

Pita Belli (Patrícia de Borba)

Graduada em Direção Teatral pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, especialista em Ensino da Arte pela Universidade Regional de Blumenau, e mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina com ênfase em Improvisação Teatral. Professora titular da Universidade Regional de Blumenau na qual atua também como coordenadora do Curso de Teatro, diretora do Grupo Teatral Phoenix e coordenadora do Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau. *pitabelli@gmail.com*

# Apontamentos sobre a improvisação na formação do ator – dos primórdios a Keith Johnstone

## RESUMO

Partindo do pressuposto de que a Improvisação sempre está presente no fenômeno da representação teatral, este trabalho traça um breve panorama de sua incidência ao longo da história do teatro no ocidente, seja como ferramenta para a formação do ator, seja como forma espetacular. E, por fim, aponta a contribuição de Keith Johnstone para o treinamento do ator, independente da forma ou estilo teatral que se pratique.

Palavras-chave: *Teatro. Ator. Treinamento. Improvisação.*

## ABSTRACT

Starting with the assumption that improvisation is always present in the phenomenon of theater performance, this work draws a brief panorama of its incidence throughout the history of theater in the western world, be it as a tool in the actor's formation or as a theatrical representation. In the end, it signals the contribution of Keith Johnstone to the actor's training, despite the form or style in which it is practiced.

Keywords: *Theater. Actor. Training. Improvisation.*

A história da formação do ator remonta à própria época de seu aparecimento. No Ocidente, já na Grécia Antiga, temos notícias de que os atores se exercitavam na arte da boa dicção e que deviam ter uma postura determinada ao estar em cena. No teatro romano, que sofreu grande influência dos gregos, o foco determinante das atuações também foi “o bem dizer”, e chegaram mesmo a ser criadas escolas para tal exercício. Fora do dito teatro erudito, no entanto, sobreviviam as formas populares, onde os atores calcavam seu trabalho nas pantomimas e nas acrobacias, o que, por suas características próprias, necessitava contar com algum treinamento, ainda que não reconhecidamente sistematizado. Na Renascença, quando o centro do mundo passou a ser o homem, em contradição com o mundo teocêntrico medieval, os atores pretenderam se tornar naturais e passaram a imitar o que observavam ao seu redor. Finalmente, no século XVIII, quando se iniciou a sistematização do trabalho da encenação, começou a surgir uma exigência de compromisso com a razão e um “...aprimoramento setorizado da interpretação teatral” (CARVALHO, 1989, p. 61). A partir de então, diversas teorias se sucederam, nas mais diversas formas.

Mas foi a partir de finais do século XIX e início do século XX, que a noção de *treinamento* vinculado diretamente ao trabalho do ator começou a aparecer. E surgiu diretamente dependente da evolução das próprias práticas teatrais, das transformações que as afetaram e da conseqüente importância que passou a ocupar a figura do ator. Esse conjunto de ações e meios pretendia, e ainda pretende, na sua maioria, uma formação integral do ator, tentando formar um ator “completo”. Portanto o treinamento, desde então, procurará dar “...ênfase ao desenvolvimento de suas qualidades, não somente físicas, mas também intelectuais e morais, tendo por objetivo dotá-lo de uma ‘poética’ nova” (FERAL, 2003, p. 51). No entanto, se nos ativermos um pouco mais à história do ator, perceberemos que, de modo geral, era comum a preocupação com o seu desempenho na cena, assim como também sempre encontraremos a presença da Improvisação em seu trabalho, ainda que implicitamente.

No entanto, para melhor se compreender o papel que a Improvisação ocupa na preparação do ator nos dias de hoje, quando sobejam teorias e técnicas de treinamento, faz-se necessário assinalar sua presença ao longo da história de sua formação, apesar de que, ao longo da história do teatro, são escassas as referências feitas a ela. Isso se deve, em certa medida, ao seu caráter próprio de espontaneidade e informalidade, e por outro lado, ao formalismo que por muito tempo permeou as formas de representação.

Contudo, não obstante as dificuldades, “...considerando que todo ato teatral encerra, por si só, um elemento improvisacional, é de se supor que a Improvisação esteja presente em toda a história do teatro” (CHACRA, 1983, p. 23). E é certo também que em alguns momentos dessa história a Improvisação alcançou grande autonomia e é possível, então, ter dela uma visão mais completa, pois passível de análise através de textos

recolhidos. É o caso, por exemplo, da *Commedia dell'arte*, gênero que teve seu auge na Itália no século XVII e que, certamente, influenciou não só os atores dos diversos países europeus por onde se apresentou, mas também encenadores e dramaturgos, e que, ainda hoje, é muitas vezes retomada como ponto de referência nas questões de treinamento e Improvisação.

Mas, a despeito de ter sido a Improvisação utilizada explicitamente ou não para o treinamento do ator, certo é que muitas teorias procuraram encontrar a chave da representação teatral. E se não podemos afirmar que ela se encontre em um único lugar determinado (a representação), podemos supor que a Improvisação é um instrumento constitutivo de sua concretização, independentemente do método de treinamento e mesmo do estilo ou gênero teatral a que se propõe dar existência. Das diversas teorias e técnicas sobre o trabalho do ator surgidas no decorrer de sua história, cada uma, a seu modo, contribuiu para as formas teatrais que podemos encontrar nos dias de hoje.

A Itália renascentista foi o berço do que pode ser considerada por vários estudiosos como a primeira grande “escola”, o primeiro laboratório do ator moderno, a *Commedia dell'arte*, um teatro essencialmente popular que subsistia em paralelo ao teatro erudito. As companhias de *Commedia dell'arte*, que começaram a se formar na Itália na segunda metade do século XVI e atravessaram quase três séculos de história e vários países da Europa, eram formadas não só por artistas populares – bufões, histriões, jograis –, mas também por jovens de formação erudita. Isso se deve ao fato de que essas companhias se formaram num momento em que a Itália atravessava uma grave crise econômica e social, e esses “novos pobres”, nas palavras de Ângela Materno de Carvalho, “...viram-se obrigados a buscar uma profissão que lhes garantisse a subsistência” (CARVALHO, p. 53, 1994). Dessa maneira, a *Commedia dell'arte* foi resultante da mistura entre elementos de culturas diversas, fator decisivo para a maneira como se engendraram suas formas e práticas artísticas. Cada ator que entrava para uma companhia trazia consigo suas próprias experiências, conhecimentos e habilidades. Essa bagagem cultural era o capital que oferecia aos outros atores, cada qual com a sua própria, e a convivência dessa diversidade é que resultaria nos modos de produção dos espetáculos da *Commedia dell'arte*.

Esses atores faziam largo uso da Improvisação. Improvisação que, no entanto, não deve ser tomada aqui como algo aleatório ou desorganizado. Há vários documentos que atestam que os atores da *Commedia dell'arte* exercitavam habitualmente sua voz e gestos através do estudo diário da dança, da música, da esgrima, de exercícios de circo e prestidigitação, principalmente com a finalidade de adquirir habilidades que permitissem o domínio da Improvisação no jogo de cena. De forte tradição familiar, sucediam-se famílias inteiras de atores profissionais, passando de pai para filho as técnicas e uma rigorosa disciplina no que se refere ao exercício cênico, o que dava sustentabilidade à Improvisação, característica fundamental desse gênero de teatro. O fato é que nesse

gênero de teatro o ator ocupava lugar de destaque, e que seu treinamento adquiriu importância jamais vista até então.

Mais à frente, vamos perceber que a intensa atividade teatral do século XVIII gerou uma grande quantidade de teorias do ator. A esse respeito escreve Béatrice Picon-Vallin (2000, p. 2): “O desenvolvimento da encenação e a necessidade de uma preparação do ator fora das instituições acadêmicas herdadas do século XIX fizeram com que nascesse uma reflexão sobre a pedagogia, sobre a escola, sobre o ensino e o exercício, assim como sobre o processo criativo”. Lembremo-nos de que, em geral, cada nova maneira de conceber uma dramaturgia da cena – e não nos referimos aqui à dramaturgia literária – clama por um tipo de ator capaz de dar-lhe suporte. Dentro desse quadro, em inícios do século XX, alguns encenadores começaram a pensar uma metodologia de preparação do ator que não fosse somente para o espetáculo a ser montado e especificamente para um papel, mas sim para que o ator pudesse encontrar os meios para “o conhecimento de si” dentro das especificidades do espaço cênico, revalorizando a arte e o ofício do ator. Um ator capaz de participar ativamente do processo criativo da cena.

A Improvisação do ator sobre determinada situação dramática nos treinamentos propostos por Stanislavski foi assunto de largas discussões que ele e Gorki teriam empreendido em torno da criação de um “Teatro de Improvisação”. Em uma carta datada de 1912, endereçada a Stanislavski, estão claramente lançadas as bases de uma proposta que para Gorki, inicialmente, visava à renovação do repertório do Teatro de Arte de Moscou, com a possibilidade de criação de novos textos que promovessem uma maior aproximação da arte com plateias mais populares. Na carta, Gorki iniciou o assunto fazendo algumas considerações sobre o que entendia como o comportamento geral dos artistas diante da obra de arte. Considerava que, apesar de todas as pessoas serem capazes de elaborar impressões pessoais sobre o mundo, na hora em que se apresentava a necessidade de representação, acabavam por recorrer a formas pré-estabelecidas, utilizando visões e formas distantes de si mesmas. Propunha, portanto, que se levasse os atores a uma busca de sua própria expressão, de sua atitude subjetiva sobre a vida, para em seguida materializar essa atitude em formas e palavras pessoais. O que Gorki desejava é que a partir da proposta de uma situação dramática concreta, os atores, improvisando, pudessem fazer surgir os personagens e o desdobramento de uma obra dramática que por fim alcançaria a forma literária.

Dessa maneira, os atores seriam também criadores da obra dramática. Gorki fez recomendações sobre os cuidados que deveriam ser tomados para que os atores não incorressem naquilo que já havia considerado como uma forma distante de si mesmos e tampouco que tentassem criar um papel que os favorecesse pessoalmente. Essa ideia teria encantado Stanislavski e foram tomadas medidas para sua efetivação, com a

participação de Gorki (ZAJAVA, 1996-1997, p. 31). Mas o projeto, depois de alguns ensaios de Improvisação, acabou por ser abandonado em função, provavelmente, da necessidade de outros ensaios com vistas aos espetáculos com textos conhecidos. Embora não tenha sido levada a cabo, a ideia da Improvisação sobre certa situação serviu para introduzir a Improvisação como elemento vital nas teorias de Stanislavski sobre o treinamento do ator. Além disso, estimulou a criação do primeiro Estúdio, no qual permaneceu por muito tempo o vestígio dessa ideia de Improvisação, em que o ponto de partida para a criação poderia ser um esboço, um enredo e determinadas personagens.

É possível verificar que essa formulação serve hoje como base para a criação de muitos espetáculos, sem deixar de levar em conta, logicamente, as devidas variações decorrentes das diversas formas de treinamento adotadas no interior de cada grupo. Base que, aliás, já havia sido fixada claramente pela *Commedia dell'arte*, no que a improvisação difere apenas na questão dos resultados. Enquanto no teatro *all'improviso* esta era a forma final da representação, na maioria dos grupos contemporâneos, de modo geral, ela serve somente até determinado ponto do processo, após o que se inicia a formalização do espetáculo. Assim teria sido a proposição de Gorki.

Esses experimentos contribuíram significativamente para a evolução das propostas de treinamento de Stanislavski no que tange ao caráter pedagógico e não, necessariamente, de ordem estética. E o legado dessa pedagogia teve tamanho alcance que pode ser detectado em praticamente todas as escolas de ensino do teatro, ou mesmo nos grupos amadores, junto aos quais são aplicados largamente os exercícios de Improvisação.

Outro ator, diretor e mestre que contribuiu significativamente para a evolução do método de Stanislavski foi Mikhail Tchekhov (*Para o ator*, que só foi publicado em 1953, nos Estados Unidos), que se dedicou a continuar as pesquisas que Stanislavski havia iniciado sobre as ações físicas, e chegou àquilo que denominou *gesto psicológico*. No entanto, o que nos interessa aqui não é o seu método de trabalho como um todo, mas como ele utilizou a Improvisação para o treinamento do ator. Especificamente com relação a este assunto, dedicou o terceiro capítulo de seu livro, que chamou de “Improvisação e conjunto”.

Para Tchekhov, Improvisação era sinônimo de criatividade, uma possibilidade para o artista expressar-se “livre e completamente”. Com relação ao ator, afirmava que: “... seu desejo irrefreável e seu mais alto propósito (...) só podem ser satisfeitos por meio da livre Improvisação” (1996, p. 41). No entanto, sua proposta não era a de que o ator criasse textos novos, nem intentou um teatro que pudesse ser formulado através da Improvisação e que pudesse ter como resultado um texto dramático. Seu trabalho com a Improvisação era direcionado tão somente ao treinamento, ao como e não a o quê o ator deveria dizer.

Ao final do capítulo “Improvisação e conjunto”, Tchekhov ainda faz duas advertências aos atores. Uma se refere ao uso de seu *espírito* improvisador, que não deve ceder lugar à “lógica”, mas sim fazer uso de sentimentos, emoções, desejos e impulsos sinceros. E outra ainda é que, concomitantemente aos exercícios de grupo, o ator deve continuar exercitando-se individualmente, pois um não exclui o outro, mas pelo contrário, são complementares.

Já para o francês Jacques Copeau, em companhia de Jovet e Dullin, a Improvisação seria capaz de dar ao ator flexibilidade e espontaneidade na utilização do gesto e da palavra, necessários à manutenção do vigor da cena. E para o treinamento através dela, acreditava que manter os jovens atores – aqueles da escola que por fim abriria em 1920 (*Vieux-Colombier*) – distantes do texto previamente escrito estimularia a espontaneidade, a “naturalidade”. Para ele, a preocupação com a renovação, a regeneração, estava na raiz de suas propostas de utilização da Improvisação na preparação dos atores.

Jovet propunha, para os exercícios de Improvisação, que eles girassem diversas vezes em torno de um mesmo tema, até que se pudesse ter facilidade em trabalhar com tal assunto. Dessa maneira, cada um poderia ir acumulando um repertório de materiais e aprimorando esse repertório para dele lançar mão quando necessitasse em cena, assim como o faziam os atores da *Comemdia dell’Arte*. Essa referência está diretamente ligada ao fato de que Copeau, juntamente com Jovet, Dullin e outros colaboradores, para além da utilização dos exercícios de Improvisação para a preparação dos atores, tinha a intenção de montar um grupo que representasse *all’improviso*. No entanto, essa intenção não era a de reproduzir um estilo de teatro anteriormente praticado pelos atores ítalo-franceses, mas de dar-lhe nova vida, levando em consideração o chamado de uma necessidade pessoal interior, num tempo e espaço outros. Além disso, também de tal experiência poderiam resultar bons atores, cuja herança do ensino nos Conservatórios, considerada por Jovet como “fossilizadora” (CEBALLOS, 1996-1997, p. 45), poderia ser finalmente renovada. No entanto, embora se saiba que em 1923 Copeau tenha apresentado uma divertida comédia improvisada, no teatro do *Vieux Colombier*, seu projeto não logrou o êxito que pretendia, embora seus estudos tenham servido em muito para os exercícios de Improvisação que introduziu em sua escola.

Ainda entre os franceses, e mais recentemente, podemos encontrar Jacques Lecoq. Para ele os exercícios iniciais de Improvisação têm como função dar ciência ao aluno da dimensão dramática. Partindo de propostas muito próximas da realidade dos alunos, só pretende que eles consigam lhes dar vida. Depois, num segundo momento é que utiliza os jogos improvisacionais, quando o aluno já pode fazer uso de tempo, ritmo, espaço e forma teatrais; temas estes que são frequentemente foco de seu treinamento. A descoberta do ritmo pessoal deve acompanhar a descoberta do ritmo do grupo, por exemplo.

Sendo assim, o que se pode observar é que, de uma maneira ou de outra, a improvisação teatral sempre esteve presente na formação do ator, seja como instrumento para o conhecimento sobre si mesmo, para a criação de cenas no período de preparação do espetáculo, ou mesmo para ser utilizada no calor das apresentações.

No entanto, fundamental para o que se apresenta na atualidade referente à Improvisação Teatral, é a contribuição de Keith Johnstone e aquilo que ele elabora a partir de sua experiência pessoal. Autor, diretor e professor de teatro, o inglês Johnstone iniciou sua carreira teatral como autor e chegou a ser chefe do departamento de escritores no *Royal Court Theatre*. Tendo, segundo ele próprio, perdido a habilidade para escrever, aproveitou algumas oportunidades para dirigir espetáculos. Mas logo cairia também no mesmo impasse. Foi então que iniciou suas atividades como professor e deu início aos exercícios que viriam a constituir seu método de trabalho, hoje reconhecidamente eficaz no treinamento de atores através da Improvisação. Suas principais ideias se encontram publicadas em *IMPRO, Improvisación y el teatro* (IMPRO, Improvisação e o teatro), encontrado em tradução para o espanhol numa publicação da editora *Cuatro Vientos*, do Chile. Em seu livro, aborda a questão do trabalho sobre si mesmo, o desnudamento da personalidade, que segundo ele está escondida pelos meios de defesa que adquirimos ao longo do tempo, e o exercício em grupo, garantindo o processo colaborativo, sempre atento aos detalhes relativos à espontaneidade, principalmente no que se refere aos aspectos culturais e psicológicos que interferem na sua prática.

Johnstone deu início ao ensino da atuação quase que por acaso. Quando integrava o departamento de escritores do *Royal Court Theatre*, havia incentivado George Devine, que havia sido aluno de Michel Saint-Denis, que por sua vez era sobrinho de Jacques Copeau, para que lá se abrisse um estúdio para atores. Devine já havia demonstrado o interesse nesse assunto e, por fim, em 1963, junto com o diretor William Gaskill finalmente deram início a tal intento. Como Keith Johnstone já integrava o quadro do *Royal Court Theatre* e tinha muitas teorias, foi convidado a dar aulas para os atores. Resolveu então que daria aulas de “Habilidades Narrativas”, o que seria mais adequado por ser de sua área de domínio. No entanto, não muito afeito às discussões, resolveu realizar suas aulas de maneira prática, uma técnica que já utilizava no Grupo de Escritores do próprio *Royal Court*. Nessa época, assim como tantos outros, tinha uma visão de Stanislavski que, segundo ele próprio, era equivocada, e tratava de contrapor os ensinamentos do grande mestre russo, pensando que só poderiam ser utilizados para o teatro naturalista, assim como acreditava que sua insistência nas “circunstâncias dadas” poderia ser limitante para a espontaneidade. Também não lhe pareciam contribuir para o trabalho as exigências que seus atores faziam relacionadas ao “quem”, “o quê” e “onde”, que supõe fossem de origem estadunidense, pois mais tarde tomaria contato com o livro de Viola Spolin, *Improvisação para o teatro*, no qual aparecem descritos. Desta maneira, por não ter um método no qual se apoiar para seus ensinamentos, acabou por criar um próprio.

A questão fundamental que se apresenta a Johnstone, relativa ao trabalho do ator, diz respeito à espontaneidade. Estudioso da antropologia e da psicologia, desde cedo percebeu a dificuldade de seus alunos em oferecerem respostas aos jogos propostos. Além disso, sempre foi um grande observador de si mesmo e de como havia sido, pouco a pouco, tolhido em seu poder criativo pelo próprio meio educacional e pela postura de seus professores. Dentre estes, no entanto, tomou como exemplo Anthony Stirling, que teria se destacado no desenvolvimento da imaginação criadora de seus alunos, mais que tudo pela postura que assumia diante da classe. A partir da experiência pessoal, portanto, Johnstone acredita que qualquer método pode ser eficaz desde que se crie um ambiente que permita ao aluno expressar-se a partir de suas referências próprias e não conforme modelos impostos pela sociedade. Segundo ele, um bom professor pode tornar eficiente qualquer método e um mau professor pode destruir o melhor deles.

No capítulo referente à espontaneidade, Johnstone aborda a questão da imaginação, afirmando que é possível converter um aluno não imaginativo em um aluno imaginativo muito rapidamente. E analisando as causas de falta de imaginação, ou daquilo que a impede de manifestar-se, ainda afirma que: “Tanto a imaginação quanto a percepção não requerem nenhum esforço, a menos que pensemos que se está cometendo um ‘erro’, coisa que nossa educação nos estimula a acreditar. Então nos percebemos como ‘imaginando’, como ‘pensando em uma ideia’, mas realmente o que estamos fazendo é falsear o tipo de imaginação que acreditamos que deveríamos ter”<sup>1</sup> (1990, p. 72). Quando se pede a um ator que improvise, ele provavelmente tentará “pensar” em alguma ideia “original”, pois seu desejo é parecer inteligente. Decorrerá daí, segundo Johnstone, que dirá e fará uma série de coisas inadequadas, sem se dar conta de que quanto mais óbvio seja um improvisador, mais autêntico parecerá, pois não existem duas pessoas iguais, capazes de fazer uma mesma coisa de uma mesma maneira. No *como* fazer é que reside o cerne da originalidade.

Os exercícios que Johnstone propõe, a partir das considerações sobre o potencial imaginativo do ator e sua originalidade, visam a buscar a espontaneidade a partir da eliminação da preocupação com o erro, com o julgamento, enfim. Julgamento sobre si mesmo, que, de tão arraigado numa cultura que exige o “sucesso” a qualquer preço, tende a funcionar como uma trava e a impedir o melhor desempenho.

Outra questão abordada por Johnstone é relacionada à questão do *status*. Não se refere ele ao *status* social, mas àquele que se assume na relação com os outros. No caso específico do teatro, trata-se da relação de comando da cena, de estabelecimento de quem a conduz. Mais uma vez é a partir de suas observações sobre a natureza humana que estabelece as bases de seu método de treinamento. A primeira vez que tentou aplicar alguns exercícios de *status* com seus alunos foi logo após ter assistido a uma apresentação do *Jardim das Cerejeiras* pelo Teatro de Arte de Moscou. Segundo Johnstone

<sup>1</sup> “Tanto la imaginación como la percepción no requiere de ningún esfuerzo, a menos que pensemos que está cometiendo un ‘error’, cosa que nuestra educación nos estimula a creer. Entonces nos experimentamos como ‘imaginando’, como ‘pensando en una idea’, pero lo que realmente estamos haciendo es falsear el tipo de imaginación que creemos que deberíamos tener”.

a montagem provavelmente havia sido “melhorada” desde que Stanislavski a dirigira há algumas décadas. Mas o que percebeu foi que os atores pareciam ter escolhido, para seus personagens, as motivações mais fortes para cada uma das ações. Embora o efeito fosse “teatral”, começou a se perguntar quais seriam as motivações mais débeis que poderiam ter tido os personagens que observava. De volta ao estúdio, propôs o primeiro dentre os que seriam exercícios sobre *status*. Pediu a seus alunos que colocassem seu *status* apenas um pouco acima ou um pouco abaixo do de seu companheiro. Começou a perceber, então, que as cenas começaram a adquirir autenticidade e os atores pareciam muito mais observadores. Depois, sugeriu a seus alunos que alternassem os *status* numa espécie de gangorra, o que passou a conferir maior dinâmica, ritmo e variados matizes às improvisações. A partir de observações simples, procura chamar a atenção de seus atores para a questão de que o *status* está diretamente relacionado com a postura que se assume diante de cada situação e que os sinais estão mesmo nos gestos, movimentos e olhares.

E ainda mais, o *status* não só diz respeito à relação com o outro, mas é basicamente territorial, está diretamente vinculado ao espaço. Em nossa linguagem cotidiana, por exemplo, várias vezes nos referimos a alguma pessoa como sendo “espaçosa”. Provavelmente nos referimos a alguém que exerce um *status* alto nas suas relações diárias. Em contrapartida, algumas pessoas tomam para si um *status* baixo, às vezes mesmo para despertar a compaixão. Segundo Johnstone, por um lado ou por outro, provavelmente tais posturas são tomadas como forma de defesa, e faz-se necessário que o ator, em seu treinamento, perceba não só seu próprio *status*, aquele que assume em sua vida pessoal, como se exercite em transitar entre o mais baixo e o mais alto, pois ao fim e ao cabo, é o *status* da personagem que estará buscando. Por fim, todas as propostas de Johnstone visam a levar o ator a uma melhor compreensão do jogo teatral, não só no que tange às relações com o outro que está em cena, ou com o espaço, mas também com o seu público.

Outro capítulo contido no livro de Johnstone se refere ao desenvolvimento das habilidades narrativas, aquelas pelas quais teria dado início ao seu método. Um aspecto bastante relevante desse capítulo está na sua afirmação de que “...o improvisador deve ser como um homem que caminha para trás. Vê onde esteve, mas não presta atenção ao futuro”<sup>2</sup> (1990, p. 108). Afirmação que por si só pode parecer bastante simples, mas que tem uma grande implicação quando na prática se encontra o ator na situação de improvisar. A tendência geral é, na maioria das vezes, a de planejar o que fará, o que contará, e isso impede que ele aproveite plenamente o que está criando ou o que já criou dentro da história que está sendo conduzida. Não é o caso, como diz o próprio autor, de criar uma grande literatura, mas de estimular a capacidade de criar histórias e situações que possibilitem o desenrolar da cena com sustentabilidade.

<sup>2</sup> “El improvisador debe ser como un hombre que camina hacia atrás. Ve donde ha estado, pero no presta atención al futuro.”

Os exercícios propostos nesse capítulo do livro têm como objetivo fazer com que o ator crie histórias, cenas, sem ansiedade ou esforço. E, para tanto, Johnstone afirma que, num primeiro momento, muitas vezes, é necessário fazer crer aos atores que o conteúdo daquilo que criam não é importante e que acabará por se desenvolver sozinho. De outra forma, talvez não consigam progredir. Assim como também parece necessário fazê-los crer que não são responsáveis por sua imaginação, pelo que sua mente lhes proporciona, que não têm domínio sobre ela, para que, por fim, possam aprender a abandonar o controle ao mesmo tempo em que passam a exercê-lo. Mais adiante, acabarão por assumir a responsabilidade por si mesmos.

Depois de ter experimentado os exercícios de Improvisação com seus alunos, ocasião em que todos se divertiam muito, a Johnstone ocorreu perguntar se não estariam enganando a si mesmos, se o trabalho poderia ser realmente tão divertido ou se o era porque, enfim, todos ali se conheciam. Resolveu, então, experimentar realizá-los diante de uma plateia com o intuito de verificar sua eficácia. Descobriu que em determinadas ocasiões o público parecia se divertir muito mais do que eles próprios haviam se divertido no estúdio. A experiência foi tão exitosa que logo começaram a receber convites para apresentações em escolas e, por fim, com apoio do Ministério da Educação da Inglaterra, se apresentaram em vários colégios. O que havia começado como simples demonstrações de exercícios acabou por se constituir em verdadeiros espetáculos. Reduziram o número de atores para quatro ou cinco em cada apresentação e fundaram, isso já em 1969, seu próprio grupo, *The Theatre Machine* (A Máquina Teatral), que ficou conhecido como o único de Improvisação pura, já que seus integrantes não preparavam nada antecipadamente. A partir de então estava aberto o caminho para o que Johnstone viria a realizar posteriormente, o *Theatre Sport*.

No entanto, embora o trabalho de Johnstone contemple formas teatrais totalmente improvisadas, e para além de sua contribuição a esse estilo de espetáculo, o que parece relevante são as questões pertinentes à preparação dos atores, à maneira como ele entende o treinamento através da Improvisação, tomando em conta que sua metodologia pode ser aplicada ao treinamento, seja qual for o estilo de representação a que se propõe cada espetáculo. As ideias centrais de Keith Johnstone estão claramente formuladas a partir das dificuldades com que se depara todo aquele que intenta um trabalho de ator: como se processa o uso da verdadeira imaginação criadora. Seu método pode ser considerado como um verdadeiro instrumento para o desenvolvimento das habilidades expressivas para o teatro.

## REFERÊNCIAS

CARVALHO, E. *História e formação do ator*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CARVALHO, A. M. de. A Commedia dell'arte. In *O teatro através da História*. Carlinda Fragale Patê Nuñez *et alii*. Introd.: Tânia Brandão. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 2v, p. 49-67, 1994.

CEBALLOS, E. Editorial. *Máscara* – cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, *México*, n. 21-22, p. 3, enero 1996-1997.

CHACRA, S. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

FERAL, J. Você disse “training”? *O teatro transcende*. Trad. e notas: José Ronaldo Faleiro. Blumenau: n. 11, p. 49-58, 2003

JOHNSTONE, K. *IMPRO, Improvisación y el Teatro*. (IMPRO, Improvisation and The Theatre. London: Faber & Faber, 1979). Trad. para o espanhol: Elena Olivos e Francisco Huneus. Santiago do Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1990.

PICON-VALLIN, B., “L'Acteur à l'exercice: de quelques expériences remarquables” (O ator em exercício: sobre algumas experiências notáveis), p. 31-56, in BARBA, Eugenio *et alii*. *Le Training de l'acteur*, Arles: Actes-Sud-Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, (Apprendre, 14), 2000. Trad.: José Ronaldo Faleiro.

TCHEKHOV, M. *Para o ator*. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZAJAVA, B. Gorki-Stanislavski-Vajtangov: un experimento de improvisación. *Máscara* – cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, *México*, n. 21-22, p. 30-34, enero 1996-1997.