

IMPRO DERRELIDA

UMA POÉTICA OBSCÊNICA D(A) IMPROVISAÇÃO

LUANA MAFTOUM PROENÇA

Artivista teatral, atriz, diretora, pesquisadora e promotora cultural. Doutoranda em Teatro e Mestre em Artes pela UFU, Especializada em Gestão Cultural (SENAC), e Bacharel em Interpretação Teatral (UnB). Professora em cursos livres, técnicos e universitários de Artes Cênicas. Realizou o Documentário de Impro "Era preciso ouvir outras vozes". Se apresentou no Brasil, Portugal, Estados Unidos, Bulgária, Irlanda do Norte, Espanha, Itália, Noruega, Grécia, Amsterdã, Áustria, Vietnã e Austrália. Foi co-dramaturga, diretora assistente e performer instrumental na premiada montagem de "A Obscena Senhora D" de Hilda Hilst, dirigida e interpretada por Catarina Accioly e William Ferreira (Brasília-DF, 2006).

Para onde e como caminha a criação em improvisação articulada em espetáculo, em Impro (Teatro de Improviso)? Tendo como matéria da improvisação a nossa própria bagagem humana (memórias, referências, técnicas, disponibilidades, músicas que ouvimos, livros que lemos, etc.), eis que as palavras de Hillé, personagem da obra “A Obscena Senhora D” de Hilda Hilst começaram a latejar numa provocação quanto ao improvisar. Nos seus questionamentos, filosofias, revoltas, e derrelições, esse artigo poético se permite ir lembrando e escrevendo, num ato de que abre o corpo, os fundos das calças não necessariamente corretos de uma escrita acadêmica, mas coerentes com o fluxo e princípios da improvisação, nele apresentados, abordados e praticados. Utiliza-se dos princípios da confiança, escuta ativa, aceitação e contribuição/adição em Impro na análise influenciada pelas palavras de Hilst. Assim, o texto escuta uma obra literária puxada da memória e re-vistação, para re-vistar e re-visar o que entende pela sua matéria viva de estudo: a Impro.

hilda hilst,
a obscena
senhora D,
impro,
improvisação,
improviso.

*“Quem a mim me nomeia o mundo? Estar aqui no existir da
Terra, nascer, decifrar-se, aprender a deles adequada linguagem,
estar bem
não estou bem, Ehud
ninguém está bem, estamos todos morrendo”
(HILST, 2001, p.18)*

Nas controvérsias de debates sobre a morte do Teatro, um teatro sempre morrendo, sempre vivendo. Anne Bogart, diretora estadunidense, vai dizer que se o teatro fosse um verbo, seria o verbo “lembrar”, num encontro contínuo de ressignificações do que vem da memória e à memória evocada em cena. O ato teatral como um ressuscitar de mortos todas as noites. Um texto morto, a personagem morta, ganhando vida e sendo abandonada (BOGART, 2005). Derrelição... *“Ehud me dizia, Derrelição — pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu?”* (HILST, 1982, p.15). Uma memória que me soa, um espetáculo e livro há anos estudado, já nos arquivos e portfólios, um questionamento e ser do passado sendo hoje justapostos nos fios do meu fazer e pensar:

*Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez,
buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras,
quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das
calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo,
nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino,
um dia vou compreender, Ehud
compreender o quê?
isso de vida e morte, esses porquês
(HILST, 2001, p.13).*

Isso de vida e morte na cena, essas personagens derrelidas todas as noites, histórias abandonadas nos mesmos pontos toda apresentação, e imagens que pairam desamparadas no invisível do entre sessões. Fantasmas fictícios tão presentes, em existência perene, latente, solicitante, pirandeliando à procura de uma autoria. E na interpretação nos fazemos uma comunidade: palco e plateia, ambos no interpretar pelos encontros das nossas memórias e referências do passado no agora, e no aqui. Teatro, espaço-tempo. Teatros-tempos morrem, certos tipos de teatro, certos fazeres teatrais morrem, o tempo exige mudança, percepções outras, relações diversas. Teatros-espacos morrem, fecham, são ocupados por cultos nada ecumênicos, caem, são demolidos sem justa causa, tombamentos que tombam, sem aviso de prévio-tempo, como o Teatro Vento Forte em São Paulo (aqui) em 13/02/2025 (agora). Analisamos práticas, modelos, questionamos comportamentos, estéticas e éticas e morremos e matamos conceitos gurus, totalitários, para renascer fênix.

“*Esto és Teatro*” soa em minha memória a voz do mestre uruguaio-brasiliense Hugo Rodas. Ele, morto-corpo, ele vivo-memória, ele em abusos mortos e que precisam morrer, ele em ensinamentos vivos que precisam pulsar, propagar, gerar-cionar com intenção e questionamento outras e novas práticas. Práticas do posterior com muito do anterior. Como não questionar os absurdos, investigar as dobras, torcê-las para compreender... isso de vida e morte. “Isso é Teatro... agora”. Isso é pronome do aqui. E memória é evocação do passado agora. Noção essa que se amplifica quando pensamos memória como matéria cênica e performática, do campo das artes performativas.

Quando se fala em memórias, logo se olha para o passado e para a matéria de que elas são feitas - imagens e vozes múltiplas, geografias, arquiteturas, mapas, rotas - vestígios que delineiam algo que um dia aconteceu. No entanto, quando se fala em performance logo se pensa em presente, aqui e agora, momento único e irrepetível. Visto assim, memória e performance caminham em direções diferentes. A memória, no entanto, não é só o que ficou para trás, mas aquilo que, por alguma razão, o cérebro em seus circuitos elétricos, no ato do instante, une o passado ao presente. Além disso, a força do devir, em constante movimento, transforma e remete tais eventos integrando passado e presente no momento seguinte - o futuro. São as memórias, portanto, forças capazes de mobilizar pessoas, espaços e tempos em encontros impensáveis, deslinealizando a cronologia dos acontecimentos. (LOPES in LEAL, 2014, p.11)

Uma união, assim, pela ficção em tempo real, no sobrepor com transparência os tempos, os significados, as leituras do que se viveu com o que se vive e em pacto ficcional performático. Não é real, sendo tão real. Compreendendo que a essa compreensão é mais experienciada do que tecida na explicação das gramáticas, da linguagem adequada de alguém. Ir ao teatro para a experiência única, tanto de público quanto de equipe artística, que sobre todo dia ao palco para fazer de novo, sempre novo, na repetição.

Quando Aristóteles analisava o teatro em suas unidades de ação, tempo e espaço, demonstrava uma proposta de um teatro (morto e também vivo) que provocava a noção de passar de tempo junto com a ação cênica desempenhada em um único espaço, já que o público fisicamente não se deslocava. O aqui e agora da vida lá fora na linha sobreposta do aqui agora ficcional e cênico. Ao mesmo tempo, que a ação teatral em interrompia (e interrompe) esse tempo da vida de fora. No aqui dentro o fora perpassa, é derrelido sem se ausentar. O estar no Teatro e demais Artes Performativas propõem um parar aqui para re-parar no lá. O coreógrafo português João Fiadeiro propõe dentro da prática compositiva da Composição em Tempo Real a ideia de lapso¹, de instaurar um tempo contido no tempo:

1 Para Fiadeiro: “O termo ‘lapso’, [do latim lapsus: escorregar] tem múltiplos sentidos que circunscrevem relativamente bem a noção que se quer abordar. Por um lado, exprime um período geralmente breve (um lapso de tempo); por outro lado, exprime uma quebra momentânea da memória, um esquecimento. O seu significado psicanalítico - vulgarizado na linguagem corrente - como um ato falha do revelador de um desejo inconsciente, não é o que pretendemos usar aqui.” (Fiadeiro, 2017, p.6).

Para haver lapso, precisamos aceitar e acolher a interrupção, e de *re-parar* nela. Ou seja, precisamos parar duas vezes: a primeira para nos tornarmos sensíveis à sua presença e a segunda para ativarmos um modo de percepção que observa a interrupção enquanto ela se manifesta.

Notamos que no interior de uma interrupção se revela (se esconde) um **tempo dentro do tempo**. Um tempo que se transforma em **duração**. [...] O lapso revela uma dimensão tangível do presente (Figura 3c e 3d). Dá-nos acesso a um *presente expandido*. (Fiadeiro, 2017, p.6).

Talvez seja esse “presente expandido” a rasgadura dos fios de tempo dentro tempo do ato performativo. Uma dilatação que abandona a percepção anterior e se assume, se aceita outra em descoberta pela comunidade que troca no encontro artístico. A tal efemeridade. E do que há de mais efêmero no ato performativo do que o acontecimento em si: estar aqui, dispor do que se tem aqui, o aqui que é agora: a improvisação. Por vezes tão mal falada porque ser algo feito no momento, o que é interpretado como algo “sem preparo prévio, inventado de repente, arranjado às pressas, súbito, desorganizado, aleatório, enfim, trata-se de um produto inspirado na própria ocasião e feito sem preparo e sem remate.” (Chacra, 2005, p.11). Ao mesmo tempo (esse fator tempo dentro do tempo, em lapso e ranhura) que a improvisação é apreciada dentro das artes como metodologia e “ferramenta” de criação, dispositivo de investigação e experimento. Neste enquadramento ela aflora descompromissada por que há um compromisso (as dicotomias) prévio de que se irá improvisar. Mas de fato, em cena/performance, se improvisa, seja havendo premissas (pontos de partida para a improvisação), seja pela própria natureza presencial-viva das Artes Performativas, onde o improviso pode ser até necessidade de resolução e continuidade da cena. Quando algo dá errado, fora dos planos, nos jogamos no abismo do imprevisto, rezando para divindades que nem acreditamos nos resgatarem em um improviso que, por misericórdia, venha a dar certo. E quando o dá, somos geniais, somos nós as divindades. Quando não dá, “ora, foi improviso”, e é isso, não temos nada haver com o ocorrido, simplesmente aconteceu.

Mas há uma articulação específica da improvisação de maneira obral: a Impro². A diferenciação que se faz aqui nesse espaço de escrita, é que a Impro manifesta a improvisação como linguagem da performance cênica, é por meio do improviso que a obra se faz já no seu ato (espaço/tempo) de apresentação, enquanto que a improvisação em si pode se manifestar em qualquer momento de qualquer processo criativo, não sendo ela a obra ou a linguagem que conduz a performance, mas também metodologia de processo que depois pode ser derrelida. Quando olhamos para a Impro³,

2 Também referenciada como Improv, Teatro de Improviso, Teatros de Improviso (Gaê), Improvisação como Espetáculo (Mariana Muniz), ou, propositalmente, não sofrendo diferenciação alguma de Improvisação Teatral (no caso de Sandra Chacra).

3 Também referenciada como Improv, Teatro de Improviso, Improvisação como Espetáculo, ou, propositalmente, não sofrendo diferenciação alguma de Improvisação Teatral (no caso de Sandra Chacra).

percebemos uma articulação que prevê o abismo mas como possibilidade ao voo, como propõem a obra *“Del Salto al Vuelo”* do improvisador argentino Omar Galván. E ao se perceber a possibilidade, se percebe escolha, se percebe figura ativa e perceptiva na criação, se percebe a própria divindade em seu poder (e sua responsabilidade), se percebe humano encarando-se, porque o que se improvisa com o que se tem no aqui-agora. E aqui-agora é referência, memória, estado, encontro com referência, memória, estado de outras pessoas em cena e público. Passados em presentes, encarando seus abismos conjuntos e voando para fundo e para longe.

*olha Hillé a face de Deus
onde onde?
olha o abismo e vê
eu vejo nada
debruça-te mais agora
só névoa e fundura
é isso. adora-O. Condensa névoa e fundura e constrói
uma cara. Res facta, aquieta-te. [...]
olha o abismo e vê eu vejo o homem.* (HILST, 2001, p.36 e 37)

Na Impro se entende a improvisação como campo e linguagem para além de um dispositivo. Condensando uma nebulosidade da incerteza e dos medos de errar com uma profunda mutação do que se cria em coletivo, para construir uma cara espetáculo. Cada sugestão e oferta é recebida e aceita de uma maneira diferenciada por cada pessoa. E também se entende o sujeito artista como matéria viva de composição em cena em encontro: um processo colaborativo e(m) criação coletiva instantânea. Se traz a si, a face do que se é e cria, em consonância com as demais pessoas envolvidas. O jogo se estrutura em acordos prévios e no seu próprio jogar. Um espetáculo em gerúndio, no fazendo, tempo dentro do tempo (como as mãos escherianas - *Drawing Hands*).

Acordos esses que podem ser dos mais simples aos complexos, no que vamos definir as estruturas de jogo. Um acordo prévio simples para uma Impro formato livre seria, por exemplo, a duração do ato de improvisar. Nossa relação com o tempo é estrutural. Se teremos uma hora de obrar, quando faltarem seus cinco minutos para acabar, começaremos a desenhar um fim, num pensar em comum subentendido de amarrações ou propulsões de maiores intensidades do que se está desenvolvendo. Uma estrutura complexa vai jogar com um número maior de elementos, mais bolas no ar, um malabarismo de protocolos e pré-definições. A todas as opções de estruturas ainda há a influência das propriedades emergências em sistemas pré-determinados (Teoria do Caos), o que emerge no próprio gerúndio jogar, que pode parecer aleatório, mas são ainda conexões imperceptíveis ao primeiro olhar, eixos de impacto quem vem do bater de asas de uma borboleta no Brasil a causar um tornado no Texas. E, tal qual Dorothy, não estamos mais aqui, Texas. Estamos nesse outro campo desconhecido que olhamos com olhos que procuram semelhanças, entendimentos, outras conexões.

Para o fluir nessa jornada sem se deixar manipular por mágicos e tentativas charlatões de agradar o público é entender-se em jogo com ele, percebendo-o companheiro, seja Espantalho, Homem de lata, Leão medroso, Totó, Glinda ou Elphaba. E na estrada de tijolos amarelos (que pode não ser seguida já que é possível também desafiar a gravidade no salto ao vazio) estão os princípios e dispositivos do improvisar. E então entender que há muito se improvisa em Teatro sem necessariamente se saber improvisar. Que apenas se vê névoa na improvisação e não sua fundura, aquilo que a leva a elevar nossas criações. A Impro se interessa por esses frisos, debaixo dos degraus da criação, do que lhe abre as entranhas, corpo mutante da cena na improvisação.

Em seus princípios, permite o fluxo ou a percepção da interrupção do fluxo e como desobstruir. No “Planeta Improv”, descrito pela improvisadora estadunidense Holly Laurent no documentário brasileiro “Era previsto ouvir outras vozes” (2019), o centro, a grande larva é Confiança, confiar em si, em quem está em cena consigo no jogo, que vai se atirar e a rede vai aparecer. A crosta se forma pela Escuta (conhecida também como Escuta ativa), perceber com o corpo todo o que acontece à sua volta, o que se propõem em sugestões e ofertas. Os rios, montanhas, gramados, são a Aceitação, dizer “Sim” para o que escutou. E os edifícios, catedrais, e tudo que se constrói na superfície, é o “e”, algo que adicionamos ao confiar, escutar, e aceitar (LAURENT in PROENÇA, 2019). O “Sim, e” que parece ser a grande chave da Impro, tem então toda uma larva quente e pulsante de fundura.

Ao mesmo tempo (dentro do tempo) não há uma ordem linear entre os princípios, eles são regidos em relação, cíclica, confiar para escutar para aceitar e adicionar, como também escutar para confiar para aceitar e adicionar, ou ainda aceitar. A questão é que, como princípios, mesmo que se escolha ignorá-los, fazer a pior cena de Impro possível, ainda há a aceitação dessa condição, a escuta do que acontece para interferir em oposição, crescer mesmo que vazio e pausa (que ocupam seu espaço) e confiar que se está realizando o que se pretende fazer. Os princípios em relação nos abrem para as relações. Comunicam o dentro aqui com de fora ali, sendo ainda um todo aqui. De estar presente, encorpar-se de presença.

então escuta, aqui na vila me perguntam por você todos os dias, eles me veem trazer o leite, a carne, as flores que eu te trago, querem saber o porquê das janelas fechadas, tento explicar que a Senhora D é um pouco complicada, tenta, Hillé, algumas vezes lhes dizer alguma palavra, você está me ouvindo? ando cheio dos sussurros, das portas entreabertas quando passo pela rua, ando cheio, está me ouvindo? te amo, Hillé, está escutando?
sim
olhe, esse teu fechado tem muito a ver com o corpo, as pessoas precisam foder, ouviu Hillé? te amo, ouviu? (HILST, 2001, p.16).

As pessoas precisam errar sem constrangimento de forma que o erro não seja errado, seja parte, seja natural no julgamento como é por existência. Erro como desvio de planos. Questionar o julgamento, mais do que o ser da criação. Aceitar a existência, e aceitar não é concordar, mas tem muito

de alimentar-se do convívio. A aceitação em Impro está relacionada com a escuta do presente passado: passado que não se muda e que está aqui no agora em que mudamos a partir daqui. E como isso, também entendemos que na improvisação, não é que não exista tempo de discussão, análise ou percepção das possibilidades e devemos tomar decisões rápidas, urgentes, sem senso crítico. Há nela um outro tempo que se relaciona com o espaço. Enquanto que num processo de criação cênico que parte do princípio de se montar algo mais fixo e fechado às interferências do momento da apresentação, como um texto pré-determinado, marcas de luz e movimentações milimétricas, andamos na linha do tempo (que não é necessariamente reta) com a sensação de olhar para frente: de estar aqui andando em esteira, desenhando a topografia (*Viewpoints*) do movimento criativo por consequência do andar da criação. Esse desenho é deixado para trás, como olhamos para frente, não enxergamos o que desenhamos, ao mesmo tempo que nos impulsiona. A física do movimento: empurrar para trás para mover-se para frente: atrito, tração e atração para um objetivo: chegaremos no ponto do espetáculo marcado. A Impro também anda na linha do tempo, mas se relaciona diferente aqui nesse agora caminhar. É como se andasse de costas, olhando bem para o desenho do passado em presente andar, e quanto mais longe se distancia do ponto de partida, mais se percebe a paisagem que se abre como corpo-espetáculo. A visão periférica do desenho ganha espaço em cada passo do presente, e compreendemos melhor por onde andamos. O futuro está nas nossas costas, e esbarramos aqui e ali numa árvore, poltrona, nas surpresas que não conseguimos ver porque estão adiante, no lá, no oculto (CHAGAS, 2025). Vamos vendo o desenhando, desenhando, deixando o futuro se manifestar e se tornar perceptível como manifestação dos aqui que caminhamos e como caminhamos. E ao mesmo tempo, continuamos empurrando o chão para trás (que está à nossa frente), para nos movermos adiante (que está atrás de nós).

Engulo-te homem Cristo no caminho das águas, se eras homem sabias desse turvo no peito, desse grande desconhecimento que de tão grande se parece à sabedoria, de estar presente no mundo sabendo que há um pai eternamente ausente. (HILST, 2001, p.51)

Não quero entender Hillé de Hilst, mas a escuto e deixo reverberar em mim. Em seu desamparo questionando um chão no céu (um apoio na crença de um Cristo), eu no meu afastar de religiões olho o chão que piso como divindade, falando da criação (cênica). Foi na montagem teatral de a obscena senhora D, ao ler e reler, adaptar àquele aqui-agora, que aprendi sobre *religare*, religião como religar-se a algo maior que nos liga em conjunto: o encontro, “estar aqui no existir da terra” que também já falou Hillé. E olho para o chão-terra que toda a gente pisa, que ampara-nos na gravidade dos dias, eternamente presente. Um turvo de questionamentos sentidos no peito buscando sentidos, e, que percebo na Impro (não religião, mas *religare*) esse ser tanto oculto que se desconhece como sabedoria pelo não saber. Encontramos no desamparo o amparo na Impro, um acordo de saber que não sabemos, cumplicidade no jogar e jogar-se. As

memórias dos filósofos gregos nesse encontro de desencontro: “Só sei que nada sei” de Sócrates e “Nada é permanente, exceto a mudança” de Heráclito. Amparar-se no desamparo é um acordo poético, que me remete (tantas memórias no aqui) a Fernando Sabino, em “Encontro marcado” (“encontro” que se repete aqui e ali nesse texto e memórias):

De tudo, ficaram três coisas: a certeza de que ele estava sempre começando, a certeza de que era preciso continuar e a certeza de que seria interrompido antes de terminar. Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sonho uma ponte, da procura um encontro. (SABINO, 1981, p.157)

Certezas no incerto, em que erros são desvios de planos e não necessariamente problemas e obscenidades do existir. O caminhar de costas na Impro esbarra numa parede-interrupção e re-direciona. A mesma parede que poderia estar no caminhar de frente e que já vai re-direcionando antes (mesmo sem saber o que pode estar atrás dela). Ao caminhar de frente, o passado é derrelido, no seu desamparo e abandono também nos perdemos no processo. É quando paramos para re-parar e, como no provérbio mali: “Quando não souberes para onde ir, lembre-se de onde veio que não estarás mais perdido”. Olhamos cadernos, registros, as provocações e motivações iniciais para perceber o que construímos na caminhada até aqui e nos redirecionar (é um exercício de direção). Na Impro, como somos simultaneamente e assumidamente nesse tempo outro, as pessoas que atuam, escrevem no imediato e dirigem a cena, em conjunto e em processo, caminhamos nos redirecionando sobre o que vemos, permitindo tropeçar, permitindo cair, confiando que a rede vai aparecer, porque estamos aqui e agora, sendo no fazendo. As Artes Performativas em si requerem isso, reivindicam o presente, mas, de proposta a proposta, regulam o grau do que permitem afetar. Afeto. Hillé no vão da escada a tentar entender o humano que não aprende por não olhar para o passado, que julga-se, e no tentar abrir a compreensão, se fecha ali. Sim, escuta. Sim, torna-se mulher porca, e, ao mesmo tempo, não só isso. Questiona as divindades em si. Um movimento para dentro derrelindo o de fora. Onde a Impro também pode se perder: quando se desconecta com quem está fora do palco (o público) e ergue um ensimesmar-se. Talvez essa seja a profanidade da arte na arte, a corrupção do encontro: uma professa de atração traída, não trazer o de fora para o corpo de dentro do espetáculo, e não deixar caminhar com as gentes, não foder com consentimento e prazer, entender-se no consentimento para além do dizer “sim” por hábito, sem confiança, sem escuta, sem contribuição. É sobre relações.

E dentre relações também se estabelece o conceito de status na Impro. Relacionado (é sobre relações) com os status sociais, mas além: o status dinâmico de poder em cena. Conceito desenvolvido pelo inglês Keith Johnstone que ilustra-o com o jogo/brincadeira da gangorra (e que podemos desenhar em outras palavras e aplicações nos ensinamentos de Augusto Boal com o Teatro do Oprimido), em que uma pessoa está acima (status alto) porque a outra está abaixo (status baixo). É relacional, pois sem a pessoa de baixo a sustentar o peso para elevar a outra, não

há cima. Essa relação é ou retrata em cena uma forma abusiva de estar quando não há movimento, não há fluxo no jogar, e o jogo empaca. Quem está embaixo precisa empurrar o chão, a base do sistema de opressão (percebendo Boal), para movimentar o jogo, e sua efetividade só acontece se a outra pessoa também permitir, também aceitar o jogar. Se a de baixo abandonar o jogo, ela cai. É sobre relações em constante atualização, percebendo que a matéria é nômade nos seus aquis e entendimentos, o que exige escuta, ceder, abandonar também, mas de forma ativa, na escolha, na contribuição.

Isolar-se abaixo ou no alto, é fechar o corpo-espetáculo (e talvez essa seja a proposta em consentimento das duas partes como representação para interpretação, mas neste caso, a abertura se dá justamente pela ativa escolha de fechar. Dizer “sim” ao “não”). Se na Impro andamos de costas para o futuro e de frente para o passado, mas não confiamos na caminhada conjunta, estamos o tempo todo com o pescoço a entortar, a temer o próximo passo, a esperar pelo abismo (que talvez não venha nunca). Nos isolamos em nossos pensamentos, no vão das nossas escadas internas, na areia movediça da traição da promessa do encontro.

Hillé na escada, remete (memória/referência) a personagem de “Dias Felizes” de Samuel Beckett sendo engolida por areia. O improvisador e teórico argentino Feña Ortalli provocando a Impro que fazemos em um artigo da revista *Status*, questionando o Teatro ao Livre e o Teatro sob a areia, conceitos de Federico García Lorca, que como aponta Ortalli, Lorca só referencia em falas de personagens da peça “O Público”.

Se começarmos com as interpretações de pessoas muito mais bem informadas sobre o mundo de Lorca do que eu, podemos inferir que “teatro ao ar livre” se refere ao óbvio, à forma de teatro social e comercialmente aceita - o tipo que pode ser apreciado sem muito estudo ou análise. Um teatro na superfície.

Por outro lado, “teatro sob a areia” poderia ser aquilo que está escondido, coberto, oculto. Um teatro que precisa ser trabalhado, desenterrado e descoberto. Um teatro que exige comprometimento e dedicação. Um teatro cujas mensagens exigem mais esforço do público para serem decodificadas e compreendidas. (ORTALLI, 2025).

Ortalli então provoca, mesmo que de maneira assumidamente superficial, o questionamento sobre que tipo de improvisação fazemos. Ele caminha olhando para trás e ao redor com quem também está fazendo Impro. E talvez ali, veja pessoas improvisadoras andando de frente, reproduzindo modelos sem perceber seus traços, muitas vezes carregados de preconceitos em discurso e escolhas estéticas que não fazem sentido com as realidades vividas em suas atualizações de aqui e agora: um nomadismo de conceitos e aprendizagens. Se a Impro reconhece a presença (tempo presente) do oculto, incorpora o lá de fora (público) no dentro aqui. se percebe em possibilidades que não são apenas dicotômicas e binárias, mas

múltiplas, divinas no poder de criar, e responsáveis no impacto: pois é conjunto, é em relação. O que a improvisação tem a dizer ou nos permite dizer na obra do instante? É nesse ponto que percebo a Impro como linguagem teatral mais que gênero teatral. Podendo ela ser comédia, drama, tragédia, Teatro Musical, Teatro de Formas Animadas, etc. E na superfície ou sob a areia, a estamos ouvindo? Estamos escutando ou afundando, caindo dentro de nós, corpo-espetáculo, e nos perdendo?

Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehud, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é asa hen? Lixo as unhas no escuro, escuto, estou encostada à parede no vão da escada, escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam, respiram, há um código no centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada, winds flowers astonished birds, my name is Hillé, mein name madame D, Ehud is my husband, mio marito, mi hombre, o que é um homem? (HILST, 20021, p.16)

Essa escuta de nós e do ao redor em simultâneo nos resgata para o agora (que é passado a cada passo dado). Compreendendo por estar, por viver, por vivência. O Teatro em Impro como experiência cênica, coletiva, corpo vasto e penere, afeta e se afeta constantemente. É isso de olhar para gente nas possibilidades e que vamos sendo e não no que “deveríamos” ser, e é obsceno ser muito e nada e todo o entre. Para a vizinhança, talvez Hillé enlouqueça, mas é certo de que não enlouquece só.

Se sou zebu também caminho aos bandos, sou triste de olhar, quero dizer que não terás muita luz no olho se me olhares, a cabeça procura sempre o chão, o beijo quer o verde sempre, se levanto a cabeça olho como quem não vê, procuro como quem não procura, corro se os outros correm ouvindo a voz do homem he boi he boi, que coisa crua empedrada a voz do homem, que cheiro o cheiro do homem, sendo girafa olho alto, estujo de langores, sobrepasso, sendo girafa no vão da escada encolho, franzida me agacho, sendo girafa te procuro mais perto, lambadura acontecível isso de Hillé ser búfalo zebu girafa, acontecível isso de alguém ser muito ao mesmo tempo nada, de olhar o mundo como quem descobre o novo, o nojo, o acogulado, e olhando assim ainda ter o olho adíafano, impermissível, opaco (HILST, 2001, p.20 e 21)

De certo há muito no entre as palavras de Hillé e Hilda Hilst. Aqui, inspirações filosóficas ou poéticas, dessa mulher (gritante camada) que se abandona por não abandonar as perguntas. Uma mulher envelhecendo (suspirante camada), na transformação do que conhecida, a obscena mudança do seu corpo menopausa da qual não se fala, não se escuta, não se olha, não se vive, se improvisa na camada mais pejorativa. Mas ainda assim, se improvisa. E na beleza desse grotesco improvisar é ver o caminho que trilhamos: por não escutar, improvisamos o lidar, e no ato de improvisar, escutamos com atenção, escutamos o abandono e começamos a perceber algumas camadas do que se trata. “Não adianta fingir que não sente”

(PASSÔ, 2005, p.3), diria a Dona Elise, personagem de “Por Elise” de Grace Passô... memórias de gente correndo, de abacate caindo e de ter cuidado com o que se planta. Cuidar do que se planta. Cuidar é relação. E é triste, e é belo, e é tanto mais.

DERRELIÇÃO. não, não parece triste, talvez porque as duas primeiras sílabas lembrem derrota, e lição é sempre muito chato. não, não é triste, é até bonita. Desamparo, Abandono, assim é que nos deixaste. Porco-Menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors, no fundo cavucando, inventando sofisticadas maquinarias de carne, gozando o teu lazer: que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, que sinta amor sim mas nunca fique pleno, que intua sim meu existir mas que jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto, que sinta paroxismo de ódio e de pavor a tal ponto que se consuma e assim me liberte, que aos poucos deseje nunca mais procriar e coma o cu do outro, que rasteje faminto de todos os sentidos, que apodreça, homem, que apodreças, e decomposto, corpo vivo de vermes, depois urna de cinza, que os teus pares te esqueçam, que eu me esqueça e focinhe a eternidade à procura de uma melhor ideia, de uma nova desengonçada geometria, mais êxtase para a minha plenitude de matéria, licores e ostras (HILST, 2001, p.27).

Na conversa com o porco-menino Deus, vamos a outro espetáculo, outra apresentação, derrelindo as anteriores, procurando uma “melhor ideia” para a próxima criação-futuro. “*Esto és teatro*”. É? Também é? Também somos. Augusto Boal também dizia que todo mundo é teatro, mas nem toda gente fazia teatro, porque somos quem atua, escreve, dirige e encena nossas vidas. Profissionais articulam-se em técnicas para o campo da cena. Para o aqui do encontro entre ficção e alguma realidade. Para o afeto do momento. É relação. É improviso. É imprevisível em impacto, e por isso, é obsceno.

Referências Bibliográficas

BOGART, Anne. *A Director's Prepare. Seven Essays on Art and Theatre*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2005, eBook Kindle.

CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.11.

CHAGAS, Juvi. Postagem em rede social Instagram, em 21/03/2025. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/DHd09fauFcc/?igsh=MW-ZyYWI2azNsZWM4bg%3D%3D>>. Acesso em 22/03/2025.

FIADEIRO, João. *Composição em tempo real. Anatomia de uma decisão*. Lisboa: Ghost Editions, 2017, p.6).

HILST, Hilda. *A Obscena Senhora D*. São Paulo: Globo, 2001, 1982, p.13, 16, 18, 10, 21, 27, 36, 37 e 51.

LEAL, Mara Lucia. *Memória e(m) Performance*. Uberlândia: EDUFU, 2014, p.11.

ORTALLI, Feña. Improviso sob Areia. *Temporada 2 - Status #164 - Fevereiro de 2025*, postagem de 06/02/2025. Disponível em <<https://revis-tastatuspt.blogspot.com/2025/02/temporada-2-status-164-fevereiro-de-2025.html>>. Acesso em 22/03/2025.

PASSÔ, Grace. *Por Elise*, 2005. Disponível em: <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vestibular/Vest2013_1/Editais/POR_ELISE.pdf>. Acesso em 22/03/2025.

PROENÇA, Luana. *Era preciso ouvir outras vozes*, Brasília: Visando Impro, 2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EviKrW-SU2cY&t=5s>>. Acesso em 21/03/2025.

SABINO, Fernando. *O Encontro Marcado*. Rio de Janeiro: Record, 1981, p.157.