

Vera Achatkin

Doutora em Artes pela ECA-USP. Professora Titular da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Atriz, diretora e pesquisadora da metodologia de improvisação teatral de Keith Johnstone, desde 1988. achatkin@ig.com.br

RESUMO

O presente artigo discute a poética no improviso e a delicada rede de relações que se estabelece entre o público e os atores. Os fatores intervenientes na construção de cenas e a análise dos meandros pelos quais passam atores e público no processo de dar materialidade às ideias.

Palavras-chave: *Poética. Improviso. Público.*

ABSTRACT

This article discusses the poetica within improvisation and the web of relations that are established between the audience and actors. The intervening factors in the construction of scenes and analysis of the intricacies which actors and audience go through in the process of giving materiality to ideas.

Keywords: *Poetica. Improvisation. Audience.*

Poética no Improvise

Quando falamos em poética, a primeira questão a ser observada parece dizer respeito mesmo à própria palavra. Como arte de elaborar composições poéticas, a palavra de origem grega derivada do verbo grego *poiéo*, cujo significado original nos remete a fabricar, compor, fazer, criar ou produzir, assim como *poietés* àquele que faz, cria ou produz e *poiéma* ao algo criado, a poética, vista em sua etimologia, nada mais é, em princípio, do que um fazer que resulte em alguma obra ou produto. Todavia, o conceito de *poiésis*, como discutido na Metafísica de Aristóteles implica um processo, já que diz respeito ao movimento que acontece na produção de determinada coisa, ou seja, no movimento de alguém que produz algo e o algo que é produzido. Em outras palavras, da ideia do que criar à obra criada existe um caminho a ser percorrido.

Diante desta perspectiva, imediatamente saltam aos olhos questões acerca desse caminho ou processo. Tal nos conduz ao fato de que, considerada um fazer, a poética liga-se a outra palavra grega, *tékhne* (arte), usualmente para indicar o modo como algo é feito. Mas, *tékhne* por sua vez não esgota seu significado referindo-se apenas ao modo, antes se revela como uma forma de conhecimento, que diferente da *epistéme* (ciência), é pautada pela experiência que deriva em habilidade ou destreza com a qual alguém é capaz de fazer algo, ou seja, percorrer um caminho, produzir uma obra.

Em nosso caso, a obra é a cena improvisada. Portanto, uma criação que ocorre no tempo presente. Como improvisado, de origem latina (*improvisus*),

Artigo recebido em: 10/09/2015

Aceito para publicação em: 14/09/2015

¹ *Work in progress* – termo usado no teatro contemporâneo para designar procedimentos abertos, fonte geradora de constante renovação da criação e recepção em oposição à ideia de obra como algo acabado.

acrescentamos uma qualidade a essa criação, anunciando que se trata de algo que acontece repentinamente, sem prévio aviso, sem premeditação. Mais do que isso, nos espetáculos de improviso, o fazer ocorre **diante** do público, não raro **com** o público, tornando-o, a um só tempo, testemunha da *poésis* e coautor do *poiéma*.

Como testemunha e coautor, o público dos espetáculos de improviso, em suas múltiplas vertentes, diferentemente do que ocorre no teatro convencional, experimenta o teatro de modo especial. Ele participa do processo de criação. Não é espectador de um resultado, ainda que este seja um *work in progress*¹. Enquanto testemunha das escolhas do ator, ele exercita sua imaginação, o que o leva a antecipar consequências das opções feitas na cena, a torcer para que o ator não se desvie do caminho e também a criar, ele mesmo, público, sua obra. Palco e plateia se unem em torno de um mesmo objetivo e vivenciam como um único corpo a experiência da *poiésis*.

Tal estética relacional escancara de modo primal a essência daquilo que chamamos teatro. Talvez porque nos transporte de volta a uma origem longínqua, ainda quando o homem, na tentativa de compreender o mundo à sua volta, mimetizava os seres e os entes e essa representação ainda sequer era religião, muito menos teatro, mas já era encontro. Já era uma forma coletiva de celebração e talvez aí resida o motivo de os espetáculos de improviso encontrarem tanto eco junto ao público na contemporaneidade.

Os jogos de improvisação, em suas diferentes vertentes, permitem um conhecimento geral do fenômeno teatral em riqueza e liberdade expressiva, que fornecem múltiplas pistas de investigações cênicas. Mais do que espectadores, os jogos de expressão dramática, talvez, formem apaixonados por teatro. (DESGRANGES, 2003, p.75).

Entretanto, o improviso, apesar de hoje bastante familiar, e em sua forma espetacular ser aparentemente recente, seu início remonta a um tempo anterior à origem do próprio teatro. Infelizmente, os poucos registros nos impedem de traçar uma trajetória e cronologia histórica da improvisação, sobretudo, anterior à civilização grega, mas, sabe-se que os rituais de morte e renascimento eram permeados pela improvisação e pela participação do povo que os acompanhava e deles ativamente participava, assim como os mimos-dramáticos e a lírica-dramática, presentes nas representações dionísicas.

Nascida, pois, de improvisações a princípio – tanto a tragédia como a comédia, uma por obra dos que regiam o ditirambo, a outra por obra dos que regiam os cantos fálicos, costume ainda hoje conservado em muitas cidades – a pouco e pouco a tragédia cresceu desenvolvendo os elementos que se revelavam próprios dela e, após muitas mudanças, estabilizou-se quando atingiu a natureza própria. (BRUNA, 198, p. 23).

Mais além, historiadores concordam que o teatro de improviso, em suas diferentes organizações cênicas², permaneceria vivo junto ao povo (público), mesmo depois da construção do edifício teatral e da instituição dos festivais, no séc. V, na Grécia. Seu desenvolvimento correria em paralelo ao teatro oficial nos vilarejos e festas populares, atravessando os séculos, com maior ou menor presença, até nossos dias, quando o improviso ressurgiu de forma vigorosa, no início do séc. XX como parte do processo de criação e na segunda metade do século, como espetáculo.

Vale lembrar que o Teatro, cujo território encontra-se demarcado, na tradição, pelo conceito de que ele é o lugar onde o texto (verbal ou não) é encarnado pelo ator na presença de uma plateia, portanto, por definição, formado pela tríade ator-texto-público, teve, ao longo da história, diferentes estéticas que trataram de privilegiar um ou outro elemento dessa tríade, criando modos particulares de escritura, representação e relação ator-público.

A fala, o diálogo e, por fim, o texto dramático, que marcam o nascimento oficial do teatro, trazem para essa linguagem um eixo em torno do qual a singularidade desta arte se instaura e se desdobra. A primazia do texto dramático parece ter permanecido, então, nos últimos 2.500 anos, com algumas lacunas, como elemento de incontestável importância seja como ponto de partida para a criação teatral, seja como guardião de ideias capaz de discutir, mobilizar ou relembrar à coletividade sua história, conhecimento e experiência.

Como representação da natureza, vícios e virtudes humanas, no entanto, a data de nascimento do teatro remontaria provavelmente ao próprio aparecimento do homem e suas tentativas de compreender e sobreviver em um mundo desconhecido. A noção de representação estaria assim, em sua origem, vinculada ao exercício de uma simulação presentificada cuja força derivaria mais tarde em rituais mágicos, religiosos e por fim no próprio teatro.

Com um território oficialmente nascido da confluência de múltiplos elementos (texto, ator e público), resultado de um hibridismo de múltiplas linguagens (dança, canto e poesia), o teatro, assim constituído, aponta, porém, desde sempre, em suas diferentes formas de manifestação, para incontáveis possibilidades de mobilidade de suas fronteiras. Mas, é só com os movimentos de vanguarda do século XX que suas especificidades e limites começam a ser deliberadamente explorados por meio de experiências, que não só absorvem as conquistas tecnológicas, mas lançam um olhar sobre sua origem primeira, pelo menos no que respeita à perplexidade do homem diante do mundo e sua busca por respostas.

² Tipos de organização cênica de improviso podem ser encontrados na antiguidade clássica, como: Comédia megária, Flíacos, Farsa Dórica, na Grécia e Fescenino, Saturia e Comédia Atelana (considerada como precursora da Commedia dell'Arte), no Império Romano.

³ *Commedia dell'Arte* – Surge no séc. XVI, na Itália, e eleva a improvisação ao patamar de arte. Trabalha com tipos fixos, representativos de tipos sociais, representados por um mesmo ator ao longo da vida, o que resulta em atores altamente especializados, trazendo para o teatro a instituição da importância do treinamento do ator. Os atores usam máscaras e possuem movimentos corporais próprios, que expõem ainda mais características dos tipos representados. Não usa texto, mas esboços chamados de *soggetto* ou *canovaccio*. Entra em declínio no séc. XVIII, de lado devido à grande especialização dos atores que resultou em perda de espontaneidade e com a retomada da valorização do texto dramático. Ao longo do séc. XIX ainda pode ser encontrada nos teatros de variedade e cabarés.

De questões estéticas e técnicas até às políticas e existenciais, quando dimensionamos o teatro do último século em uma paisagem ampliada, notamos os muitos fatores que contribuíram não só para o surgimento de uma pluralidade de poéticas, mas também permitiram que o improviso ressurgisse no cenário teatral. Dentre eles, a quebra da materialidade cênica do Realismo, promovida por encenadores e teatrólogos do início do século XX, que desnudou e revelou o espaço de representação, eliminando tudo o que consideravam supérfluo, também libertou a imaginação do ator, instituindo as sementes do que hoje conceituamos como ator-criador. Ao valorizar o treinamento técnico, recuperaram, esses encenadores, igualmente princípios da *Commedia dell'Arte*³ e com ela trouxeram de volta o improviso, não ainda como espetáculo, mas como caminho a ser trilhado na construção de personagens e/ou das próprias encenações.

Deve-se a Meyerhold e a Copeau (a Craig também) a ressurreição que aparece hoje como um dos mitos mais presentes no teatro moderno, a *Commedia dell'Arte*. Teatro sem texto, senão o improviso, portanto teatro sem rastro constitui o próprio paradigma de um virtuosismo soberano do ator. (ROUBINE, 2003, p. 184).

Elemento fundamental nesse processo foi a quebra da quarta parede, resultando na redescoberta do público que, segundo Piscator (BORIE *et alli*, 2004, p. 446), havia sido esquecido durante três séculos. Tal levou esses encenadores e teatrólogos a desenvolverem estratégias para lidar com essa “nova” realidade. As mudanças ocorridas mostraram-se igualmente reveladoras para o público, pois a cena despojada de artifícios, o vislumbre da técnica e da capacidade criadora do ator, iluminaram o próprio teatro e mais do que isso a teatralidade.

Na dimensão espaço-tempo, sobre a qual nossa existência se constrói, o período evidenciaria não só os desdobramentos das revoluções industriais na transformação da vida e no modo de o homem se relacionar com o mundo, mas, principalmente, as consequências das guerras mundiais; de forma mais devastadora a segunda, trazendo perplexidade e, mais que um desejo, uma necessidade de ruptura com o passado. Definitivamente, a partir daí, no teatro, não haveria mais espaço para a ilusão pura, pois público quer experimentar, se manifestar. Ele precisa e será instado a sentir, refletir, questionar, instituir sentido à cena e, finalmente, criar.

Assim, reflexões éticas sobre a arte do ator, os objetivos do novo teatro e as formas de relação com o público resultaram, ao longo do século XX, na

transformação deste último de mero *voyer* em participante ativo da *poésis* e coautor do *poiéma*.

Nesse panorama assistimos, a partir da segunda metade do século XX, ao avanço do teatro de improviso, agora de forma autônoma e como espetáculo. Dentre as diferentes correntes existentes, a metodologia de improvisação teatral de Keith Johnstone, criada a partir do final dos anos 50, na Inglaterra, e o espetáculo Teatro-Esporte, sua tradução cênica mais conhecida, torna-se uma grande fonte inspiradora para a maioria dos espetáculos de improviso em cartaz hoje, inclusive no Brasil.

O improviso, segundo Keith Johnstone (1933), tem por base o ator, e a metodologia que formulou visa, em última instância, perscrutar os meandros da construção narrativa em suas mais variadas formas. A *tékhnē* decorrente da prática da metodologia traz como resultado, mais do que melhoria de habilidades, a conquista da liberdade de criação, num mundo em que somos estimulados, à exaustão, a repetir e não a criar. Essa conquista e a estrutura do trabalho, que colocam o ator no centro da criação, aliás, componente próprio da cena contemporânea, leva-o também a desenvolver-se, de modo natural, em áreas que habitualmente não são de sua competência, como dramaturgia e direção.

Calcada em três fundamentos básicos – a aceitação de ideias, as relações de poder (o status) e a habilidade narrativa –, a metodologia trabalha os sentimentos e emoções construindo cenas com começo, meio e fim, em torno de uma única ação, portanto, seguindo o princípio de unidade de ação descrito por Aristóteles. Da transposição da metodologia para a forma espetacular, Keith Johnstone levaria dez anos e a partir de sua primeira estrutura, o Theatre Machine, criado pelo autor nos anos 60, no Royal Court Theatre⁴, Inglaterra, nasceria o Teatro-Esporte, no início dos 70, no Canadá. Inicialmente interessado em tornar suas aulas mais interessantes, não imaginava que a metodologia ganhasse os palcos e respondesse ao mesmo tempo a suas preocupações de como fazer o público, sobretudo o público jovem, se interessar por teatro e como obter a mesma vivacidade encontrada nos estádios na plateia.

Definido como uma partida de Teatro, entre equipes de improvisadores, o Teatro-Esporte pratica e atualiza os fundamentos do teatro por meio da metodologia de improvisação, explora gêneros e estilos teatrais utilizando-se de jogos e materializa-os na construção da ação dramática e de narrativas. Ao mesmo tempo em que ilumina o trabalho do ator, oferecendo-lhe

⁴ Royal Court Theatre – Teatro londrino que na década de 50 do século passado promoveu uma renovação na dramaturgia, contribuindo significativamente para a recuperação cultural inglesa no pós-guerra. “O Royal Court, sob o comando de George Devine e seu grupo de jovens autores, com pouca experiência teatral gerou uma dramaturgia que não se prendia a modelos, mas, ao contrário, era calcada na experiência individual. Os textos e os espetáculos lá produzidos estimularam o público e geraram expectativas com relação às novas criações. As reações da crítica e do público - da estranheza à mitificação - estimularam o grupo a se interessar cada vez mais pelo público, em especial o público jovem, e a buscar formas de dialogar com ele.” (ACHATKIN, 2010, p. 117).

possibilidades de exercitar diferentes *tékhnēs*, potencializa a relação ator e público, num processo em que o público mais do que testemunha da habilidade do ator é parte integrante do ato de criação.

Teatro-Esporte é para mim uma ponte ideal de comunicação, porque ele lida com a espontaneidade dos atores e do público. Eu creio que essa forma de teatro tem amplas possibilidades de desenvolvimento porque ela, de certa forma, constitui um caminho de volta às origens do teatro. (JOHNSTONE, 1999, p. 55).

A popularidade mundial do Teatro-Esporte junto ao público, que lota Teatros nos cinco continentes, de forma crescente, em seus mais de quarenta anos de existência, e a forte influência da metodologia de improviso do autor, na formação do ator em muitos países, aponta para a força de comunicação que o espetáculo possui, assim como para a pertinência dos pensamentos de Keith Johnstone enquanto ferramenta de trabalho para o ator.

Mais do que isso, por ser improviso, trabalha o imponderável, expõe fraquezas, ilumina os acertos e relativiza fracassos. Numa sociedade altamente competitiva, em que somos instados a buscar perfeição, extrapolar metas estabelecidas, agirmos de forma proativa, lutarmos por um lugar ao sol ou pela manutenção daquilo que já conquistamos, vamos, cada vez mais, sem que percebamos, deteriorando nossa capacidade de ver e escutar os apelos que nos são feitos a cada momento. Vamos destruindo nossas ideias antes mesmo de elaborá-las. Criticamos antes mesmo de termos algo concreto a criticar e como consequências inevitáveis temos, com o passar do tempo, a imobilidade e o forte sentimento de impotência e fracasso, que acabam por nos trazer resultados bastante desastrosos.

Keith Johnstone nos convida a participar da difícil tarefa de reaprender a valorizar as pequenas coisas do dia a dia, de aceitarmos as ofertas que nos são feitas, de partirmos daquilo que está à mão, ao invés de perseguirmos a genialidade, no processo de criação e... na vida. Ele defende o anormal, os nossos sentimentos proibidos e os impulsos inconscientes, e nos desafia a confiar em nossos primeiros pensamentos. Seu método busca o não planejamento de ideias, com o simples intuito de parecermos originais aos olhos do mundo.

A espontaneidade é para ele a fonte primeira da criatividade e da fantasia, e argumenta que, nos adultos, elas encontram-se abafadas, principalmente pelo sistema educacional a que fomos submetidos.

Diz ainda, e com muita propriedade, que pessoas inspiradas não são aquelas que buscam a melhor ideia, mas sim aquelas que aceitam humildemente as que vêm à mente e delas tiram proveito. Segundo sua metodologia, aceitar a primeira ideia, ponto de partida para

a criação da cena, é fato crucial para que o processo de construção se inicie. Um processo compartilhado, portanto, vivenciado passo a passo por todos envolvidos: atores e público.

Uma cena.

Dois atores no palco. A atriz se ajoelha, posta as mãos e sussurra de forma praticamente inaudível. O ator está em pé, um passo atrás dela. Olha para ela e para frente. As mãos levemente cruzadas sobre o baixo ventre. A imagem remete a plateia imediatamente a uma cena de caráter religioso, que talvez se passe em uma igreja. Visivelmente pode-se ver esboços de possíveis figuras da cena: um religioso e uma fiel. De repente o ator dá um passo à frente, se coloca ao lado da atriz e também se ajoelha com as mãos postas, imitando-a. A imaginação do público acompanha e refaz a primeira impressão acerca das figuras em cena, agora são dois fiéis, mas a paisagem geral ainda continua a mesma. Os dois sussurram ajoelhados como que rezando. Ele olha para a atriz, depois para baixo e para frente. Ela, imperturbável, prossegue com a ação. Alguns segundos se passam. De repente ele suspira, o tronco cede sobre as pernas. O simples movimento a um só tempo desfaz o lugar e a figura. Em outras palavras, a cena que se anunciava agora já não existe mais. Na plateia ouve-se um “Ah”, lamentando a decisão.

A descrição acima exemplifica o processo de criação de uma cena de improviso que deve ter durado pouco mais de um minuto. Tratava-se de uma cena livre em que os atores trabalharam com o assim chamado nada, ou seja, sem que lhes fosse dado qualquer estímulo ou tarefa específica, cabendo a eles partir da escuta de si, do outro e/ou do ambiente circundante. Quando trabalhamos a partir do nada, torna-se ainda mais evidente, como propõe Michael Haar, a ideia de que “o artista deixa a natureza agir nele, passar por seu corpo, pelo trabalho de sua mão” (2000, p.100).

Nada que está no palco passa despercebido, principalmente, para o público. No improviso essa disposição para prestar atenção vê-se ampliada tanto no palco como na plateia, pois cada mínimo gesto, palavra ou movimento perdido ou não aproveitado poderá representar um desvio da ação proposta e concorrer para o fracasso da cena.

Nosso cérebro está projetado para sempre encontrar uma solução, um enquadramento, uma gestalt⁵ (mesmo que equivocada) para os estímulos

⁵ Gestalt – Escola psicológica alemã, nascida entre 1910 e 1912, contrapõe-se à visão atomista que vigorava no período e que preconizava ser possível instituir-se o todo a partir das partes. Conhecida como Psicologia da Forma, ou da Boa Forma, seus fundadores (Christian von Ehrenfeld, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Kofka) investigam o modo como o cérebro espontaneamente percebe o mundo e organiza as informações. Os estudos levaram ao estabelecimento leis sobre o funcionamento cerebral no processo da percepção.

⁶ Percepção – É a função cerebral responsável pela interpretação de estímulos captados pelos órgãos dos sentidos. A percepção é o final de um processo que tem início na sensação, ou seja, recepção do estímulo, cuja informação será conduzida até o cérebro pelos nervos sensoriais, para que ocorra a decodificação, ou seja, percepção. Portanto, se a percepção é momento final da recepção, ela é também o momento inicial da resposta do organismo a ele. Respostas que poderão ser motoras, emocionais, hormonais ou outras de acordo com a interpretação dada ao estímulo e que via de regra apoia-se em experiências semelhantes vivenciadas no passado e guardadas na memória. Por isso também, os estudos da percepção ligam-se aos estudos sobre aprendizagem e memória. Hoje, a percepção é objeto de estudo das ciências cognitivas e neurociência.

recebidos do mundo de modo a permitir que o processo de percepção⁶ se complete e possamos tomar consciência do estímulo e, conseqüentemente, reagir, responder, ou seja, dar prosseguimento a algo. No caso do imprevisto, dar continuidade à construção da cena. O problema se coloca quando nos ocupamos de outra tarefa ao invés de responder aos estímulos que de fato deveriam merecer nossa atenção.

A atriz, ao que tudo indica, tem uma ideia e a executa. Ela se ajoelha, posta as mãos e sussurra. Muito provavelmente não sabe onde sua ação poderá levá-la nem está preocupada em encontrar um sentido para a ação nesse momento. Por acreditar em sua proposta, tem calma e paciência para esperar que a própria execução a conduza a algum lugar. Nitidamente aceitou a primeira ideia que lhe veio à mente e a realizou. O ator, por sua vez, parece buscar uma ideia completa, não um ponto de partida para a cena. Ele olha para frente esperando que uma ideia magicamente salte-lhe aos olhos do inteligível mundo platônico, mas isso não acontece. É possível que várias ideias tenham lhe surgido à mente, mas ele as rejeitou. O grande problema é que ele não se percebe. Não se olha. Não relaciona sua postura corporal à dela. Se o tivesse feito teria, muito provavelmente, notado que havia uma ligação entre elas e que formavam uma paisagem, inclusive com indicativos claros de possíveis figuras envolvidas na cena. Já um tanto aborrecido com aquilo que ele julga internamente ser sua incapacidade de trazer ao mundo uma ideia genial, olha para ela, vê o que ela faz e decide imitá-la, na esperança de que algo aconteça. Neste ponto ele acerta. O problema é que agora ajoelhado ao lado da atriz, executando a mesma ação, apenas o faz mecanicamente. Ele não se envolve, como se não acreditasse na ação e/ou internamente lutasse ainda para encontrar uma ideia melhor. Mas, a ideia genial não vem. Novamente olha para frente e depois para ela. Os segundos que provavelmente foram vivenciados por ele como eternidade tomam-se insuportáveis. Ele não aguenta, suspira e desaba sobre as pernas. Claro, nesse momento, a atriz também poderia ter reagido e contribuído para impedir que a cena terminasse. Obviamente, haveria mudanças, as ações realizadas até então seriam realocadas em outra paisagem, redimensionando e transformando as figuras em cena (talvez o ensaio de uma peça, cujo ator não consegue fazer o personagem ou outra coisa que desse certa coerência aos elementos já apresentados), mas ela entendeu o suspiro como fim e o movimento corporal como desistência. Então, desistiu também.

O “Ah” da plateia expressa nitidamente o quanto ela estava envolvida e interessada em saber o porquê daquelas figuras em cena estarem ajoelhadas e sussurrando. Muito provavelmente, estava claro para o público que se tratava

de duas pessoas rezando ou fingindo que rezavam. Muito provavelmente também, o público já havia construído possibilidades narrativas, faltava-lhe a certeza do motivo, para confirmar seus pensamentos ou se surpreender com as ideias dos atores. Mas, ao invés de trabalharem para revelar o desafio proposto pela atriz, os atores desistiram, frustrando a expectativa do público e trazendo a eles a sensação de fracasso. “É, pois, ilusório pretender encontrar uma intenção prévia do autor. Ele mesmo a descobre no decorrer da realização da obra, cujo sentido e coerência lhe aparecem muitas vezes depois, e são não raro mais claros ao “espectador” que a ele próprio”. (HAAR, 2000, p.108).

Não é o domínio da metodologia e o conhecimento das regras dos jogos, em si, que garantirão a realização de uma cena de improviso, embora tal seja fundamental. No processo de criação, questões bem além do domínio teatral se fazem presentes como as de ordem psicológica que definirão o estado de abertura do ator naquele momento para as suas ideias e as dos outros em cena com ele; sua prontidão de resposta às proposições feitas, a disposição de abrir mão de suas próprias ideias em prol de algo maior (a cena), calma para deixar que a cena siga o seu curso e curiosidade para descobrir onde as ações podem levá-lo. Participam ainda, de forma complementar, questões de ordem cultural, uma vez que o conteúdo trazido pelo ator, o que, em outras palavras, significa seu repertório de conhecimento e o modo como os organiza, poderá auferir mais qualidade à cena. Garantia de sucesso nunca houve e jamais haverá porque o território do improviso é, por natureza, movediço. O que se busca no espetáculo de improviso não é a perfeição da obra, mas o prazer de explorar possibilidades de criação. O conjunto desses fatores fará com que o público, participante ativo desse processo, diga se a cena é digna, por assim dizer, de um “gol” e o ator um bom improvisador. Tal, porém, demanda tempo. Improviso não é simples (embora o resultado aos olhos de desavisados assim pareça) e as armadilhas são muitas.

Se o teatro por definição não existe sem a presença do outro (o público), o teatro contemporâneo reforça a ideia de que “o fenômeno teatral nasce e se concentra, quase que exclusivamente, na coautoria ator-público” (SILVA, 2002, p. 125). A conquista da liberdade de criação do teatro contemporâneo que transita hoje no exercício de exploração, refletindo sobre seus fundamentos e práticas, questionando preceitos e estabelecendo novas poéticas que transcendem modalidades e categorias, inclusive por meio de hibridizações que, muitas vezes, extrapolam o campo das artes e se aliam às conquistas científicas e tecnológicas de nosso tempo; e a cena teatral, em seu conjunto, não deriva mais necessariamente de um texto dramático pré-escrito, nem possui, por vezes, um tempo histórico de representação; e o ator não mais representa, mas como performer oferece sua presença⁷; e a própria presença, também colocada em xeque, nos traz a perspectiva da ausência, como nos espetáculos virtuais, propondo novas formas de relação entre ator e público, em muito este panorama deve à redescoberta do público e à retomada do teatro de improviso, ocorrida no último século.

⁷ Visão discutida por Hans-Thies Lehmann na estética pós-dramática.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 4ª. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- BORIE, Monique *et alli*. 2ª ed. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.
- BRANDÃO, Junito. 2ª. ed. *Teatro grego: a tragédia e a comédia*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.
- BRUNA, Jaime. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- DOLOZEL, Lubomir. *A poética ocidental, tradição e inovação*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: 1990.
- GOMES, Wilson. *Estratégias de produção de encanto*. In: Textos de Cultura e Comunicação, nº 35. Salvador: Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, FACOM/UFBA, 1996.
- HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras de arte*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.
- JOHNSTONE, Keith. *Theaterspiele – Spontaneität, Improvisation und Theatersport*. Tradução para o Alemão de Berlin: Alexander Verlag, 2006.
- _____. *Impro for storytellers*. NY: Routledge, 1999.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. 2ª ed. São Paulo: Cossac-Naify, 2011.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. de Maria Helena N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ROBERTS, Philip. *The Royal Court Theatre and the Modern Stage*. Cambridge: University Press, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- VALERY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SILVA, Armando Sérgio (org.). *J. Guinburg: diálogos sobre teatro*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- WARDLE, Irving. *The Theatres of George Devine*. Londres: Jonathan Cape, 1978.

TESES E DISSERTAÇÕES:

ACHATKIN, Vera. *O Teatro-Esporte de Keith Johnstone: o ator, a criação e o público*. ECA-USP, 2010 (tese de doutorado).

_____. *O Teatro-Esporte de Keith Johnstone e o ator: da ideia à ação – a improvisação como instrumento de transformação para além do palco*. ECA-USP, 2005 (dissertação de mestrado).