág. 14). A encenação que vemos no palco pode partir da improvisação, alinhando a espontaneidade e a intuição para obter um resultado esperado por meio de um processo espontâneo. O controle consciente deste processo é o exercício artístico.

O teatro só é completo quando é efetivado o elo de comunicação com o público. Sua natureza é momentânea, pois trata de uma comunicação ao vivo intrinsecamente ligada à efemeridade e ao imediatismo. Em *Natureza e sentido da improvisação teatral* (1983) Chacra diz que o caráter momentâneo do teatro tem um cunho improvisacional por ser ao vivo e durante a apresentação a forma vai se completando e por isso sempre tem algo “novo”.

Outro elo importante entre a improvisação e o teatro é a dualidade da representação, o encontro de dois elementos, o ator (real) e a personagem (ficção). Esse encontro implica em um confronto dinâmico:

A personalidade do ator (o seu verdadeiro “eu”) está sempre presente durante o desempenho, pois ao mesmo tempo em que ele se reveste de uma máscara, ele também a controla, provocando alterações (mesmo que em graus mínimos e praticamente imperceptíveis) na atuação, em virtude desta dualidade. Configura-se aí a improvisação através de interpretações que tendem a variar (nuanças diferentes de entonação vocal, gesto, marcação etc.) de acordo com o dia-a-dia da vida pessoal do artista (suas reações emocionais, fisiológicas, situações particulares de vida, pressões externas etc.). (CHACRA, 1983, pág. 17).

A relação exposta por Chacra explicita de que forma se dão as relações que se estabelecem entre os atores quando estão em cena. Dentro desta perspectiva relacional pode-se pensar a recepção do espetáculo pela plateia como outra forma configurada de improvisação na obra teatral, pois a reação do público influencia no desempenho cênico. A simples presença do público e o mistério que envolve sua reação renova o trabalho do ator. A comunicação estabelecida no ato da encenação nutre os atores, mesmo que os espectadores não saibam da importância desse elo.

Chacra afirma que “Arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano” (CHACRA, 1983, pág. 52). Para a representação dramática ser considerada teatral no sentido estético, faz-se o uso da consciência, do controle da espontaneidade e de uma simbologia específica. Em todas essas instâncias faz-se o uso da intuição.

## **Intuição**

No decorrer das leituras foi possível perceber que a intuição sempre está presente quando pensamos em improvisação, ampliar o entendimento sobre o assunto foi fundamental para alargar a compreensão dos processos improvisacionais. A leitura dos escritos de Henri Bergson sobre intuição oportunizou uma aproximação com a filosofia e proporcionou um diálogo mais rico com a prática vivenciada no grupo de estudos.

O conceito de intuição desenvolvido por Henri Bergson (1979) afirma que a intuição é parte do movimento e é essencial à mudança, revelando uma necessidade ininterrupta do exercício criativo. Na intuição, o pensamento transforma um conhecimento estático das coisas, tal como a inteligência tende naturalmente para a cristalização da realidade movente em quadros estáticos para a sua própria orientação. O pensamento as representa para o conhecimento íntimo e dinâmico da verdadeira natureza do ser, como um movimento pelo qual as coisas se modificam. A noção bergsoniana de intuição indica primeiramente uma consciência imediata, conhecimento que é contato e mesmo coincidência, mas também consciência alargada, beirando os limites do inconsciente. A intuição é o que tange o espírito e deseja ver nas coisas a participação de espiritualidade.

A intuição parte do movimento, coloca, ou melhor, percebe-o como a realidade mesma, e não vê na imobilidade mais que um movimento abstrato, um instantâneo tomado por nosso espírito na mobilidade. A inteligência brinca-se ordinariamente com coisas, entendo por isso o estável, e faz da mudança um acidente que se acrescentaria à estabilidade. (BERGSON, 1979, pág. 115-6).

Para voltarmos à intuição simples, de percepção instintiva, de conhecimento imediato e pressentimento da verdade, é necessário nos libertarmos das condições de tempo e de lugar das quais ela depende. “Para fazer com que se compreenda o novo, é forçoso exprimi-lo em função do antigo” (BERGSON, 1979, pág. 57). Este contato com o antigo fornece um impulso, ou seja, um movimento que se torna visível ao nosso olhar. Sempre que algo de novo surge, é possível ver ideias prontas, relativos à época, situando-a. O olhar do novo pode ser deslocado do tempo, mantendo a mesma ideia, com outras palavras, outras necessidades. Assim um pensamento que traz algo novo é obrigado a se manifestar por ideias já prontas, possibilitando a apresentação como um organismo e não como uma sucessão de ideias amontoadas. Os atores que atuam *all'improvviso* tem em mente a ideia de arquitetar, de organizar suas ideias para alcançar um objetivo preestabelecido.

A matéria, a vida e as forças que trabalham em todas as coisas, para Bergson, estão em nós. Quanto mais descermos ao profundo do nosso eu, maior será a força que nos emergirá, que nos impulsionará. Este contato com o mais profundo do eu é a intuição filosófica e, à medida que o nosso pensamento se espalha, nós reencontramos a

consciência. Não é necessário para chegar à intuição, transportar-se para fora do domínio dos sentidos e da consciência. A intuição comporta muitos graus de intensidade e a filosofia muitos graus de profundidade. É de extrema importância o ator se conhecer, corpo, membros, sangue, estômago, órgãos para viajar para o mais profundo de si, para este processo é necessário ao ator calma, fé, e domínio permitindo assim ser possuído pelo o que expressa, mas com total poder de dirigir essa expressão .

A intuição é uma busca imediata do eterno e está ligada à inteligência que é um prolongamento de nossos sentidos e pode ser compreendida como “a Substância”, “o Eu”, “a Ideia”. Neste sentido a intuição refere-se à duração interior que consiste num fluxo contínuo onde se passa por gradações insensíveis e indistintas, de um estado a outro: “Ela aprende uma sucessão que não é justaposição, um crescimento por dentro, o prolongamento ininterrupto do passado num presente que penetra no futuro. É a visão direta do espírito pelo espírito” (BERGSON, 1979, pág. 114).

O essencial à intuição é a mudança e, neste sentido, o pensamento se representa como novo reorganizando elementos já existentes. Para a intuição nada é perdido, nada é criado e, sim, novos arranjos são feitos. A intuição quando ligada a uma duração é puro crescimento, percebe-se então uma ininterrupta novidade imprevisível. Para Bergson a intuição faz com que o espírito tire de si mais do que contem e a realidade envolvida de espiritualidade é criação.

A maior parte do pensamento é inconsciente dificultando o controle, mas considerando apenas o pensamento consciente é fácil executar o trabalho corriqueiro de prolongá-lo conforme o desejo, já a intuição é difícil administrar e prolongar: o pensamento sempre se utiliza de linguagem e a intuição como todo pensamento utiliza desses conceitos como duração, inconsciente e multiplicidade. A forma como se apresentam as ideias é que faz o diferencial, uma ideia nova pode ser apresentada a partir de uma reorganização, ou como algo totalmente novo e simples. Essa segunda possibilidade, pontua Bergson, capta mais ou menos uma intuição, pela dificuldade de nos relacionarmos com o novo. É necessário então intelectualizar a ideia, processá-la, para num segundo momento ver a simplicidade que a acompanha. É penoso dominar este percurso, é necessária disposição para se aventurar em possíveis descobertas, fazendo arranjos e rearranjos.

Bergson possibilitou entender o momento da apresentação, em que o ator quando mergulha para o mais profundo de si, atingindo a intuição tem a sua consciência e a percepção da duração, alargados. É como se o ator conseguisse parar o tempo e ver tudo que acontece ao seu redor, se distanciar e estar presente o tempo todo. Este conceito

bergsoniano de tempo pode ser entendido como uma afirmação do tempo enquanto realidade substancial e com a duração de um próprio ritmo. Esse caráter intuitivo é mais desenvolvido em atores que se permitem improvisar, pois conseguem se perceber, perceber o outro, a plateia, as necessidades da cena, organizar e reorganizar o discurso que possui.

## **O riso – um contraponto para o não cômico**

Outra leitura essencial para esta pesquisa foi outra obra de Bergson, *O Riso – Ensaio sobre a significação da comicidade*(2004). A compreensão dos procedimentos de fabricação do risível que se constitui por meio da construção do cômico gerou a possibilidade de um necessário contraponto para um desenvolvimento mais adequado desta pesquisa.

O riso é sempre acompanhado pela insensibilidade que é necessária para que o risível se desenvolva sobre uma superfície serena e tranquila, já a emoção é o maior inimigo. O riso é voltado para a inteligência e não para o coração, pois não podemos nos sentir isolados para viver um momento de comicidade, o riso é sempre o riso de um grupo. O riso esconde uma segunda intenção de entendimento, uma cumplicidade.

Para analisar o riso é preciso coloca-lo em seu meio natural que é a sociedade e entender a sua função útil, que é social. “A comicidade nascerá, ao que parece, quando alguns homens reunidos em grupo dirigem todos a atenção para um deles, calando a própria sensibilidade e exercendo apenas a inteligência.” (BERGSON, 2004, pág. 06).

A comicidade é acidental, pode decorrer de uma circunstancia exterior. O risível pode estar em uma rigidez mecânica, quando não há uma maleabilidade atenta e flexibilidade. Uma exemplificação é a execução de uma tarefa rotineira que sofre uma interferência externa. A distração é uma das grandes vertentes naturais do riso, quando as ações são distrações não significa que são simplesmente ausências, pode-se explicar pela presença do indivíduo num meio bem definido, embora imaginário. A ideia de distração está ligada à comicidade mais superficial.

A rigidez da ideia fixa pode ser um vício para o caráter. O vício trágico é descrito como o que se aproxima muitas vezes da alma. O vício que nos torna cômicos é ao contrário do trágico, trazido de fora e somos inseridos, nos é imposto à rigidez:

O vício cômico pode unir-se às pessoas tão intimamente quanto se queira, mas nunca deixará de conservar existência independente e simples; continua sendo personagem central, invisível e presente, do qual as personagens de carne e osso ficam suspensas em cena. (BERGSON, 2004, pág. 12).

Para Bergson a arte do poeta cômico é fazer o seu público conhecer bem o seu vício de divertir, possibilitando aos espectadores a intimidade que dá margem a uma participação efetiva, como se a plateia ganhasse a autonomia para manipular algumas cordas da marionete movimentada pelo o cômico. O prazer vem daí, é uma espécie de automatismo que nos faz rir e é muito próximo da simples distração.

Arigidez do caráter é mal quista pela sociedade por afastar o indivíduo do centro comum do qual a sociedade gravita. O riso é uma espécie de gesto social, o riso pode flexibilizar a rigidez mecânica na superfície do corpo social. O riso tem algo estético: “A comicidade nasce no momento preciso em que a sociedade e a pessoa, libertas do zelo da conservação, começam a tratar-se como obras de arte.” (BERGSON, 2004, pág. 15).

Gestos, atitudes e movimentos do corpo humano são risíveis quando pensamos numa simples mecânica. Quando vemos um mecanismo que funciona automaticamente, não é mais vida e sim automatismo instalado na vida imitando a vida e isso é comicidade. Por isso certos gestos, que não nos fazem rir, tornam-se risíveis quando alguém os imita. Só passamos a ser imitáveis quando deixamos de sermos nós mesmos, os nossos gestos só é imitável o que neles têm de mecanicamente uniforme, o que é estranho a nossa personalidade viva.

O riso é explicado pela surpresa, pelo contraste, quando o mecânico sobrepõe o natural, o instintivo, o corpo humano tende a enrijecer-se como uma máquina, quando deveria permanecer a alma e a flexibilidade perfeita do corpo vivo. Percebemos somente graça e flexibilidade na organicidade porque desprezamos o que há de pesado, a resistência: “É cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa quando o que está em questão é o moral.” (BERGSON, 2004, pág. 38).

O poeta trágico deve tomar o cuidado para que atenção não seja voltada para a materialidade dos heróis, pois entra no campo do risível quando a atenção é bruscamente levada da alma para o corpo. Quando nos distanciamos da alma e nos preocupamos com o corpo pensamos na forma e nas suas aplicações maquinais das regras criando um automatismo e quando este é quebrado temos um lugar para a comicidade.

Quando uma pessoa nos passa a impressão de coisa, através do ritmo, rima e assonância, estamos em uma situação de comicidade. O desencadeamento de semelhanças perdura nos levando ao riso, pois uma forma cômica isolada não pode ser entendida. As ações e situações, facilmente encontradas na vida diária, nos parecem

cômicas quando toda combinação de atos nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão de vida e a sensação de arranjo mecânico.

O riso é um gesto social que ressalta e reprime uma distração especial dos homens e dos acontecimentos. É uma espécie de trote que tem início quando o próximo deixa de nos comover. A comédia está mais próxima da vida real que o drama por sustentar no íntimo a intenção de humilhar. Por esse motivo os elementos do caráter cômico são os mesmos na vida e no teatro. A comicidade dirige-se a inteligência pura.

Para fazer a plateia não se comover com as personagens mantendo a emoção de lado, é necessário desencorajar a simpatia do público para com o espetáculo no momento exato em que essa possa ser suscitada, a ponto que uma situação séria não seja de fato encarada como séria. Uma emoção é comunicativa, dramática quando todos os harmônicos são dados com a nota fundamental e o ator vibrando por inteiro fará a plateia vibrar também. É o uso da rigidez em não criar este ambiente harmônico que possibilita a comicidade.

A comédia tem em comum com o drama e, a fim de distinguir-se dele, de nos impedir de levar a sério a ação séria e de nos preparar para rir, utiliza um meio cuja fórmula assim expressarei: *em vez de concentrar nossa atenção nos atos, ela a dirige mais para os gestos.* (BERGSON, 2004, pág. 107).

O gesto difere da ação, entendem-se como gesto as atitudes, os movimentos e até os discursos por meio dos quais um estado d'alma se manifesta sem objetivo. O gesto é automático enquanto a ação é consciente e é exatamente proporcional ao sentimento que a inspira. Um caráter pode ser bom ou mal, se for insociável poderá tornar-se cômico. A gravidade do caso pode ser grave ou não, desde que não comova pode-se fazer rir. Condições essenciais para o riso são a insociabilidade da personagem e a insensibilidade da plateia. O automatismo também é uma condição essencial para o riso. O que é automaticamente realizado é risível.

O caráter da comicidade é feito da interpenetração da rigidez, distração, automatismo e insociabilidade. O que está em nós em estado de mecanismo rígido, capaz de funcionar automaticamente é caráter cômico. A comédia é a arte que visa ao geral, opondo-se por isso à tragédia, ao drama e as outras formas de arte pelo seu caráter de generalidade, por ser coletivo e racional.

“Movemo-nos entre generalidades e símbolos (...)” (BERGSON, 2004, pág. 115), do nosso estado d'alma percebemos com mais frequência à exibição exterior. Dos nossos sentimentos apreendemos somente o seu aspecto impessoal, marcado pela linguagem. A

individualidade das coisas nos escapa quando não nos é útil percebe-la, não vemos realmente as coisas, nos limitamos a ler seus rótulos.

“(…) a arte não tem outro objetivo senão o de afastar símbolos úteis do ponto de vista prático, generalidades convencional e socialmente aceitas, enfim tudo o que nos mascara a realidade, para nos pôr face a face com a realidade mesma.” (BERGSON, 2004, pág. 117). A arte dramática não constitui exceção a essa lei afirmação. O drama suscita uma realidade profunda que nos é velada, por vezes em nossos próprios interesses pela necessidade da vida.

Essas necessidades da vida, podemos entender como uma ligação do homem com o que há de mais primitivo em sua formação, alimentado por paixões, em contato com outros homens, em se mostrar como eram antes de serem moldados pela a sociedade, seus sentimentos mais intensos e também os mais violentos. Essas necessidades quando expostas nos causam prazer, e é um prazer deste tipo que o drama nos proporciona. Não o prazer de explodir, mas de sentir a tensão interior.

Enfraquecendo a sociedade ou fortalecendo a natureza o principal objeto que o drama vem aflorar é descobrir para nós uma parte oculta de nós mesmos, o elemento trágico da personalidade humana. Este processo mesmo coletivizado acontecerá individualmente. O efeito do drama é individualizado, as generalidades, os símbolos e até mesmo os tipos fazem parte da nossa percepção cotidiana.

O objeto da comédia difere por completo do objeto do drama, a generalidade faz parte da própria obra. Os caracteres da comédia ou já são conhecidos ou ainda serão conhecidos. Utiliza-se da semelhança. O objetivo da comédia é apresentar tipos e se necessário criar novos. A diferença essencial entre a tragédia (vinculada a indivíduos) e a comédia (vinculada a gêneros) têm início nos métodos de observação, sendo na comédia uma observação exterior e que pode se assemelhar. Sobretudo, há no riso um movimento de relaxamento e uma função útil.

## **A prática**

O Grupo de Estudos Improvisação e Espetacularidade ministrado pela professora Me. Ana Fabrício tem como objetivo principal promover o encontro de pessoas interessadas no exercício e na reflexão sobre processos improvisacionais em estruturas

espetaculares. Oferecendo ainda material para reflexão sobre dinâmicas improvisacionais, estimulando o desenvolvimento de modalidades espetaculares no contexto improvisacional com orientações de exercícios em dinâmicas verbais e não verbais.

A participação neste grupo efetiva a parte prática da pesquisa, oportunizando vivenciar o processo de investigação e amadurecimento de atores que buscam na improvisação um meio de aprimorar suas técnicas. O exercício através de jogos com foco na percepção do ator é um trabalho desenvolvido constantemente, possibilitando o desenvolvimento da consciência do meio e de tudo que se passa internamente. O desenvolvimento árduo desses jogos amplia as possibilidades para o artista que trabalha em contato direto com o público.

Além de ampliar a percepção do ator é notável que ao realizar o jogo, busca-se entrar em um outro mundo sem perder a consciência do mundo real. As reações por intuição não são ao acaso, há um foco, uma meta. E o domínio do corpo, a generosidade para jogar com outros atores e o objetivo de alcançar o que foi proposto alarga a intuição, tornando possível a percepção de uma duração alargada.

Ao mesmo tempo em que o ator possui um objetivo claro há um vasto caminho de escolhas e este tempo é percebido de uma forma diferente pelo ator que está jogando. Para ampliar a percepção é necessário prática, intimidade entre os envolvidos, leituras para trazer, quando necessário, referências em comum com os outros para criar novas situações.

Na realização dos jogos de improviso é perceptível que há uma maior facilidade em partir para a comicidade, este caminho talvez esteja na resposta imediata da plateia, no qual o riso serve de termômetro para saber a aceitação da cena que surge. Outros gêneros não cômicos possuem normalmente uma margem menor de interferência do público, para driblar este lugar comum de levar as situações criadas para a comédia é de fundamental importância à consciência do ator.

O ator consciente consegue perceber a gama de escolhas que tem pela frente e a relação instaurada com a plateia. Possibilitando a condução do público para aceitação de qualquer gênero. Este percurso do ator consciente que tem sua intuição alargada, que percebe o todo e se percebe, complementa o entendimento do pensamento de Bergson

que quando todos os harmônicos são dados com a nota fundamental e o ator vibrando por inteiro fará a plateia vibrar também.

## **Conclusão**

A improvisação não é apenas um exercício para atuar melhor, ela está presente em qualquer encenação com diferentes graus. A possibilidade de desenvolver um trabalho contínuo para a prática da improvisação e aplicá-la para além do cômico é o desafio da pesquisa e não tem como precisar uma resposta do resultado. O teatro já é a arte do efêmero, e lançar-se em um caminho que tem como meta a improvisação não nos permite dar uma receita do que funciona ou não.

O processo para alcançar uma improvisação de qualidade ou para além do cômico é basicamente através de exercícios, treinos, ensaios e muita leitura. Dentro desse processo as relações são criadas, aumentando a cumplicidade entre os atores, preparando para a recepção do público, ampliando o repertório individual e criando um repertório coletivo. A reflexão com a prática possibilita encontrar mecanismos que melhorem o desempenho dos atores. Em um processo de evolução é perceptível ver as escolhas feitas com maior consciência para obter o resultado desejado.

Esta prática da improvisação desenvolvida com a reflexão de textos teóricos é a base para acreditar que, tanto os trabalhos de formação do ator como o da aplicação em forma espetacular, resultam em atuações mais vivas, em uma consciência alargada pela intuição que permite, assim como acredita Jacques Copeau (1993), iniciar a expressão a partir do repouso. As trocas de sensações experienciadas pelos atores que compõe o grupo de estudo enriquecem a percepção da evolução do trabalho, que é notável também na execução dos exercícios práticos.

## **REFERÊNCIAS**

ASLAN, Odette. **O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1994. 363 p.

BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1979. 238 p.

\_\_\_\_\_. **O Riso: sobre a significação da comicidade**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2004. 152 p.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1983. 118 p.

COPEAU, Jacques. A educação do ator. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, RJ, n. 135, out./nov./dez. 1993, p.23-25.

\_\_\_\_\_. *In: Registres I – Appels*. Tradução de Roberto Mallet Paris, Gallimard, 1974, p. 205-215. Disponível em: [http://www.grupotempo.com.br/tex\\_aos\\_atores.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_aos_atores.html). Acessado em 28/01/2012.

\_\_\_\_\_. *In: Registres III. Les Registres duVieuxColombier*. Appels. Tradução e notas de José Ronaldo Faleiro, Paris: Gallimard, 1979. P. 316-322. Disponível em: [http://www.grupotempo.com.br/tex\\_inicios.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_inicios.html). Acessado em 10/02/2012.

JOHNSTONE, Keith. **Impro– Improvisacion y el Teatro**. 4. ed. Santiago, Chile: CuatroVientos, 2003. 203 p.

LUCCI, Laura K. **O Corpo Cênico e a Mímica Corporal Dramática de EtienneDecroux – Reflexões para abordagens contemporâneas**, dissertação de mestrado, São Paulo, USP, 2007. Disponível em: [http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/File/dissertacoes/2007/2007-me-lucci\\_laura.pdf](http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/File/dissertacoes/2007/2007-me-lucci_laura.pdf). Acessado em 05/02/2012.

TAVIANI, Ferdinando; CEBALLOS, Edgar. **Cuadernoiberoamericano de reflexión sobre escenologia - Máscara**. México, DF: Escenologia, A.C., 1996 - 1997. 125 p.