

■ Jogando com Viola, improvisando com Stanislavski

Raimundo Matos de Leão

Doutorando e mestre em Artes Cênicas pela UFBA, escritor e professor de teatro,
e professor da FSBA

Resumo

Este artigo trata de maneira bastante sintética do teatro improvisacional de Viola Spolin e sua interface com a proposta de Constantin Stanislavski, “métodos” utilizados nos processos de ensino-aprendizagem nas aulas de Improvisação Teatral. Compreende-se a improvisação não só como uma das etapas iniciais desse processo, mas como desdobra-se ao longo da atividade criadora do intérprete.

Palavras-chave: Viola Spolin, Constantin Stanislavski, improvisação, teatro, jogo, ensino, atividade criadora, aluno, ator.

Abstract

There we deal in an objective way the improvisation theatre of Viola Spolin and its interface with Constantin Stanislavski, their methods in teaching-learning Theatral Improvisation's processess. The improvisation is not only the start of the process, but also its development, along the actor's creative activity.

Keywords: Viola Spolin, Constatin Stanislavski, improvisation, theatre, play, learning creative ativity, student, actor.

O teatro, arte milenar, pode prescindir de tudo, menos do ator e do espectador. Basta que haja um ator vivendo uma situação e alguém que preste atenção ao que ele conta, concretiza-se, então, a comunicação entre o emissor e o receptor. Dessa maneira, o fenômeno teatral acontece, embora se considere outros elementos textuais na construção do espetáculo como a luz, o som, a cenografia e o texto dramático, configurado pelas palavras do dramaturgo.

O ator passou por diversas etapas ao longo da história, tanto como aprendiz quanto oficiante de um fenômeno em constante evolução, mas não deixou de ser o elemento primordial do espetáculo. É através dele que os personagens existem em cena vivendo a ação dramática, ou seja, as situações que são mostradas à platéia através dos diversos gêneros: tragédia, comédia, drama, pantomima, entre outros. É sobre o intérprete, esse ser tão essencial ao fazer teatral, que nos deteremos, chamando a atenção para a sua formação enquanto artista criador, sujeito social.

Muito se fez, muito se experimentou com relação ao trabalho do ator, o seu aprendizado ao longo da história.¹ Continua-se a investigar maneiras de formar um intérprete e de torná-lo um ator em movimento, ou seja, um artista do seu tempo. Não serão pormenorizadas as etapas desse longo processo em função das limitações do artigo. Contudo, registre-se o pioneirismo de Denis Diderot que, através do seu escrito *Paradoxo sobre o comediante*,² aborda uma metodologia a respeito da arte do ator pela primeira vez na História do Teatro.

Cabe, no entanto, ao russo Constantin Stanislavski estruturar de forma completa o famoso “método”, tornando aquilo que era usado empiricamente pelos grandes atores numa base racional e técnica para o aprendizado dos artistas do palco. Os seus exercícios são utilizados até hoje no processo de formação de gerações de atores.

A título de lembrança, suas idéias e “método” foram introduzidos no contexto baiano por Martim Gonçalves, quando da criação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia (1956). Esse ideário contribuiu sobremaneira para a formação dos alunos-atores que freqüentaram a Escola durante os cinco anos em que o diretor-professor esteve à frente do ensino da cadeira de Interpretação e das encenações que realizou com alunos, professores e artistas convidados.³

Além disso, é inegável a contribuição dos diretores americanos que passaram pela Escola de Teatro nos primórdios de sua existência enquanto espaço artístico-pedagógico, desenvolvendo uma proposta de trabalho em que se aprendia “fazendo”. Ressaltamos a atuação do encenador Charles Mac Gaw, ao dirigir o elenco de *Um bonde chamado desejo*. Mac Gaw tomou como base para o trabalho o “sistema” do mestre russo, embora sob o viés psicologizante do Actor’s Studio, centro americano de for-

mação de atores.

A introdução dos estudos teórico-práticos do encenador russo na Bahia fez com que a então Escola de Teatro ficasse conhecida como, por assim dizer, a primeira escola stanislavskiana no Brasil. Tal afirmativa, ao ser tomada em sua totalidade, corre o perigo de enquadrar o espaço educativo como algo fixo, imutável, impermeável a outros meios de formar atores, indo de encontro ao que Stanislavski sempre desejou: novas propostas para renovação da cena e principalmente da arte de representar. Nada mais anti-stanislavskiano que o enquadramento e a sua elevação ao *status* de categoria.

“Sistema” complexo, a metodologia do encenador-pedagogo Constantin Stanislavski exige do ator um *estado físico e moral convincente, relaxamento muscular e concentração absoluta da atenção durante a atuação, para que consiga a verdade cênica*. Trabalhando com a ação interior e com a ação exterior, o intérprete estuda a situação em que vive o personagem, qual o objetivo de cada ação e qual a sua atitude diante da situação e dos objetivos do personagem. A partir dessa construção o ator pode representar e ser convincente sem perder o senso de realidade. Esse processo, denominado “Análise Ativa”, fornece ao intérprete os meios para que ele analise o material dramático a partir do conhecimento do texto, colocando-se na ação sem a necessidade de um estudo aprofundado dos conteúdos da obra dramática.

Esse processo, aqui resumido ao extremo, tem como base o trabalho de improvisação. Ressaltamos, no entanto, que a improvisação no teatro não pode ser considerada apenas como uma técnica na preparação do ator, mas também como um elemento constitutivo do próprio teatro. Segundo Sandra Chacra,

a atividade improvisacional, caracterizada pelo “momento” e pela “espontaneidade”, é por sua natureza um ponto de convergência e polarização de formas e manifestações teatrais, em toda a sua variedade, bem como dos mais diversos anseios, não só de libertação artística, como ainda psicológica e social. (...) o seu sentido é passível de adquirir significações múltiplas e a sua natureza pode prestar-se a manipulação de toda a sorte. (1991, p.111)

No entanto, a reflexão que se faz aqui tem como centro a improvisação, uma atividade que estimula o desenvolvimento da criatividade, da espontaneidade, da flexibilidade e da imaginação do ator. Compreendemos a improvisação como algo realizado sem preparação prévia mas estruturado sobre regras, que coloca o ator em

estado de alerta para agir diante das mais variadas situações. Vamos abordá-lo, adotando como referência o método do teatro improvisacional de Viola Spolin, artista e educadora americana, de quem tomamos a seguinte afirmação:

Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de aprender a ter valor no palco.

Aprendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém. Isto é válido tanto para as crianças que se movimentam inicialmente chutando o ar, engatinhando e depois andando, como para o cientista com as suas equações. (SPOLIN, 1979, p.3)

Para validar a sua afirmação, Spolin propõe um sistema de jogo com regras para trabalhar atores e não-atores. Cabe aos atores-jogadores encontrar a solução para o problema dado, porque, na verdade, cada jogo apresentado é um problema a ser solucionado. Baseado nas regras conhecidas por todos os participantes, *os jogos possibilitam o aprendizado das técnicas teatrais e a criação da realidade cênica*, estabelecendo a comunicação teatral com a platéia. Em sala de aula há sempre uma platéia (alunos), parte integrante do jogo. Para cada jogo proposto, especifica-se o “Foco”, ou seja, o “Ponto de Concentração”.

Spolin define o Ponto de Concentração como sendo “a ‘bola’ com a qual todos participam do jogo”.⁴ Isso possibilita aos atores-jogadores maior envolvimento com aquilo que está acontecendo no momento em que improvisam, sem que haja a pré-elaboração formal ou se determine esse ou aquele resultado para o trabalho, o que atrofiaria o desenvolvimento do jogo e o crescimento dos atores. Manter o “Foco” durante o ato de improvisar gera energia criadora no grupo sem a perda da individualidade do ator.

Ao conhecer as regras, ao se envolver com o Ponto de Concentração, o ator se sente seguro e parte para vivenciar a complexidade das técnicas teatrais sem cair no clichê e na super-representação. Quando o ator busca a solução para o problema, ele se envolve corporalmente, intelectualmente, intuitivamente e verbalmente consigo mesmo, com os seus companheiros de cena e, principalmente, *com aquilo que está fazendo*. Suas respostas são físicas e a emoção surge a partir da situação vivida e não de conteúdos subjetivos. “Estamos interessados somente na comunicação física direta; os sentimentos são um assunto pessoal. Quando a energia é absorvida num objeto físico, não há tempo para ‘sentimentos’”, esclarece Spolin.⁵ A emoção surge da expe-

riência imediata. Dessa forma, o intérprete, ao experimentar as emoções no aqui-
agora, pode concretizar aquilo que Stanislavski definia como sendo o objetivo da arte
teatral, “[a criação da] vida interior de um espírito humano [dando-lhe] expressão em
forma artística”.⁶

Para reforçar a questão da regra como fator determinante para o acontecimen-
to do jogo no teatro improvisacional, recorremos a Johan Huizinga,⁷ para quem
“todo jogo tem suas regras. São estas que determinam aquilo que ‘vale’ dentro do
mundo temporário por ele circunscrito”.

Os estudos teórico-práticos de Viola Spolin levam em conta os jogos infantis em
sua estrutura, mas diferenciam o jogo dramático do jogo teatral. Para a autora, da
mesma forma que o adulto,

a criança gasta muitas horas do dia fazendo jogo dramático
subjetivo. Ao passo que a versão adulta consiste usualmente em
contar histórias, devaneios, tecer considerações, identificar-se com
as personagens da TV etc., a criança tem, além destes, o faz-de-
conta onde dramatiza personagens de sua experiência (...). Ao se-
parar o jogo dramático da realidade teatral, e, num segundo mo-
mento fundindo o jogo com a realidade do teatro, o jovem ator
aprende a diferença entre o fingimento (ilusão) e a realidade, no
reino próprio do seu mundo. (SPOLIN, s.d, pp.235-254)

Essa separação conforme Spolin (ibid), “não está implícita no jogo dramático.
O jogo dramático e o mundo real freqüentemente são confusos para o jovem e - ai de
nós - para muitos adultos”. Embora concordemos com as diferenças apontadas pela
autora, trazemos para a nossa reflexão um dos pressupostos levantados por Constantin
Stanislavski sobre o *grau de convicção e envolvimento com o universo do faz-de-
conta*. Durante um ensaio de uma cena, segundo o roteiro, ao receber do contra-regra
um pedaço de madeira enrolado num trapo (uma boneca), a criança passa a considerá-
la como sendo a sua filha doente, e os atores como seus pais, mesmo tendo a sua mãe
presente na platéia. Ao agir objetivamente a garota deixa clara a aceitação da reali-
dade da cena, mesmo estando com um pedaço de madeira nos braços. O fato narrado
por Eugênio Kusnet⁸ em seu livro sobre o ensino do “método” stanislavskiano, revela
o processo de “entrar no jogo”, efetivando-se, conforme Ingrid Dormien Koudela,

A passagem do jogo dramático (subjetivo) para a realidade ob-

jetiva do palco. Este não constitui uma extensão da vida, mas tem sua própria realidade. A passagem do jogo dramático ou jogo do faz-de-conta para o jogo teatral pode ser comparado com a transformação do jogo simbólico (subjetivo) no jogo de regras (socializado). (KOUDELA, 1984, p.4)

A seguir, apresentamos etapas dos métodos de Stanislavski e de Viola Spolin de forma resumida. O estudo teórico-prático dessas etapas facilitará o trabalho do ator no seu processo de improvisação, uma via para a construção do personagem, vivendo determinadas situações, agindo. Ao vivenciar os aspectos abordados pelos métodos, espera-se que o aluno-ator passe a agir de maneira espontânea.

Para Stanislavski, o ator deve conhecer as *características da ação* para abordar qualquer material dramático e, a partir daí criar, improvisando dentro das “circunstâncias propostas”. Conforme Stanislavski, são quatro as características da ação:

1. A ação obedece a uma lógica;
2. A ação é sempre contínua;
3. A ação é interior e exterior;
4. A ação é sempre guiada por um objetivo.

Esse esquema é chamado de *Circunstâncias Propostas*. Cabe ao ator, com a ajuda do orientador, professor ou diretor do espetáculo, estabelecer as circunstâncias propostas para poder atuar. Esse trabalho é feito a partir do texto dramático (peça escrita por um dramaturgo), ou de uma situação enunciada e trabalhada como um exercício. Cabe ao ator usar a sua *imaginação* para desenvolver as características da ação, raciocinando conforme o seguinte roteiro:

- lógica da ação: imaginar o que pode ter acontecido com o personagem
- ação contínua: imaginar o que aconteceu com o personagem (ação interior), e quais as conseqüências dessa ação (ação posterior). Todo personagem tem um “passado” e um “futuro”. Estabelecendo o passado e o futuro do personagem, o ator poderá representar o presente do personagem.

- ação interna: o que o personagem pensa, sente diante das situações
- objetivo da ação: o que leva o personagem a agir de uma maneira ou de outra. O objetivo deve ser muito atraente, para estimular a imaginação do ator.

Este roteiro deve ser construído de maneira a não apresentar nenhuma falha lógica. Deve ser detalhado e sem erros. A partir daí, o ator usará mais um elemento do “método”: o mágico “Se Eu Fosse”. Utilizando-se da condicional, o ator desperta em si a vontade de agir como o personagem, dentro das circunstâncias propostas, aproxima-

mando-se dos problemas, da situação, da vida do personagem.

A compreensão desse roteiro pelos intérpretes é essencial, mas é na prática que ele obterá êxito para o seu trabalho.

Para jogar-improvisar a partir do método de Viola Spolin, os atores deverão manter o “Foco” - Ponto de Concentração - nos seguintes elementos, abaixo descritos.

ONDE: o local onde se passa a ação. No teatro improvisacional utiliza-se o mínimo de objetos, portanto, o ONDE é construído e mostrado através do uso físico dos objetos imaginários, tornados reais para os atores e para a platéia.

QUEM: o personagem. Os atores mostram quem são os personagens, através do comportamento e do relacionamento entre eles.

O QUÊ: a ação propriamente dita. Há sempre um objetivo, uma razão, para estarmos em um lugar e fazermos alguma coisa. Sem objetivo não há ação, e sem ação não existe conflito.

Podemos considerar os termos - Onde, Quem e O Quê - como sendo também as “circunstâncias propostas”, ou seja, “os fatos, acontecimentos, época, tempo e local da ação, condições de vida (...), os cenários, os trajes (...) todas as circunstâncias dadas a um ator para que as leve em conta ao criar seu papel”, como indica Stanislavski. ⁹

De maneira sucinta, apresentamos aspectos dos dois métodos de trabalho utilizados pelo ator no seu processo de descoberta e criação. Métodos que estabelecem relações entre si e podem se articular de maneira complementar. Segundo Koudela, Spolin “retoma a trilha do “romance pedagógico”, iniciada por Stanislavski. ¹⁰

Tanto um “sistema” como o outro, não devem ser utilizados como uma receita, mas são caminhos facilitadores para se chegar a resultados criativos e convincentes. Estabelecem princípios que se organizam possibilitando uma relação viva com a arte dramática e, conseqüentemente, com a platéia.

Em nossa prática nas aulas de Improvisação, procuramos articular as metodologias com o objetivo de proporcionar aos alunos-atores o arcabouço teórico, sempre a partir da prática. Enfatizamos que é através do “fazer”, da experiência vivida, da experimentação dos recursos postulados por cada autor, que os alunos-atores se aproximam dos dois “sistemas” de forma mais prazerosa e criativa, desenvolvendo aquilo que é o “pensar teatralmente”. Para tanto, as atividades de aquecimento, os exercícios e os jogos são introduzidos de uma maneira que os alunos apreendam seus conteúdos, não apenas pela linguagem e pela lógica, mas também pelos sentidos.

Nos encontros diários, os jogos são vivenciados de maneira progressiva, iniciando-se o processo com os exercícios propostos por Spolin em seu manual ¹¹, fazendo-se as

adaptações necessárias ou tomando-se os exercícios da maneira como foram concebidos. Repetimos que a aplicação dos jogos deve passar ao largo do mero receituário. A maneira como o problema é apresentado gera sempre novas respostas, o que torna o manual uma fonte inesgotável de sugestões para o ensino-aprendizagem.

Além desses jogos, agregamos outras práticas que aparecem em Augusto Boal ¹², em Kusnet ¹³ e Stella Adler ¹⁴, por exemplo, que se juntam a nossa prática para dar corpo e fundamentação ao processo criativo do intérprete, principalmente daqueles que estão se iniciando no aprendizado das artes cênicas. Utilizamos também as brincadeiras e os jogos tradicionais do repertório popular, alguns em via de desaparecer, já que a grande maioria das crianças não se utiliza deles em seus momentos de lazer. Esta afirmação apóia-se na constatação com os grupos de atores e não-atores, visto que muitos dos participantes desconhecem grande parte do repertório das brincadeiras, dos jogos e folguedos.

Ao trabalhar com a proposta do teatro improvisacional de Viola Spolin inter-relacionado com a abordagem de Constantin Stanislavski, observamos que a prática torna-se dinâmica e criativa. Cada método termina por esclarecer pontos de uma e de outra, desfazendo confusões e apontando um caminho seguro para o desenvolvimento das habilidades de cada aluno-ator. Eles formam um eixo, uma base concreta para que o intérprete consiga tornar visível o invisível. Fazer a escritura no seu corpo, mostrando-a.

No entanto, percebemos que, ao tomar contato com a proposta de Spolin e de Stanislavski, o aluno-ator coloca-se, geralmente, na defensiva, visto que as mesmas exigem dele um “re-formar-se” constante. Diante dos problemas apresentados para serem resolvidos, o aluno-ator espera que a resposta lhe seja dada de antemão, o que negaria todo o processo de autodescoberta, o sentimento de liberdade pessoal e o relacionamento grupal, fatores preponderantes para vivenciar a proposta. Na maioria das vezes a insegurança faz o aluno-ator buscar fora dele a resposta, o “como fazer?”.

O processo de criação artística requer do aluno-ator uma entrega, um arriscar-se constante, de forma que ele possa tomar consciência dos seus recursos expressivos e dos meios para ampliá-los. Ao tomar contato com os problemas de atuação que vão sendo passados de forma cumulativa, procuramos manter a qualidade do processo naquilo que ele tem de vivo e transformador. Essa tarefa tem sido levada a efeito de maneira sistematizada, para que o grupo vivencie de forma efetiva a descoberta da improvisação como uma atividade que surge “da coesão de um ator atuando com o outro”, conforme Spolin¹⁵, como um trabalho equilibrado entre aquilo que vem do exterior (solicitação) e aquilo que vem do interior do ator. A coesão e a liberdade

proporcionarão a espontaneidade, o desenvolvimento orgânico e o surgimento de respostas no próprio ato improvisacional.

Ao lidar com os dois “sistemas”, procuramos preservar o que há de comum entre os dois, para que o aluno-ator possa fazer aquilo que chamamos de “retirar da cabeça” para colocar no corpo-espaço aquilo que é vivido no território da imaginação, dando-lhe uma forma. É o tornar visível definido por Peter Brook.¹⁶ Essa dimensão, compreendida por atores experientes, é ainda limitada no iniciante, levando-o a enredar-se nas armadilhas da excessiva verbalização, do sentimentalismo, da atuação mecânica e da superatuação.

Os objetivos da improvisação no treinamento dos atores durante os ensaios e dos exercícios [em sala de aula] são sempre de livrar-se do Teatro Mortal (...). A finalidade de um exercício é reduzir e retornar, limitar a área cada vez mais até que uma mentira venha à tona e seja descoberta. Se o ator consegue encontrar e ver esse momento, talvez possa se abrir para um impulso mais profundo e mais criativo. (BROOK, 1993, p.14)

O nosso papel enquanto orientador de alunos-atores é de guiá-los no sentido de se abrirem intuitiva, racional e emocionalmente para a realidade do palco. É fazê-los vivenciar e perceber na teoria a prática. Compreender esse jogo de interdependência - prática-teoria-prática - possibilitará ao aprendiz uma gama de recursos para que possa improvisar, jogar e interpretar, arriscando-se a cada momento, pois se torna consciente da rede de proteção que é o conhecimento. Este conhecimento inscreve-se no seu corpo, território afinado “como um instrumento de carne e sangue que se abre para o desconhecido”, densa imagem de Peter Brook (ibid. p.13).

O desconhecido é a organicidade do ator em cena, entendendo-se cena enquanto espaço de preparação, lugar de nervos e corações pulsantes, laboratório de ações psicofísicas do ator sobre si mesmo, ecoando o que Franco Ruffini chama de corpo-mente dilatado que “induz e justifica a ação física coerente executada pelo corpo dilatado exatamente como ocorre na natureza: *mas* devido ao trabalho consciente”,¹⁹ fortalecido por uma percepção aguçada. O processo criativo que se dá neste espaço-cena de preparação se dissolve na encenação, mantendo-se, contudo, a sua força.

Spolin fala em fazer com que os atores manipulem a realidade teatral e não a ilusão. Esse corpo dilatado cria a realidade cênica tornando-a física, revelando-a para

o espectador. Eis o mistério que faz do teatro, arte milenar, permanecer tocando no mais fundo do humano, mesmo que sua morte venha sendo anunciada a cada instante. Não querendo diminuir a importância dos artista-profissionais que compõem a construção da encenação (diretores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores e demais técnicos) é na arte arriscada do ator que reside, talvez, o segredo da imortalidade do teatro.

Quando da realização da mostra didática dos alunos do Curso de Artes Cênicas,²⁰ trabalhamos com os princípios de Viola Spolin e Constantin Stanislavski. Através dos jogos improvisacionais, cada aluno-ator desenvolveu um personagem vivendo uma dada situação. A partir dela, estruturou ações que foram articuladas cenicamente, tendo como elo de ligação o encontro de todos num determinado lugar, numa noite de Lua Cheia.

Durante o processo de trabalho, o grupo elaborou uma partitura de gestos expressivos evidenciando as singularidades de cada personagem. Em torno desse material expressivo criou-se uma atmosfera poética, sem a preocupação de contar uma história. O trabalho com o Teatro Improvisacional foi o fio condutor dentro de um roteiro aberto. Essa estrutura possibilitou ao aluno-ator a segurança na criação e desempenho do personagem (QUEM), agindo-fazendo (O QUÊ), num espaço-lugar (ONDE), conforme a metodologia spoliana.

Ainda no terreno da improvisação, trabalhou-se com os princípios contidos no “sistema” stanislavskiano; isso no que diz respeito às “circunstância propostas” e ao exercício com a lógica da ação para criação da verdade cênica.

Numa terceira etapa, cada aluno-ator escolheu um pequeno texto para agregar ao que havia construído. Nessa escolha diversificada, aparecem poemas de Fernando Pessoa, Ferreira Gullar, Carlos Drummond de Andrade, letras de música e textos escritos pelos participantes, elementos que se juntam à *Ladainha dos Pobres*, de Cruz e Souza, estruturando-se a cena através de imagens resultantes de improvisações individuais e coletivas.

Esta atividade, fruto da ação interdisciplinar, foi considerada enquanto trabalho em processo e em sua construção estão configurados conteúdos das disciplinas cursadas durante os dois primeiros semestres, Estética e História do Teatro, Análise de Texto, Técnica Corporal, Dicção e Improvisação I e II, suportes dados ao aluno para a aventura de se arriscar nos processos criativos.

Se arriscar! Sobretudo se arriscar. Aí está um dos segredos da arte do intérprete. Ao se colocar no espaço criativo, na perspectiva do “aqui-agora”, equilibrando-se entre aquilo que está dentro dele e as solicitações externas, o ator se torna um

artista dinâmico, sempre em busca de se abrir para si mesmo, para o outro e para o mundo de maneira inovadora, trabalhando sobre si mesmo para, em seguida, trabalhar o papel, tratando-o não como personagem literária, mas como uma construção que se faz e se dá no seu corpo, ludicamente.

O aprendizado do ator desenvolvido no viés da ludicidade vem reforçar os conhecidos elos de ligação do teatro com o jogo nos termos proposto por Huizinga, ²¹ envolvendo a linguagem, o mito, a liberdade, ao mesmo tempo em que desenvolve a consciência espacial e temporal. Instaurando uma ordem “específica e absoluta”, o jogo torna-se afeito ao domínio do estético.

Se a representação teatral, carregada de significados, é sempre um se mostrar, o aprendizado do ato de representar caminha também no sentido do desvelamento, do exhibir. Quando o aluno-ator compreende que no palco deve agir, mostrando a realidade cênica “verdadeiramente”, ele realiza em mais alto grau a sua condição de *hypokrites*, aquele que, segundo Fernando Pessoa, “finge tão completamente que chega fingir que é dor, a dor que deveras sente”.

Agenciar as propostas de ensino-aprendizagem de Viola e Stanislavski nas aulas de Improvisação Teatral tem sido um caminho de construção e reconstrução já que, tanto uma como a outra, não são tomadas como verdades imutáveis. No interior das duas propostas estão configurados os elementos transformadores que fazem delas um caudal de situações, cerne do improvisar, do jogar. Essa compreensão por parte do aluno-ator redimensiona a qualidade do seu trabalho e prefigura a invenção como estímulo, para que desenvolva, em seu processo criativo, as habilidades necessárias para dar prosseguimento às etapas seguintes do aprendizado: a construção da personagem, o contato com o texto dramático e, sobretudo, dar conta de outros “métodos” de trabalho, todos eles negando a cristalização, o clichê, morte do ator.

Referências

ADLER, Stella. **Técnica da representação teatral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas, SP: Hucitec - UNICAMP, 1995.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.

_____. **O ator de incorporar.** Cadernos de Teatro. Rio de Janeiro: O Tablado, n 132, jan. - mar., 1993.

CARVALHO, Ênio. **O que é ator.** São Paulo: Brasiliense, 1992.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método.** Rio de Janeiro. Serviço Nacional de Teatro, 1995.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena: uma história do teatro na Bahia a partir da criação da Escola de Teatro - 1946 - 1966.** 2003. 266 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

Notas

- 1 Cf. ASLAN, Odete. O ator no século XX. São Paulo: Perspectiva, 1994. CARVALHO, Ênio. História e formação do ator. São Paulo: Ática, 1989.
- 2 Cf. DIDEROT, Denis. Paradoxo do comediante. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- 3 Cf. LEÃO, Raimundo Matos. Abertura para outra cena: uma história do teatro na Bahia a partir da criação da Escola de Teatro - 1946 -1966. 2003. 266 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro e Dança da UFBA.
- 4 Ibid. , p. 20.
- 5 Ibid. , p. 14.
- 6 STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 39.
- 7 HUIZINGA, Johan. Homo ludens: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 14.
- 8 KUSNET, Eugênio. Ator e método. Rio de Janeiro: SNT, 1975, pp. 10-11.
- 9 Op. cit. , pp. 73-74.
- 10 Cf. , KOUDELA, Ingrid Dormien. Introdução à edição brasileira, in Improvisação para o teatro, op. Cit. , p. XXIV.
- 11 Op. cit.
- 12 BOAL, Augusto. Jogos para atores e não-atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- 13 Op. cit.

14 ADLER, Stella. Técnica da representação teatral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

15 Op. cit. , p. 18.

16 BROOK, Peter. O teatro e seu espaço. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970, p. 49.

19 RUFFINI, Franco A mente dilatada in BARBA, Eugenio e SARAVESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. Campinas, SP: Hucitec - UNICAMP, 1995, p. 65.

20 *Um grito para Lua*, exercício cênico dos alunos do Curso de Artes Cênicas da Faculdade Social da Bahia, realizado em dezembro de 2003. As informações sobre o trabalho constam do texto-programa (de nossa autoria) distribuído no dia da apresentação do exercício.

21 HUIZINGA, op. cit. , passim.