

# PRONTIDÃO CÊNICA: pressupostos para uma teorização sobre o movimento e a improvisação na arte teatral

Daniel Becker Denovaro<sup>1</sup>

## Resumo

O presente artigo investiga as relações entre as artes cênicas e a qualidade da presença do ator/intérprete, ancorado nos pressupostos de Jerzy Grotowski (1987) do ator como a essência do teatro, e no conceito de pré-expressividade proposto por Eugênio Barba (1994). Opto pela utilização do termo *prontidão cênica*, que se propõe ser a capacidade de antecipar uma ação/movimento, entendida como um alargamento prévio da consciência do ator. Utilizo o livro “Seis propostas para o próximo milênio”, de Ítalo Calvino, como metáfora para a descrição da *prontidão cênica*, em um paralelo com a Educação Somática, especialmente o Método Pilates, e o Teatro de Improvisação, a partir dos postulados de Keith Johnstone e Volker Quandt.

**Palavras-chave:** Preparação do ator, Educação Somática, improvisação

---

<sup>1</sup> Ator (1994), psicólogo (UFBA,1991), instrutor de Pilates (Polestar/Physio Pilates, 2004), doutor em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA, 2011), bolsista Capes de Pós-doutorado (2015, 2016), diretor do Grupo Caratapa de Teatro de Improvisação (2013).

### **Abstract**

This article investigates relations between the performing arts and the quality of the presence of the actor / interpreter, anchored by Jerzy Grotowski's presuppositions of the actor as the essence of theater; And by the concept of pre-expressiveness proposed by Eugênio Barba. I choose to use the term *scenic promptitude*, which proposes to be the ability to anticipate an action / movement, understood as a previous extension of the actor's consciousness. I use Italo Calvino's Six Proposals for the Next Millennium as a metaphor for the description of *scenic promptitude* in parallel with Somatic Education, especially the Pilates Method, and the Improvisation Theater from the postulates of Keith Johnstone and Volker Quandt.

**Keywords:** Actor's Preparation, Somatic Education, Improvisation.

Baseado na ideia de Grotowski (1987) de que o ator é a essência do teatro, é preciso refletir sobre as relações entre as artes cênicas e a presença do ator/intérprete. A complexidade da função do ator exige uma formação continuada que envolva aspectos somáticos, imagéticos e de interpretação. Essa triplidade cênica gera um processo comunicativo que resulta, de acordo com Aristóteles, em uma “imitação de uma ação e é, sobretudo, por meio da ação que ela [a tragédia] imita as personagens em movimento”. Pode-se considerar que, dentre todos os elementos do teatro, o ator é essencial e, sem dúvida, o mais importante, pois é a sua presença no palco que permite a interação destas dimensões com o público, do ponto de vista fenomenológico, permitindo a realização do fenômeno artístico.

A arte no teatro constrói-se através da capacidade imitativa do ator, em suas múltiplas dimensões: a) verbal/textual, ou o conteúdo da história; b) emotiva, que relaciona o conteúdo à emoção e visa alcançar psicologicamente a plateia; e c) o de-

sempenho somático do ator. Neste sentido, no meu entender, a formação do ator deve envolver aspectos somáticos (Método Pilates, LMA Laban Movement Analysis, Feldenkrais etc.), técnicos (voz, canto, música etc.) e conhecimento de arte, cultura e atualidades.

No teatro de improvisação (JOHNSTONE, 1990; QUANDT, 2015), a cena e o treinamento se unem e colocam o ator em um desafio ainda maior, pois não há texto pré-definido, não há cenário nem figurino específico e é a plateia quem diz o tema, escolhe o estilo ou local e sugere o título da história que será contada. É assim que este palco vazio se torna uma espécie de “espelho” das imagens fornecidas para e pela plateia; espaço no qual a plateia pode ver a si mesma, buscar as fábulas que falam de si e construir interpretações que ajudem a compreender seus próprios dramas. Neste sentido, a dramatização teatral é o produto da interação dialógica entre o ator e a plateia, sendo o cenário e o texto seus complementos; isto se aproxima do que Grotowski (1987) entende por “teatro pobre”, isto é, a dramaturgia despida de elementos cosméticos tem, no ator, no corpo e no diálogo, seus elementos imprescindíveis – aqui, também o monólogo é entendido como uma interlocução diretamente estabelecida com a plateia.

O ator, a história que inventa e o seu corpo são os liames que tornam a cena possível e comunicam à plateia a intenção, a ação comunicativa, sem a qual o espetáculo de improvisação não pode acontecer. A atuação teatral representa, então, a exacerbação da experiência de vida do ser humano, todo o seu conhecimento de teatro, cultura e arte, a possibilidade de uso do *soma*, no limite de sua sensibilidade e emoção; em outras palavras, pode ser definida como um paroxismo dramático do *soma*, como manifestação da vida social. A demonstração máxima da capacidade do intérprete é o que desencadeia o processo comunicativo e estabelece o liame entre os diferentes atores sociais envolvidos no espetáculo. Esta capacidade somática do

ator corresponde a uma tomada de consciência em relação: a) à respiração; b) ao ritmo e à amplitude de movimento; c) à voz; d) ao texto criado; e e) à intenção. O domínio técnico, portanto, é a habilidade do ator de realizar intencionalmente estes aspectos técnicos da improvisação, no momento exato da interação cênica.

Segundo Barba (1994), a pré-expressividade nas artes cênicas só pode ser construída a partir do domínio técnico do corpo, ou seja, do uso não cotidiano:

trata-se de uma qualidade extra-cotidiana da energia que torna o corpo teatralmente ‘decidido’, ‘vivo’, ‘crível’; desse modo, a presença do ator, seu bio cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um antes lógico, não cronológico. (1994, p. 23)

Esta capacidade de expressão é tanto mais satisfatória quanto maior o domínio técnico do ator sobre seu corpo-mente, aqui tomados como um *continuum* somático, jamais como domínios dicotômicos. Contudo, ao invés de pré-expressividade, opto pela ideia de *prontidão cênica*, postulando que ela melhor exprime o que desenvolvo enquanto problema de pesquisa. Minha parcimônia em relação ao conceito de Barba (1994) diz respeito ao prefixo utilizado.

Do mesmo modo que a pré-expressividade não é cronológica (como ele adequadamente esclarece), postulo que não se pode pensar num antes lógico. Postulo que o antes não é lógico nem cronológico, mas experiencial, latente, dando suporte a toda e qualquer composição expressiva, cujas bases se assentam no desenvolvimento infantil. Esta categoria corresponderia ao *pre-effort*, tal como postulado por Judith Kestenberg, discípula de Laban (apud FERNANDES, 2000, p. 139 e segs.). Fernandes (2000), em seu projeto de pós-doutorado, traduz este termo para pré-expressividade. É interessante observar aqui como um termo utili-

zado no âmbito das artes teatrais vem sendo usado na educação somática, de modo independente, sem que haja a necessidade de um diálogo direto ou de um cruzamento técnico. Isto reforça o interesse e a relevância dos resultados aqui apresentados, pois permite perceber o campo comum entre todos estes métodos e suas convergências, bem como sua complementaridade.

Considero a *prontidão cênica* um conceito mais adequado porque o entendo como uma experiência de cena, de drama, de performance que, ainda não vivida, o ator pode antecipar, a partir de um potencial ampliado pelo treinamento. Além, entendo a antecipação como uma espécie de imaginação sensível, e considero que a improvisação e o Método Pilates podem contribuir para a expansão desse horizonte prático-imaginativo, pois ambos permitem o desenvolvimento de uma *prontidão somática*, por mim definida como o modo de um sujeito estar consciente de sua presença e de seus movimentos corporais, em sua integralidade fenomenológica – isso diz respeito também às dimensões subjetivas do ser. Para Stanislavski (1994), a técnica desaparece harmoniosamente sob a película criada pela performance, quando o intérprete é capaz de criar uma “segunda natureza”; quando o soma se torna a expressão tangível do universo interior e a técnica surge como o estímulo do processo criador à disposição da emoção do intérprete.

Segundo Pavis (s/d, p. 1), as sensações cinestésicas, “a consciência do eixo e do peso do corpo, do esquema corporal, do lugar de seus companheiros no espaço-tempo” são os meios através dos quais o ator reconhece e recria sua estranheza, que é seu instrumento de trabalho, tendo como baliza as convenções socioculturais que servem de pano de fundo ao próprio espetáculo, tornando-o acessível à plateia. O sujeito, seu corpo, é sem dúvida este elemento mediador. Esta habilidade sensível e técnica corresponde a um processo de aprender a interagir e reagir.

Do meu ponto de vista, o corpo em estado de *prontidão somática*, que poderia ser definido também como um estado de alerta

constante, físico e mental, na gramatologia do ator, é um corpo em estado de *prontidão cênica*, porque envolve o elemento artístico dramático. Nesse sentido, é necessário que o ator adote uma disciplina de exercícios de voz e respiração; e, mentalmente, observe o mundo com um olhar acurado; dedique-se à leitura; assista a espetáculos, filmes, concertos; enfim, que fique em contato com o seu mundo interior, seus sentimentos e aspirações espirituais. Quando em observação do mundo, que mantenha um olhar técnico e poético, atento aos detalhes, ao contexto, à movimentação das pessoas. E ainda, mais que tudo, exercite frequentemente a capacidade de transpor esses estímulos para o movimento, a voz e a expressão das emoções.

Como resultado da pesquisa por mim realizada no doutorado, apresentei um repertório de exercícios do Método Pilates, adequado à formação somática complementar do ator. O Método Pilates possibilita um maior autoconhecimento somático. Especificamente, torna possível aliar a respiração ao movimento, simultaneamente equilibrando força e flexibilidade. Foram selecionados exercícios capazes de fazer aceder ao estado de *prontidão cênica*, ou seja, promover o desenvolvimento de uma intimidade somático poética, que é reflexo do autoconhecimento do sujeito em relação ao seu processo cênico criativo.

Complementar à prática do Pilates, proponho o jogo de improvisação como metodologia de criação que estimula um estado de atenção e ação mental e física. O ato de improvisar, em um treinamento continuado, possibilita uma leveza na percepção do fracasso e na elaboração do medo de errar, principal bloqueio da livre expressão criativa. A diversidade de propostas e estímulos sugeridos para o improviso coloca o ator diante de desafios constantes. O ator é superestimulado a produzir conteúdos e a interagir com os outros, o que amplia sua percepção de mundo e seu repertório pessoal.

A *prontidão cênica* aproxima-se do que os linguistas definem como pragmática, isto é, “os princípios da cooperação que atu-

am no relacionamento linguístico entre o falante e o ouvinte, permitindo que o ouvinte interprete o enunciado do seu interlocutor, levando em conta, além do significado literal, elementos da situação e a intenção que o locutor teve ao proferi-lo”<sup>2</sup>.

A *prontidão cênica* pode ser, portanto, entendida como uma pragmática cênica, isto é, como a mútua compreensão entre os diferentes interlocutores envolvidos na cena. O intérprete e o seu desempenho cênico desencadeiam o processo comunicativo com a plateia, atuando direta e duplamente nos planos cognitivo e emotivo: compreensão e apreensão sensível do espetáculo. Assim, a arte teatral está baseada nesta inter-relação das sensibilidades do ator e do público, expressando-se através das ações intencionalmente desenvolvidas durante a preparação técnica do ator, a construção e a realização do espetáculo.

A poética somática permite a realização de uma narrativa cênica, que, comparada à discussão do corpo em movimento, sob a ótica do Sistema Laban/Bartenieff, apresentada por Fernandes (2000, p. 154), se aproxima da ideia do *fraseado expressivo*, através de uma linguagem de gestos e ações apropriadas. É assim o papel onde o fazer teatral pode ser descrito como um resultado da pragmática cênica, isto é, uma ação dialógica, de apreensão dos sentidos no contexto criado cenicamente. E, de forma semelhante aos processos linguísticos, essa mútua compreensão se realiza num plano inconsciente, momento no qual as pessoas envolvidas na ação alcançam um nível de transcendência.

### **Seis propostas para a prontidão cênica**

Podemos entender melhor a *prontidão cênica* através das qualidades do texto sugeridas por Calvino (1990), por acreditar que elas podem sintetizar de forma clara e poética o que significa para mim este conceito. Calvino aborda, em cinco conferências,

---

<sup>2</sup> Cf. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.

cinco categorias fundamentais para se entender a expressão artística: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade. Devido a sua morte prematura, o tema sobre a consistência não pôde se desenvolvido pelo autor. Aplico aqui os conceitos do escritor italiano, ao tempo em que procuro uma ideia de consistência para a formação dos artistas cênicos.

### Leveza – peso – sobre as asas de Perseu

A leveza é uma qualidade fundamental para a *prontidão cênica* e se manifesta através do movimento e da ação. É uma capacidade de antecipação mental/psicológica de uma ação/movimento, e se aproxima ao princípio da rapidez mental/psicológica. A leveza estabelece uma relação entre o visível e o previsível – previsível é aquilo que pode ser sutilmente antecipado através de sugestões.

Perseu personifica um ideal de leveza no movimento porque “se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento”. Desta maneira, pode-se observar uma relação entre leveza [sustentação – Perseu se sustenta sobre as nuvens] e estabilidade [contenção, precisão, leveza no movimento-ação]. Estabilidade e sustentação, por exemplo, são princípios fundamentais do movimento, na proposta do Método Pilates. Para o ator, a personagem sustenta-se no seu corpo, sendo o equilíbrio e a estabilidade pontos cruciais à dinâmica do movimento, espécie de colorido da interpretação corporal, que tira o ator e o público de seu cotidiano. Um corpo caído, portanto, sem sustentação, é um corpo morto. Vale ressaltar, entretanto, que mesmo a imobilidade cênica deve ser expressiva.

Na categoria expressividade, Laban relaciona quatro qualidades dinâmicas que expressam a atitude do ator: peso, tempo, fluxo e espaço. O fator peso varia de gradação entre forte e leve. A leveza aqui se contrapõe a uma atitude de força, o que nos remete novamente ao mito de Perseu: a articulação entre astúcia e força.

É preciso entender que leveza não é frivolidade, volatilidade, abstração, pulverização do real, bem como o peso não pode ser confundido com imobilidade, estagnação ou rigidez. A *leveza* está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório. Paul Valéry foi quem disse: “é preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma” (apud CALVINO, 1990, p. 19). Podemos, assim, considerar a relação leveza – precisão/exatidão – estabilidade, logo consistência. Na variação de peso em LMA (Laban Movement Analysis), o forte gera o leve e vice-versa, num ciclo de mútuo estímulo e redescoberta. Como no anel de Möbius,<sup>3</sup> que a presença de uma característica pressupõe e antecipa o seu contrário. No teatro de improvisação, encontramos a leveza no desapego das ideias preconcebidas e o desenvolvimento de uma qualidade de resposta ao estímulo dado na contracena. É preciso escutar o que o outro diz para poder criar as suas falas e dar rumo à história improvisada.

É importante ressaltar a relação leve – visível – previsível. Previsível é aquilo que pode ser antecipado – neste caso, a *prontidão cênica* é a capacidade de antecipar uma ação/movimento, entendida como um alargamento prévio da consciência do ator que lhe permite ampliar os sentidos da ação. A antecipação aqui é de natureza mental, logo se assemelha ao princípio da rapidez mental/psicológica da próxima conferência apresentada por Calvino (1990): a rapidez.

---

<sup>3</sup> Descoberta em 1865 pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius (1790-1868), a faixa (o anel) de Möbius foi o embrião de um ramo inteiramente novo da matemática, conhecido como topologia, o estudo das propriedades de uma superfície que permanecem invariantes, quando a superfície sofre uma deformação contínua. A imagem consiste de uma fita, cujas extremidades presas formam um anel torcido, e suas faces se alternam entre o lado de dentro e de fora do anel (Greiner, 2006).

Na *prontidão cênica*, a leveza também pode ser pensada a partir da qualidade da reversibilidade, pois, através dela, pode-se tanto abarcar quanto expandir a sensibilidade artística. Uma ação/emoção projetada por um ator reverbera no outro e na plateia e gera uma ação em sentido contrário, que provoca o emissor, que, por sua vez, provoca novas reações etc.

Rapidez – Lentidão – O anel de Carlos Magno ou A dialógica Mercúrio-Vulcano

Mercúrio representa a sintonia, o estar ligado ao mundo. Vulcano, por outro lado, é a focalização, a construção de um projeto. Ambos estão ligados a Júpiter, “cujo reino é a consciência individualizada e socializada” (CALVINO, 1990, p. 48).

Rapidez é uma qualidade baseada na economia, através da qual se pode desenvolver a ideia da câmera lenta, que, neste caso, não quer dizer demora ou imobilismo – não altera a duração da ação cênica, ao contrário, pode corresponder a um negrito num texto, por exemplo, uma ênfase adicionada. A repetição da ação lenta confere sua rapidez e seu ritmo poético e, através de pequenas modificações nas séries repetidas, pode-se ter um efeito duradouro. O ritmo é uma questão para a qual todo ator deve dedicar atenção constante. Está diretamente associado à respiração que determina o ritmo da cena. Há também uma forte ligação entre o ritmo da respiração e estados emocionais.

Para Laban (1978), a rapidez está relacionada ao tempo, que pode ser acelerado ou desacelerado. Segundo Fernandes (2000), a ênfase na compreensão do fator tempo está na possibilidade de alterar a velocidade. Um movimento que mantenha a mesma velocidade não destaca o fator tempo. Já o ritmo em LMA pode ser constante, impactante, impulsivo, conforme a distribuição da energia ao longo do fraseado de movimento.

A imagem de rapidez na narrativa cênica pode ser exemplificada pelo relato da lenda de Carlos Magno. Ele se apaixona por

uma jovem, casa-se com ela; ela morre e ele sofre demasiado. Manda embalsamar o corpo, o arcebispo descobre um anel sob a língua dela e o rei se apaixona pelo arcebispo. O arcebispo joga o anel no lago e o imperador se apaixona pelo lago. As ideias que podem ser trabalhadas envolvem a paixão e o amor, como batalhas contra a morte, e vínculos com a vida.

Uma questão crucial para a prontidão é a noção de tempo da ação cênica e “sua incomensurabilidade com relação ao tempo real. O tempo cênico não corresponde necessariamente ao tempo real e ao tempo da ficção. Para o ator, é importante esta percepção e a capacidade de transpor para a ação tais especificidades.

O ritmo deve ser construído para estimular a velocidade mental fornecida pelo movimento e pela rede de ações. Sendo a rapidez a relação entre velocidade mental e velocidade física (não apenas velocidade física), logo, ela está na capacidade de comunicação imediata, embora não signifique pressa, no caso da ação cênica. Aqui, comunicação imediata não significa compreensão imediata, mas conexão a partir da qual nascerá a empatia entre o espetáculo e a plateia, a partir da qual a compreensão propriamente dita poderá se estabelecer.

A imaginação está diretamente ligada com a rapidez, pois se constitui no tempo do inconsciente. Imaginar é agir através de imagens mentais, em sua relação ou não com imagens reais. O cenário e as ações físicas fornecem esses elementos para a formação das imagens mentais, para que a plateia perceba o que e onde a cena se passa. De que modo se pode realizar esta transformação no teatro, o tornar-se outro, senão através da exteriorização, do movimento, da ação física? Quandt (2015) sugere que o ator crie uma imagem pictórica da cena, para ajudar na improvisação de músicas, poesias, e para a construção do espaço e os objetos de cena. Devido ao fato do palco estar vazio no teatro de improvisação, recai sobre os atores e suas ações a responsabilidade e a competência na manipulação de objetos e deslocamentos.

A rapidez tem relação direta com a duração. Esta é a problemática do tempo: a ideia do relógio como representação do tempo e a digressão como uma fuga contra a morte. O movimento de digressão serve para retardar o gosto por determinada cena e pode ser apresentado através da ação física e da pausa.

No Método Pilates, a rapidez e a lentidão devem estar vinculadas à execução. Aprende-se a executar o movimento lentamente para, depois, adquirir precisão e controle em sua execução acelerada. Nesse sentido, o ritmo acelerado é adequado para quem já tem intimidade com o exercício e a prática. Ritmo e repetição são fundamentos das artes cênicas e indissociáveis entre si, quero dizer, assim, que, é através da repetição que atingimos o controle sobre o ritmo. Os princípios do Método Pilates, quando internalizados através da prática continuada, desenvolvem um estado de receptividade e resposta mais acurados, que potencializam o trabalho do ator.

No teatro de improvisação, a pausa não pode se estender além de seu tempo dramático. Em um determinado momento, o ator tem que ter a urgência de uma resposta rápida, reflexo de uma ação ou proposta apresentada. O ritmo, neste caso, é coletivo e está relacionado com o tempo da cena.

Exatidão – vago – Série de exercícios “A pluma Maat ou a balança das almas”

A exatidão é também entendida como precisão, que é simbolizada pelos antigos egípcios “por uma pluma que servia de peso num dos pratos da balança em que se pesavam as almas” (a pluma se chamava Maat, a deusa da balança) (CALVINO, 1990, p. 51). Assim se pode ver a relação entre exatidão e a leveza, uma vez que o equilíbrio da balança se estabelece a partir da exata distribuição dos pesos. Na ação física, no movimento, no gesto, a noção de controle do corpo está adequada a esta imagem e permite desenvolver a prontidão através da qualidade

de estabilização. Aqui é importante destacar que a exatidão se aproxima da rapidez, pela produção do significado; da multiplicidade, a partir da possibilidade de tradução; e da visibilidade, através da imaginação.

Para desenvolver esta qualidade, é necessário fornecer os elementos fundamentais à composição de imagens que expandam o horizonte criativo. No caso do Método Pilates, por exemplo, nada mais adequado, pois o movimento/corpo vai sendo explorado e conhecido a partir de imagens capazes de descrever/traduzir o desconhecido. O corpo é reconceitualizado a partir de ações e eixos práticos e teórico-metodológicos, para facilitar a tomada de consciência e localizar especificamente as dificuldades e limitações de movimento. Esta reconceitualização consiste em um novo aprendizado sobre lateralidade, equilíbrio, planos horizontal e vertical, articulações, peso etc. Em um momento posterior, é possível “(re)construí-lo” a partir das novas imagens estimuladas.

Os seres humanos são capazes de localizar as emoções topograficamente em determinadas partes do corpo. Quando o ator se torna capaz de compreender e localizar estas emoções e sentimentos em seu próprio soma, torna-se mais fácil, tanto a criação de imagens quanto a busca de soluções para formar esse encontro. Logo, o ator poderá explorar melhor esta relação “corpo/emoções”, a partir de uma cartografia/anatomia somática de suas emoções e sentimentos.

Mas é preciso evitar a banalização do movimento e do texto, a partir da imprecisão, pois toda banalização resulta numa frivolidade, superficialidade, logo, em esvaziamento, náusea, pulverização. Neste caso, a imprecisão produzida por esta banalização é oposta ao ideal de leveza, no sentido de flutuação. Flutuação aqui deve ser entendida como rapidez e princípio da reversibilidade, isto é, sempre estar em busca de encontrar e realizar algo novo. No teatro de improviso, isso se expressa nos conteúdos das histórias criadas; não se pode subestimar a plateia e nem ser raso nas discussões e temas propostos.

Assim, argumento que a *prontidão cênica* está associada à exatidão. A prontidão cênica é exata porque estável (temporariamente estável), mas é igualmente múltipla porque indeterminada, no sentido de múltiplas possibilidades, logo infinitas; logo absolutas; logo exatas.

A imprecisão, por sua vez, é também graciosa, porque tem a qualidade do misterioso, do dissimulado, do que impõe um desafio à decifração, compreensão, aproximação. A imprecisão, em relação ao movimento, está mais para a ambivalência do que para a insegurança.

As seis propostas de Calvino (1990) são qualidades próprias do processo/movimento. Leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade, quando equilibradas, produzem consistência. Consistência no texto literário também pode ser estendida para a consistência dramático/poética – *prontidão cênica* seria essa consistência nas artes cênicas.

Visibilidade – imaginação como expansão dos limites do mundo

A partir de processos imaginativos alcança-se tanto a palavra quanto a ação. A imaginação é o meio através do qual se pode localizar fisicamente “aquilo que se deseja contemplar” (CALVINO, 1990, p. 80), e torna visível o que não existe, através da fantasia ou alta fantasia – parte mais elevada da imaginação. Através da fantasia, a experiência se torna possível, pois se inscreve num contexto de memória e mentalidade socialmente construídas, porque a imaginação se impõe sobre as faculdades objetivas. Na arte do ator, este deve viver a vida do personagem e, ao mesmo tempo, sua própria vida, mesmo quando totalmente discrepante do personagem. É interessante notar que na arte cênica a construção do personagem é tributária da experimentação, baseada muitas vezes na imaginação e na observação de situações análogas. Assim, através do exercício de improvisa-

ção, esta experimentação pode ser simulada. Pode-se, através da repetição de exercícios e jogos, mapear os sentimentos e as emoções numa cartografia poético-somática particular, tentando torná-los visíveis através de imagens, evocações e representações. As imagens usadas na improvisação são evocações, não necessariamente representações. Através das imagens evocadas pelas histórias improvisadas criadas, o ator acaba por elaborar sua própria representação, pois, a partir da evocação imaginária, se altera o mesmo, se recria, se reinventa o antigo (o princípio da reversibilidade). A relação entre a imagem e a obra artística é intermediada pelo artista. A partir de uma imagem concisa, se pode desenvolver uma ideia, desdobrando-a descritivamente. Desdobrar é expandir. Assim, a imaginação é um meio a partir do qual se pode participar na verdade do mundo, recriando-o através da associação de símbolos.

Tomar a imaginação como potência, onde o ator deve transcender o texto visualmente, através de sua ação/presença no palco, amplia o potencial representativo da cena. Além das palavras, o *soma* é o meio através do qual o algo a mais, que não pode ser expressado pela linguagem, pode ser apresentado, tornado visível. A imaginação, como evocação, permite mudar as coisas de lugar; assim a imaginação/visibilidade se encontra com a multiplicidade.

É preciso destacar que na improvisação o uso das imagens para auxiliar a criação de histórias funciona como uma espécie de pontos e fios que se ligam num labirinto. A imagem estimula a criação e amplia as referências dos atores, logo permite a multiplicidade de possibilidades expressivas. O labirinto é uma imagem potencialmente criadora, porque estabelece um princípio de organização, logo, leva à precisão e à multiplicidade, porque cada um dos pontos pode levar a outros, exigindo a tomada de decisões subsequentes. O infinitamente mínimo torna-se o remédio para a imprecisão ameaçadora do infinitamente vasto.

## Multiplicidade – Singularidade – A enciclopédia cênico-somática

A multiplicidade é uma qualidade do movimento, ao mesmo tempo rica e angustiante, pois mostra um mundo de possibilidades que serão limitadas pelo corpo ou pela vida, pelo tempo. Assim, a angústia provocada pela consciência da multiplicidade está justamente em saber o que poderia ser, mas jamais será realizado. No processo artístico, a multiplicidade de alternativas exige o esforço para a precisão, a exatidão, para a descrição cuidadosa e detalhada.

Através do treinamento com o improviso, supera-se o risco de se perder no emaranhado da própria descrição, no universo individual, e na multiplicidade de escolhas oferecidas pela ação. Cabe lembrar novamente a relação Mercúrio-Vulcano. A multiplicidade é dada pelo conhecimento, e tem a capacidade de alterar uma forma conhecida sem torná-la deformada ou anômala.

A ação física no teatro deve fornecer a segurança contra o desespero provocado pela multiplicidade, pela busca da exatidão; pela leveza; pela fantasia. A improvisação pode criar uma enciclopédia cênica, isto é, desenvolver a *prontidão cênica* como ampliação de estilos e temas. Os jogos de improvisação podem ser entendidos como uma trama, rede, labirinto, como cartas de tarô que mudam os sentidos, a partir das posições relacionais, ou o jogo do xadrez – as peças têm posições fixas no início de todos os jogos, mas vão sendo modificadas a partir do momento em que o jogo é iniciado, criando novas tramas sobre o mesmo tabuleiro. Por exemplo, no jogo de improvisação chamado de “A Palestra”, em que um ator faz dos braços e do outro o texto, a todo instante, os estímulos da movimentação do braço produzem novos textos e, por sua vez, os textos produzem novos gestos.

Fica aqui minha contribuição para a elaboração do conceito de consistência que, infelizmente, nos foi omitido por força

das circunstâncias. A ausência, neste caso, estimula a produção conceitual como forma de preencher as lacunas deixadas em aberto. Neste sentido, entendo que, através da multiplicidade e da reversibilidade, as ações devem congregiar leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, para, então, se alcançar a consistência dramático-poética, ou a *prontidão cênica*.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Abril, 1973. (Coleção os Pensadores, X)
- ASLAN, Odette. *Les corps en jeu*. Paris: CBR editions, 2003.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec 1994.
- BARTENIEFF, I.; LEWIS, D. *Body movement: coping with the environment*. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1993.
- BOLSANELLO, Débora Pereira. (Org.). *Em pleno corpo: educação somática, movimento e saúde*. Curitiba: Juruá Editora, 2010.
- BONFITTO Junior, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.
- FORTIN, Sylvie. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. *Cadernos do GIPE-CIT – Estudos do Corpo*, Universidade Federal da Bahia, Salvador, n. 2, fev. 1999.
- FRIEDMAN, Philip; EISEN, Gail. *The Pilates Method of physical and mental conditioning*. New York: Doubleday & Company Inc., 1980.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2006.

- GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GUIMOND, Odette. *L'Éducation Somatique et le Mouvement au Théâtre: la Methode Feldenkrais*. 1994. Disponível em: <<http://oguimond.com/publications/articles/>>. Acesso em: 07 dez. 2010.
- JOHNSTONE, Keith. *Impro: improvisacion y el teatro*. Traducción Elena Olivos e Francisco Huneus. Santiago: Cuatro Ventos Editorial, 1990.
- JOLY, Yvan. *De la formation en Éducation Somatique*. Março de 1999. Disponível em: <[http://fr.yvanjoly.com/index.php/%C3%89ducation\\_Somatique\\_%28Articles%29](http://fr.yvanjoly.com/index.php/%C3%89ducation_Somatique_%28Articles%29)>. Acesso em: 02 dez. 2009.
- LABAN, R. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- MORIN, Edgar. Epistemologia da Complexidade. In: SCHNITMAN, Dora F. (Org). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. inicial-final.
- PAVIS, Patrice. O ator. Por uma teoria das emoções no teatro. In: <http://www.theatro.ocrocodilo.com.br/ator.html>, consultado em 09 de maio/2005.
- PILATES, Joseph. H., MILLER, William John. *Return to life through contrology*. Incline Village: Presentation Dynamics, 1998.
- QUANDT, Volker. *Die lust am scheitern: theatersport*. Tübingen: Klöpefer&Meyer, 2015.