

Improvisação<sup>1</sup>Charles Dullin<sup>2</sup>

## Resumo

Este escrito tem por objetivo expor e analisar elementos de um método de improvisação para a formação do ator. Tais elementos visam a apresentar ao leitor exercícios práticos e a proporcionar-lhe um meio de reflexão sobre problemas decorrentes do trabalho de atuação. É enfatizada a necessidade de o ator “sentir” antes de procurar expressar, “olhar” e “ver” antes de descrever, “escutar” e “ouvir” antes de responder ao interlocutor. A improvisação é aqui considerada como fonte de expressão essencialmente binária, na qual “Voz do mundo” e “Voz de si mesmo” se completam. Ela também é vista como uma arte coletiva, na qual o uso da máscara tem importância.

**PALAVRAS-CHAVE:** Improvisação – Exercícios de máscara – Charles Dullin

## Résumé

Cet écrit a pour but d'exposer et d'analyser certains éléments d'une méthode d'improvisation en vue de la formation de l'acteur. Ces éléments présentent au lecteur des exercices pratiques et permettent de réfléchir sur certains problèmes concernant le jeu de l'acteur. Il est mis l'accent ici sur le besoin de “sentir” avant que de chercher à exprimer, “regarder” et “voir” avant de décrire, “écouter” et “entendre” avant de répondre à l'interlocuteur. L'improvisation est ici considérée comme étant une source d'expression essentiellement binaire, où “Voix Du monde” et “Voix de soi-même” ne font qu'un. Elle y est vue aussi comme étant un art collectif, où le port du masque trouve sa place.

**MOTS CLÉS:** Improvisation – exercices du masque – Charles Dullin

<sup>1</sup> Originalmente publicado in DULLIN, Charles. Souvenirs et notes de travail d'un acteur [Lembranças e Notas de Trabalho de um Ator]. Paris: Odette Lieutier, 1946, p. 109-131. — Tradução de José Ronaldo FALEIRO, professor do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC.

<sup>2</sup> Charles DULLIN (1885-1949): ator, encenador e teórico francês. Considera o teatro como uma força de regeneração social e cultural. Trabalhou na companhia de André Antoine, no Teatro Odeon (1906); ingressou no Teatro das Artes em 1910, onde cria o papel de Smerdiakov (Os Irmãos Karamazovi) em 1911. Participou da fundação do Teatro do Vieux-Colombier (1913) e atuou sob a direção de Jacques Copeau até 1919. Abriu seu próprio teatro-escola, L'Atelier, em 1921. Fez parte do Cartel (1927), juntamente com Jouvet, Baty e Pitoëff. Em 1940, deixou L'Atelier e assumiu a direção do Teatro da Cidade (ex-Sarah Bernhardt), onde criou As Moscas, de J.-P. Sartre. – Pregou um teatro que não fosse imitação da vida, mas sua transposição. – Por sua escola e por seus espetáculos, Dullin influenciou atores como Jean-Louis Barrault, Antonin Artaud, André Barsacq, Roger Blin, Jean Marais, Jean Vilar.

Agora, meu caro, vou lhe oferecer não um método pedagógico, habilmente estabelecido, mas os elementos de um método, que poderão abrir para você horizontes novos e inesperados. Esse método, que pratico há vinte anos com os meus alunos, deu resultados; muitos jovens atores que você admira foram formados, em parte, por ele; muitas vezes foi feito um uso abusivo dele, desviado inconsideradamente da sua finalidade verdadeira, que é essencialmente escolar.

Sirva-se dele com inteligência, não só como um exercício prático para lhe dar desenvoltura, «pertinência», naturalidade, mas como um meio de introspecção e uma fonte de meditações sobre os problemas que surgirão mais tarde a cada passo diante de você.

Quando se fala em «Improvisação», imediatamente se pensa na *Commedia dell'Arte*. Ora, o que entendo por «Improvisação» não é a renovação com uma forma moderna dessa arte desaparecida, mas um método vivo para ensinar a teoria e a prática do «Jogo Dramático» e favorecer o desenvolvimento da personalidade de cada aluno.

O ensino corrente do teatro é em grande parte baseado no *mimetismo*; o aluno imita o professor, os mais velhos, e é assim que ele soçobra no artifício e no convencional.

«A Improvisação» obriga o aluno a descobrir os seus próprios meios de expressão.

Mediante alguns exemplos, vou tentar mostrar as vantagens desse método, que deveria ser considerado um complemento indispensável aos estudos comuns.

Quando um aluno faz um teste, fora das qualidades que retêm a nossa atenção, que notamos, em geral? Uma voz mal colocada; uma dicção insegura; desajeitamento no andar, nas atitudes, nos gestos; precipitação na fala e uma falta de ritmo; a entonação aprendida como um papagaio, com apoio em certas palavras, que ele até se deu o trabalho de sublinhar com um lá-

pis vermelho no texto, a vontade evidente de pôr tudo o que ele sabe da personagem em cada réplica. Ele nem sequer pensa na situação dramática ou cômica em que se encontra, mas, se viu a peça representada, faz esforço para imitar o ator cujo físico lhe disseram que ele tinha.

Alguns exercícios muito simples de «improvisação» vão abrir os olhos do aluno para uma das leis fundamentais de nossa arte, cujo desconhecimento está na base de todos aqueles desajeitamentos; *sentir* antes de procurar expressar, «*olhar*» e «*ver*» antes de descrever o que se viu, «*escutar*» e «*ouvir*» antes de responder a um interlocutor.

Esses exercícios serão baseados nas sensações que percebemos auxiliados pelos cinco sentidos. Aqui estão alguns deles como exemplo:

Olhe uma paisagem...  
Siga o vôo de um pássaro no espaço.  
Deitado na relva, observe um inseto...

Escute sinos, ao longe.  
Escute o passo de alguém que se aproxima de você.

Escute uma conversa cujas palavras chegam indistintamente até você.

Sinta um perfume agradável.  
Respire o ar fresco da manhã.  
Sinta um cheiro desagradável.

Experimente o calor da água com a mão.  
Toque um pano rugoso.  
Toque um tecido sedoso, muito suave.  
Saboreie um fruto que você colhe de uma árvore.  
Deguste vinhos de diferentes colheitas.  
Beba uma bebida amarga.

Essa lição infantil baseada na *visão*, na *audição*, no *olfato*, no *tato*, no *paladar* tem por objetivo obrigar o aluno a tomar contato com o mundo exterior, que chamaremos, para a clareza do que virá adiante, «*Voz do Mundo*».

Mas eis que essa paisagem que você olha evoca uma lembrança da infância e o mergulha numa melancolia passageira.

Os sinos que você ouviu lembram o dobre triste dos funerais de um ser querido.

Você pensa em dar a uma amiga o perfume que você está respirando, etc...

A «*Voz do Mundo*» vai fazer com que surja na pessoa a voz que vem do interior do indivíduo e que chamaremos «*Voz de si mesmo*», e desse encontro nascerá «*a expressão*».

Vemos imediatamente que a improvisação é binária em sua essência, e, conseqüentemente, na sua aplicação prática, por causa dessa dupla corrente que vem do interior do indivíduo (*voz de si mesmo*) e da que vem do exterior do mundo e das coisas (*voz do mundo*), a qual, encontrando a contracorrente interior e individual, o estimula e o fecunda, e até o cristaliza. Chega um momento em que ocorre a síntese e é então que se pode passar à aplicação prática daquela operação que, é bom lembrar, é feita em dois tempos: *Expressar*.

A improvisação é, portanto, uma ação que se realiza em dois tempos: *primeiro tempo*, conceber até à possibilidade extrema, depois, *segundo tempo*: expressar com tanta força quanto se pode; e tal ação é em si mesma de essência binária, visto que exige:

- Busca de si mesmo.
- Confrontação desse «*si mesmo*» com o mundo exterior.

Quais são os elementos do «*Si mesmo*» sobre os quais vamos insistir, corrigindo o trabalho do aluno? Primeiro, tudo o que constitui a sua «*personalidade*», os seus dons particulares, a sua sensualidade artística, a sua sensibilidade.

No início, tudo isso muitas vezes está mascarado pela timidez, pelo pudor, pela contração; é preciso pacientemente deixar o aluno com confiança e ao mesmo tempo exigir dele uma sinceridade total...

Quanto aos elementos que vêm de fora, com os quais essa personalidade deve se encontrar, serão eles *as sensações, as impressões físicas, estéticas, geográficas, morais, etc.*, etc. – e, por fim, de natureza totalmente diferente, *as emoções*.

Levando em conta os limites deste estudo, é impossível para mim enumerar todos os exercícios preparatórios. Portanto,

escolhi, como exemplo, um tema que agrupa certo número deles. Eu o decomponto na ordem do trabalho a executar:

1º Dois namorados chegam à cena. Caminham ternamente enlaçados; respiram confiança, alegria interior sem mistura; tudo é belo em torno deles. Vêm sentar-se a um banco encostado numa grande parede nua.

2º Atrás desse muro imaginário existe o pátio de uma prisão. Conduzidos por um guarda, prisioneiros vêm caminhar em círculo. (Silhuetas dos prisioneiros, do guarda, atmosfera.)

3º Os namorados percebem o lugar em que se encontram.

4º A ronda continua.

5º O homem sobe no banco para olhar por cima da parede. Impressão penosa que se comunica à moça, sem que ela ouse olhar.

6º A ronda continua, sinistra.

7º Essa indigência humana aproxima por um instante os namorados, um pouco mais ainda, mas joga sobre a alegria deles um véu de tristeza. Tudo se torna feio à sua volta; eles se afastam silenciosos.

8º A ronda continua... Um dos prisioneiros cai, extenuado. Os outros param. Olhares hostis para o guarda.

Fim.

Esse exercício de conjunto permitirá que se abram os olhos do aluno para uma multidão de problemas: *a descontração muscular, a caminhada, a atitude, o ritmo, o olhar*, que, após ter escrutado o mundo exterior, se volta para o mundo interior e lhe traz seu alimento: *o drama*.

Mas cada uma dessas partes deverá ser objeto de um trabalho prático, tão regular, tão preciso quanto os exercícios de ginástica ou de dança clássica. Acabo de aludir à caminhada, à atitude, ao ritmo e à des-

contração. Todo e qualquer ator que tenha experiência conhece a importância desses elementos da nossa técnica.

Talvez você pense que é uma idéia estranha ensinar um aluno a olhar, a ver um objeto, a prestar ouvidos ao que os outros dizem ou aos ruídos do exterior, a tocar um objeto para sentir a sua matéria ou a suavidade ou a rugosidade que possui, a reconhecer um cheiro, a sentir o gosto... Será que ele não faz isso todos os dias da sua vida, da manhã à noite, e será que não o fará daqui a pouco tão facilmente, na cena de um teatro? Não... Esses atos quotidianos são inclusive aqueles que ele vai pôr o maior tempo para realizar corretamente. Quantos atores sabem «escutar»? E isso é pelo menos tão importante quanto saber falar. O mesmo ocorre quanto a «ver», quanto a «tocar» um objeto. Quanto à caminhada, pode-se afirmar que nem um só principiante sabe caminhar em cena. Convém fazer com que executem exercícios do tipo dos seguintes:

Caminhar na rua passeando...  
Ir rapidamente de um ponto a outro...  
Caminhar dentro do quarto...  
Caminhar na neve...  
Caminhar na areia de uma praia, etc., etc.

A vantagem da Improvisação reside em que, seguindo um método gradativo, podem-se desvendar os defeitos de um aluno e tentar corrigi-los imediatamente, inventando o exercício que lhe convém. De modo geral, o inimigo nº 1 é a «contração»: ela equivale a uma espécie de semiparalisia. No ator de ofício, a contração vem, no mais das vezes, da preocupação que ele tem com o «público»... Que será que o público vai pensar dele? Ao se absorver no jogo é que conseguirá se descontrair... Quer dizer: ao opor ao fator de perturbação trazido pela «Voz do Mundo» a «Voz de si mesmo».

*Eu já disse que era esse o próprio princípio da improvisação...* Mas a contração nem sempre é ditada pela vaidade: ela pode ser ditada por um pudor muito apreciável, muito sincero; os verdadeiros «apaixonados» são aqueles que no início sofrem mais com essa

maldita contração, a ponto de serem muitas vezes acusados de frieza. O uso da meia-máscara nos exercícios muitas vezes dá um resultado apreciável. A timidez é, então, parcialmente vencida: o aluno acredita estar protegido; ele «ousa». Escolhidos tanto quanto possível fora da realidade quotidiana, exercícios contribuirão para o «liberar».

Dou um exemplo disso. Nós o chamaremos de «descoberta do mundo»:

«Faça um esforço para esquecer o mais possível do seu corpo e do seu peso.

Estendido no chão, com o rosto coberto por uma meia-máscara, relaxe, procurando o aniquilamento total.

Um vento leve roça o seu rosto, corre sobre o seu corpo; você abre os olhos e «descobre» o mundo: o céu, a terra, a vegetação;

Conforme o seu temperamento, sentirá uma sensação de plenitude, de alegria ou de força, ou até de terror. Você se levantará ainda pesadamente, com as pernas presas no chão; no céu nuvens passam; vem a vontade de as alcançar ou o medo do mistério; Você vê uma fonte, aproxima-se dela, a água lhe devolve a sua imagem; você quer pegar a imagem, a água lhe foge por entre os dedos...

### O sol se mostra e o ofusca...

O sangue que circula em suas veias, a vida que sente dentro de si o levam a reações físicas violentas; você se desprende da terra e improvisa uma dança...»

São tantas as dificuldades desse exercício que a sua realização é raramente satisfatória, mas o esforço que exige do aluno desperta nele reflexos que o farão progredir rapidamente.

Ao mesmo tempo em que leva à descontração, um exercício desse tipo vai mostrar ao aluno a importância do *Ritmo* e da *Plástica*.

Quanto ao curso de dicção, o aluno declama uma cena de tragédia ou recita

uma cena de comédia, se apoia num trabalho de memória; não tira quase nada de si mesmo... Na improvisação, ao contrário, o tempo e a medida lhe são dados pelo seu próprio mecanismo, que ele põe em movimento; não pode escapar à lei do ritmo; bem melhor: depois de ter sentido a sua importância, chegará rápido a explorá-la; já não conseguirá tolerar o *vazio* dentro dele, ou a inércia dos seus membros; já não fará esta pergunta absurda que vem aos lábios de tantos atores, assim que não têm nada para dizer: «Mas... estou bloqueado, que devo fazer?» Ele sente que a pessoa fica bloqueada quando se põe fora do *jogo* não vivendo a sua personagem, nos silêncios e no diálogo. Compreende que o ritmo vivifica a própria imobilidade, porque comanda as nossas pulsações, e se manifesta tanto numa crispção dos dedos da mão quanto no salto do dançarino; de agora em diante sentirá a necessidade do ritmo na palavra como no gesto.

Para favorecer o desenvolvimento do sentido do ritmo, a maioria dos exercícios que se inventam são utilizáveis, considerando-os por esse ângulo particular; no entanto, é bom variar-lhes a natureza para habituar o aluno a pôr ritmo em tudo o que faz...

Você caminha com um sentimento de alegria interior profunda...

Você pára; se levanta...Torna a caminhar. (*As mudanças de atitude não devem perturbar o ritmo.*)

Você caminha dominado por um sentimento de tristeza... Pare... Sente-se... Caminhe de novo...

Aí, é a «Voz de si mesmo» que comanda o ritmo e o preserva de uma agitação gratuita... Você encontrará no andar dos animais exemplos excelentes:

Movimento contínuo do felino... (*Ritmo em todo o corpo.*)

O gato que espreita um rato... e... pula sobre ele... (*Não deixar o aluno imitar o gato, mas estimulá-lo a traduzir as imagens por uma plástica humana.*)

### Procure exemplos na própria natureza:

«Um caniço balançado pelo vento»;

Na vida quotidiana:

«Você espera alguém lendo... De vez em quando olha para a porta... Depois de um tempo... batem... Você se precipita para abrir...»

Esse exercício o levará a chamar a atenção do aluno para a «Noção de tempo»... que, evidentemente, está intimamente ligada à noção de ritmo. *A medida do tempo está subordinada ao interesse e à intensidade dramática...* Ela é difícil de adquirir no teatro pelo fato de não ser a mesma da vida:

Escreva uma carta de ruptura... Como você o faria na vida;

Escreva a mesma carta durante uma pequena improvisação num tempo possível no teatro...

A tendência do ator é, em geral, encurtar, passar rapidamente de uma idéia a outra; por estar em cena, esquece os valores reais.

Para lhe lembrar tais valores, é preciso insistir em exercícios simples...

«Debruçado sobre um poço, deixe cair uma pedra. Calcule instintivamente o tempo da queda...»

Quando o aluno tiver captado bem essa noção de tempo vinculada intimamente à de ritmo, e que na maior parte dos casos a comanda, aproveite esse mesmo exercício para chamar a sua atenção para a plástica.

Aí, a «improvisação» é de longe o melhor treinamento para adquirir uma plástica de natureza teatral.

O aluno que executou o exercício da descoberta do mundo recorreu imediatamente a atitudes convencionais ou, se tiver um pouco de talento para a dança, ter-se-á inspirado mais ou menos numa técnica de dançarino; ora, a plástica que convém ao teatro não é a que convém para a dança, assim como a ciência do cantor não o é para a do ator.

Se o circo e o *music-hall* herdaram a tradição dos bufões e dos improvisadores da *Commedia dell'Arte* (o cantor cômico atribui importância tão grande às suas atitudes quanto à sua voz), com demasiada frequência o ator de teatro é amorfo; o desejo de aparecer em cena tal qual é na vida faz com que não ouse se comportar em cena de modo diferente que na vida privada. Essa plástica de teatro vai da atitude nobre da tragédia à caricatura grotesca.

A improvisação vai-lhe revelar primeiro a sua utilidade e lhe impor o seu uso. Ela o obrigará a primeiramente compor toda silhueta por dentro (voz de si mesmo), enquanto a arte da dança conduz o gesto pela simples beleza do gesto. Entretanto, a necessidade de estilizar gestos quotidianos ou de expressar um sentimento por uma atitude fará com que busque expressões corporais próprias à arte do ator, que não serão redundantes em relação à palavra, e ao mesmo tempo realçarão as suas composições.

Para desembaraçar o aluno nessa pesquisa, dê a ele exercícios muito simples, mas que vão apelar para a sua imaginação:

Uma rua às 5 horas da manhã...

Cada aluno deve inventar uma silhueta de personagens que são encontráveis nas ruas de Paris por volta dessa hora, «aqueles que se dirigem para o trabalho...»

«Aqueles que estão saindo do trabalho...»  
«Folgazões, mendigos, etc...»

Insistir, passando pela influência da atmosfera (contribuição exterior, Voz do Mundo):

A mesma rua ao meio-dia, num dia de verão muito quente...

Às seis horas da tarde, no fim da jornada...

### Dê elementos de silhueta:

«Tensão do surdo» que procura ouvir.  
«Modo de olhar de um míope... »  
«A caminhada de um vaidoso...»  
«De um manequim de casa de alta costura.»

Passe depois para uma fonte de inspirações quase inesgotável: *as silhuetas de animais*.

Um dia, alguém perguntava ao arlequim Thomazi em que escola ele havia aprendido a utilizar o corpo com tanta graça, e ele respondeu: «Olhando os gatos pequenos brincarem»...

Para esses exercícios, cubramos a parte superior do rosto com uma *meia-máscara*, para deixar todo o valor expressivo para a silhueta.

Já a utilizamos para o ritmo do caminhar dos felinos...

Entreguemo-nos, agora, a improvisações a partir do «cisne», do vôo da andorinha, da águia que paira, do pato, do peru.

O sucesso da apresentação de *As Aves* e, mais tarde, de *Plutus*, no Atelier [Ateliê] foi em grande parte baseado nesse treinamento específico, que permitiu que eu desse ao coro de Aristófanes todo o seu valor poético.

Para fecundar a imaginação dos alunos, faça com que leiam entre dois exercícios poemas ou fábulas de La Fontaine. Encene uma fábula de La Fontaine... Nunca tolere a imitação pueril. A fim de fazer com que seja bem compreendido o vínculo entre a plástica e o sentimento dramático, proponha um exercício do tipo deste:

«No verão, na neve. Uma coruja se aproxima de uma casa, atraída pela luz. A luz a ofusca. Ela se apaga. A coruja fica sozinha. Vai morrer. Morre».

Atingimos aqui a arte da pantomima. Devemos, no entanto, permanecer no plano teatral, a fim de não nos perdermos misturando os gêneros. A pantomima tem leis próprias, regras próprias. Deve expressar tudo pelo gesto. Pode, deve até, como a dança, se compor de fora. Ela é o drama inteiro. *No teatro, a plástica está a serviço do drama interior*; sua qualidade, sua raridade dependem dessa nuance judiciosamente observada. Para obter tal resultado, repito, o aluno deve ater-se paralelamente a um treinamento corporal: *dança clássica, sapateado, esgrima, pantomima pura*. Esse treinamento deve ser o equivalente da

dicção mecânica: deve servir para *prepará-lo*, para *flexibilizá-lo* — é um meio, não um fim.

Há pouco chamei a atenção para o interesse em usar a meia-máscara nos exercícios plásticos. Dei razões práticas para isso:

1º Proteger o aluno da timidez, favorecer a sua descontração;  
2º Incitá-lo a utilizar todo o corpo para expressar.

A seguir, trataremos, com a improvisação, do estudo da máscara de teatro. Nem o trabalho nem os objetivos para serem alcançados são, aqui, os mesmos.

Uma máscara tem uma vida própria, que, aliás, nem sempre é a que o escultor quis dar a ela. Muitas vezes há algo que escapa ao criador. Pegue uma máscara bem feita: estude essa máscara em todos os aspectos, viva com ela; faça dela uma companheira, seja seu confidente. Nada me parece mais irritante do que ver um aluno pular em cima de uma máscara e usá-la como um vendedor de artigos de moda o faria com uma máscara de carnaval. Tem-se a impressão de um sacrilégio. Porque a máscara tem um caráter sagrado. Requer um público de iniciados. Na maior parte do tempo, a multidão só verá nela um tema de zombaria. Muitas vezes foi feito um uso inconsciente de experiências de escola. Mas não se buscou mais longe. Quis-se voltar atrás, ressuscitar formas desaparecidas. Erro. O uso da máscara no teatro moderno não precisa ser descoberto, mas precisa ser criado inteiramente. Ele condiciona uma dramaturgia que ainda não encontrou o seu poeta. Nem o diálogo, nem o tom, nem o ritmo da nossa tragédia convêm a tentativas desse gênero.

Na «improvisação», o objetivo que vamos perseguir é mais de ordem psicológica do que prática.

O uso da «máscara» acarreta uma despersonalização forçada do ator.

Até hoje, todos os nossos estudos, contrariamente a isso, procuraram exaltar a personalidade do ator; tais estudos viveram com as suas próprias sensações, foram buscar a sua sensibilidade na forma mais

direta. Vamos momentaneamente, e sem atacar essa personalidade profunda, pedir ao ator para fazer *tabula rasa* de todas as pequenas comerações que ele possuía em relação a si mesmo, dos seus tiques, das suas manias, inclusive das suas amabilidades. Trata-se de uma espécie de «despojamento» que o preparará para uma arte mais objetiva e de maior envergadura.

### Exercícios de máscaras:

Escolha uma máscara, dê essa máscara a um aluno, para que a estude fora da aula. Peça que procure primeiro o caminhar que lhe convém, a posição da cabeça, e, quando estiver pronto, mande-o executar os primeiros exercícios, chamando a atenção para a importância dos *músculos da barriga*.

De fato: se você observar estampas de atores japoneses, perceberá que quase todas as atitudes são comandadas pelos músculos da barriga, e muitas vezes, ao fazer com que alunos trabalhassem, eu não podia me impedir de lembrar os conselhos daquele ator que fazia o papel principal nos melodramas, o qual me repetia fastidiosamente: «*Enquanto você não souber se apoiar nos músculos da barriga, lhe faltará autoridade*». Aquele ator certamente ignorava tudo sobre o teatro do Extremo Oriente, mas o seu ofício de «incendiário dos palcos»<sup>2A</sup> havia feito com que reencontrasse uma velha lei, que vem, sem dúvida, das eras mais recuadas do teatro.

### Tema de improvisação com máscara:

«Você é obrigado a atravessar uma torrente de montanha. Você luta contra a corrente. Você supervalorizou as próprias forças: a corrente o está arrastando. Você luta desesperadamente, perde pé. Você se afoga».

Encontro à margem do meu livro de bordo da escola: este exercício foi executado pela primeira vez por Antonin Artaud e por Marguerite Jamois. Nessa mesma aula,

<sup>2A</sup> «Brûleur de planches»: aquele que atua com um arrebatamento comunicativo. — Nota do Tradutor.

Marguerite Jamois fazia uma improvisação plástica inspirada por «La Violette» [A Violeta]. Ele foi retomado alguns anos mais tarde por Jean-Louis Barrault.

No trabalho da máscara, o aluno-ouvinte deve poder tirar por si indicações preciosas do que vê: os graus de inclinação da máscara, a direção do olhar, a importância do primeiro plano que de repente o mínimo gesto pode adquirir. Ele captará facilmente o mecanismo particular para o qual todos os centros de atividade estão deslocados. É raro que o aluno um pouco prendado não se apaixonasse por esses exercícios. Ele experimenta o seu caráter sagrado: um pouco de «magia», um sentimento de grandeza, a atração do mistério, o ligam um pouco mais àquela arte do ator desonrada com excessiva frequência por miseráveis tarefas de histrião.

Eu disse, acima, que tais exercícios acarretavam uma despersonalização forçada do ator. *Sim*, porque desta vez ele vai parcialmente compor a partir do exterior, como o dançarino que trabalha diante de um espelho grande: os movimentos já não serão comandados pelas próprias sensações, mas exigidos pela «máscara», que substitui a personalidade dele pela dela.

É a arte de composição por excelência: o ator se tornará forçosamente mais objetivo, mais mestre da sua arte... Os tiques, os hábitos, as manias dele, que tinham um encanto na vida corrente, se dissolverão pouco a pouco e só reaparecerão como materiais de construção e não como construções em si.

\*

\*\*\*

Vimos que o ator tomou conhecimento de si mesmo; da sua personalidade despojada e profunda; e até pôde adquirir algumas luzes sobre a originalidade das suas aptidões, sobre a raridade dos seus dons.

Aprendeu a não se isolar do mundo exterior e tangível (embora de convenção) que é a atmosfera viva de toda e qualquer arte; a rejeitar tudo o que pode ser imitativo puro (e, portanto, inoriginal e velho); adquiriu as noções que lhe permitirão ir até o limite extremo da expressão da sua perso-

nalidade própria e finalmente acostumou essa personalidade e a levou ao encontro do «Drama» (contendo este em si tudo o que as propostas de exercício abrangiam, a saber: o mundo e os seus elementos, e a sua substância dramática). Nesse momento, ele poderá abordar com uma compreensão mais aguçada, com uma lucidez de artista, o estudo dos grandes dramas shakespearianos, do teatro grego, do teatro espanhol e do nosso patrimônio em toda a sua variedade de gêneros.

Se, agora, eu me afastar um pouco do ensino prático e se procurar um interesse de ordem geral, direi que esse método de improvisação é o único que pode formar atores aptos para uma arte coletiva.

Eu já disse tanto que «a Improvisação» não queria recomeçar a experiência dos Atores Italianos, que o teatro era uma arte completa em si, que não se deviam misturar os gêneros, a tal ponto que agora posso me permitir voltar às próprias fontes que me inspiraram no decorrer desses trabalhos e influenciaram indiretamente todas as minhas realizações teatrais: a *Commedia dell'Arte*, os teatros do Extremo Oriente e o Cinema.

Tenho o prazer de notar que quando Riccobini<sup>3B</sup>, «o reformador», queria expulsar da cena os histriões que então a desonravam, se atinha ao próprio princípio da *Commedia dell'Arte*, mas apesar disso reservava a escola da improvisação para formar verdadeiros atores.

É muito provável que Luigi Riccobini tivesse razão quando empreendeu essa cruzada contra os histriões da *Commedia dell'Arte*, então em decadência: tratava-se de uma arte tão ligada à compleição de cada ator que teria de sofrer, mais cedo ou mais tarde, a sina de todo corpo vivo: um nas-

<sup>3B</sup> A edição de 1946 traz a grafia Riccobini, em vez de Riccoboni, a cada vez que o nome é citado. — Trata-se de Luigi Riccoboni (Módena, 1676 – Paris, 1753). Ator e escritor italiano da primeira metade do século XVIII. Seu nome artístico era Lélío. Figura de ator-intelectual, chefe de companhia do Teatro Italiano em Paris. Autor de *Dell'arte rappresentativa. Pedagogia e critica di un comico italiano a Parigi* [Da Arte Representativa. Pedagogia e crítica de um comico italiano em Paris], livro publicado em Londres, em 1728; de *Nouveau Théâtre Italien* [Novo Teatro Italiano]; de *Lettre d'un comédien français au sujet de l'histoire du Théâtre Italien* [Carta de um ator francês sobre a história do Teatro Italiano]. No início do século XVIII, L.R. queria reformar o teatro italiano e equipará-lo em qualidade aos teatros francês, inglês e espanhol. Afastou-se da figura do ator italiano bufão de corte, mas foi obrigado pelo público – habitado com os arlequins – a retomar os roteiros antigos. — Nota do Tradutor.

cimento nos vagidos e numa semiconsciência, uma adolescência impetuosa, irresistível em seus ímpetos, uma maturidade consciente da força e da sabedoria adquirida, e depois a velhice... A velhice do Velho Saltimbanco descrito por Baudelaire: «em cuja tenda já não se entra».

Bufões, farsantes, atores nômades, herdeiros dos mimos antigos e das Atelanas se reúnem: formam uma coletividade de atores que vai criar uma forma de arte dramática na qual a participação particular de cada um se fundirá no conjunto. Provenientes de diversas províncias, essas personagens bastante informes inicialmente, que nem sequer falam o mesmo dialeto, se aperfeiçoam, se esmeram, se enriquecem; com roteiros inspirados no teatro escrito, ou no folclore popular, improvisam; num quadro fixo de caracteres bem definidos, dão livre curso à imaginação, à fantasia. Enquanto se esqueceram os nomes de quase todos os atores da Comédia escrita, famílias inteiras de «improvisadores» estão ligadas à história do teatro durante mais de dois séculos; depois do crescimento laborioso dessa arte nova, eis a aparição irradiante e quase irreal de uma Isabela Andreini, a do Arlequim Dominique, a do Pantaleão Antonio Riccobini, a do apaixonado Silvio Calderoni e a de tantos outros; a arte se desenvolve e se decanta; os figurinos se embelezam, a plástica se torna cada vez mais rara. Estão vivas as imagens que, na seqüência, inspiraram tantos poetas: deambulam pela Europa toda para levar a todos os países a sua mensagem... Depois... a coletividade se desagrega; o público se cansa; é o declínio, chega Molière... A comédia escrita triunfa... O último Arlequim de raça, Carlino, velho, desencantado, por volta de 1777 representa pobres paradas nos jardins do Trianon, sob o olhar indiferente das cortesãs e dos criados de cozinha.

O tempo passa; o mesmo milagre de arte coletiva se reproduz no cinema.

Será que se pode não ver um parentesco íntimo entre a primeira companhia de Charlie Chaplin e uma dessas companhias da Comédia Italiana?

Mas sendo uma arte nova, o cinema

não se abarrota com tradições: irá cada vez mais rumo a uma arte coletiva. É a sua força. Não faz isso para ser «moderno»: faz isso porque é moderno. No Cinema, o autor ou os autores do filme têm o seu lugar, o ator o dele; o operador e os seus auxiliares, maquinistas, eletricitistas, o decorador — todos os artesãos trabalham sob a direção de um «mestre de obras», o encenador, que também está submetido a uma disciplina coletiva. Será que por isso a obra é impessoal? Não... Porque apesar de um mercantilismo odioso, apesar de combinações financeiras sórdidas, o cinema continua a ser, ainda assim, atualmente, uma arte cheia de possibilidades e de futuro.

Eu o situo propositadamente entre a *Commedia dell'Arte* e o Teatro do Extremo Oriente, pois, em sua velha aristocracia, este último também é uma arte coletiva.

Querer impor ao nosso teatro ocidental as regras de um teatro feito por uma longa tradição, que tem uma linguagem simbólica bem dele, seria um erro grosseiro, mas não tirar vantagem dos exemplos admiráveis de transposição ao mesmo tempo realista e poético, efeitos que ele extrai da plástica e do ritmo, seria absurdo.

Em arte, todo o mundo pega a sua riqueza onde a encontra; é a escolha dos materiais e a utilização que ele consegue fazer deles que distingue o verdadeiro artista... O que nos importa, no momento, é que essas três formas de arte, de épocas diferentes, que já demonstraram o seu valor, são formas de arte coletiva.

Se quiser encontrar a sua força e a sua originalidade, o Teatro do futuro não escapará a isso.

Estamos sempre clamando por um gênio dramático, esperamos a cada temporada «um Messias».

Temos certeza absoluta de que a forma que nós lhe oferecemos, em 1946, requer esse gênio? Temos certeza absoluta de que ele se sente chamado por uma arte que vive de repetições e, com muita frequência, soa oco... A perspectiva de não ser compreendido, de não ver a sua obra representada, pelo menos em vida, não estimula o jovem autor para procurar obras novas.

As disciplinas coletivas impostas pelo trabalho «de improvisação», ao mesmo tempo que a cultura individual, são meios excelentes para preparar o instrumento favorável à eclosão de um movimento teatral moderno.

Para uma coletividade ter uma vida artística, é preciso que cada indivíduo que a compõe seja bastante educado para procurar a perfeição na parcela de colaboração que lhe está reservada. Não se trata de pedir ao ator para ser escritor, ao maquinista para ser encenador, mas ao ator que passe para o plano vivo o trabalho do escritor, sem lhe desnaturar o espírito; ao maquinista, para trazer todos os seus conhecimentos práticos para a realização do encenador — tudo isso, ademais, com aquele «algo» que vai fazer com que a obra teatral que se beneficia da contribuição de cada um se torne a obra de todos...

Na organização social, cuja gestação é tão longa, tão mortífera, o teatro deve considerar fórmulas novas, se quiser manter o seu lugar.

Entre as qualidades que a «improvisação» desenvolve no ator, a integração do esforço individual num trabalho coletivo é certamente um dos aspectos mais interessantes do problema, que posso apenas aflo-  
rar nos limites deste capítulo.]

