



ARTES PERFORMATIVAS, IMPROVISACÃO E RESISTÊNCIA: A PROPOSTA POLÍTICO- PEDAGÓGICA DO TEATRO DE IMPROVISO

José Luis Felício Carvalho¹
Universidade Federal do Rio de Janeiro

 DOI: doi.org/10.33871/21750769.2026.22.1.10870

¹ José Luis Felício Carvalho – em arte, Zeca Carvalho – é pesquisador, ator, improvisador, diretor teatral e Professor Titular na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bacharel em Artes Cênicas (UNIRIO), Bacharel em Administração (UFRJ), Mestre e Doutor em Administração (PUC-Rio), Zeca desenvolveu seu Pós-Doutoramento no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET/UL).

 zecaufRJ@gmail.com

 lattes.cnpq.br/8388315009873625.

 orcid.org/0000-0001-6701-4966

Artes Performativas, Improvisação e Resistência: A Proposta Político-Pedagógica do Teatro de Improviso

Resumo: Este ensaio teórico foi direcionado pelo objetivo de analisar o teatro de improviso sistematizado por Keith Johnstone como performance orientada para a resistência contra a opressão, concepção inicialmente engendrada por seu fundador, porém aparentemente dessabida por seus praticantes contemporâneos. Sob um prisma decolonial, a proposta original do Sistema Impro é historicamente contextualizada e revigorada como estética inovadora, como diretriz epistemológica, como prática pedagógica e como ação política. O delineamento argumentativo do ensaio contempla as teorias da performance, a pedagogia crítica, a contação de histórias e a dramaturgia espontânea, temáticas que se alinham numa perspectiva reflexiva e crítica da improvisação teatral.

Palavra-chave: Teatro de improviso; Sistema Impro; Pedagogia crítica; Performance; Improvisação.

Performing Arts, Improvisation, and Resistance: The Political-Pedagogical Proposal of Improvisational Theater

Abstract: This theoretical essay was guided by the objective of analyzing Keith Johnstone's systematized improvisational theater as a performance oriented toward resistance against oppression, a concept initially conceived by its founder, but apparently unknown to its contemporary practitioners. From a decolonial perspective, the original proposal of the Impro System is historically contextualized and reinvigorated as an innovative aesthetic, an epistemological guideline, a pedagogical practice, and a political action. The argumentative outline of the essay covers performance theories, critical pedagogy, storytelling, and spontaneous dramaturgy, themes that align with a reflective and critical perspective on theatrical improvisation.

Keywords: Improvisational theater; Impro system; Critical pedagogy; Performance; Improvisation.

Artes Escénicas, Improvisación y Resistencia: La Propuesta Político-Pedagógica del Teatro de Improvisación

Resumen: Este ensayo teórico se centró en el objetivo de analizar el teatro improvisado sistematizado por Keith Johnstone como una representación orientada a la resistencia contra la opresión, una concepción inicialmente concebida por su fundador, pero aparentemente desconocida por sus practicantes contemporáneos. Desde una perspectiva descolonial, la propuesta original del Sistema Impro se contextualiza históricamente y se revitaliza como estética innovadora, como directriz epistemológica, como práctica pedagógica y como acción política. El planteamiento argumentativo del ensayo contempla las teorías de la performance, la pedagogía crítica, la narración de historias y la dramaturgia espontánea, temas que se alinean en una perspectiva reflexiva y crítica de la improvisación teatral.

Palabras clave: Teatro de improvisación; Sistema Impro; Pedagogía crítica; Performance; Improvisación.

Introdução

Nas artes, argumentam Ravn, Hoffding e McGuirk (2021), a competência para improvisar tem sido paradoxalmente relacionada tanto a uma inclinação liberta, descompromissada e divertida, como também ao exercício de um talento altamente especializado, cujos resultados esteticamente proficientes encontram-se reservados aos artistas profundamente vocacionados. A oscilação entre o genial e o ordinário caracteriza particularmente o teatro de improviso, um estilo performativo criticado na ortodoxia do “Grande Teatro” como artisticamente imaturo, excessivamente comercial ou desprovido de pujança estética (ver: Carvalho, 2019), enquanto, simultaneamente, tem sido louvado quase como segredo iniciático por muitos adeptos, alguns dos quais cultivam a aura de prodigalidade que tornou a prática mandatória nos programas de treinamento em empresas pretensamente disruptivas incrustadas no Vale do Silício. Nenhuma dessas possibilidades necessariamente interessava ao criador do teatro de improviso, cujas primígenas aspirações relacionavam-se à transformação de indivíduos e grupos, à participação coletiva, ao fortalecimento do senso de comunidade e, para provável espanto de seus hodiernos seguidores, à resistência contra a opressão, especialmente contra a dominação imposta pelo capitalismo em sua vertente colonialista.

Estruturado em seus cânones pedagógicos e artísticos pelo britânico Keith Johnstone (1933-2023) – e academicamente denominado Sistema Impro por Dudeck (2013) – o teatro de improviso é definido como uma “outra forma de fazer teatro”, por Mantovani *et al.* (2016, p. 15), que o caracterizam a partir de “cenas criadas de forma instantânea, sem roteiro nem preparação prévia, em que o ator, a que se chama jogador ou improvisador, interpreta a ficção no momento mesmo em que a está criando”. A proposta seminal de Johnstone, como se demonstra adiante, encontrava-se profundamente comprometida com a emancipação dos atores sociais, com o questionamento crítico das instituições herdeiras da exploração colonialista e com a transformação social – embora tal agenda tenha sido diluída com a pasteurização e desnorteada disseminação de suas práticas para atender a uma indústria cultural ávida por superar o agastamento de fórmulas performativas já amansadas.

Apresentado como ensaio teórico, o presente texto tem por objetivo analisar o teatro de improviso a partir de uma perspectiva que parece esvaecida desde logo após seu conceptábulo, qual seja, como performance talhada para a resistência contra a opressão – primordialmente como pedagogia e como prática na luta decolonial.

Nesta jornada, reaquista-se a propositura originária do Sistema Impro à luz da reviravolta performativa nas artes, desvela-se a contação de histórias como recurso decolonial, redescobrem-se interconexões entre a obra de Keith Johnstone e a pedagogia do oprimido de Paulo Freire, resgata-se um teatro de improviso mais aguerrido, menos consorciado à comicidade ligeira, em consonância com a posição de que, no cerne da performance, reside a preocupação com os “fatores essenciais ligados à alteridade e ao coletivo”, pois a força das artes vivas relaciona-se ao ideal de “manter uma sociedade alerta politicamente, disposta a sempre lutar pela equidade” (Costas *et al.*, 2019, p. 4). A ética da improvisação reside, segundo Nicholls (2012), no pluralismo estético capaz de provocar a reflexão sobre a justiça social numa sociedade multicultural, e aos praticantes do teatro de improviso cabe, conforme a predisposição do gênero, provocar as fricções artísticas axiais para reconfigurar a partilha do sensível (cf. Rancière, 2009) no sentido da resistência ao colonialismo, ao heteropatriarcado e ao capitalismo.

Desafios críticos da improvisação e do teatro de improviso

O estabelecimento de um campo acadêmico autônomo relacionado à improvisação sob uma perspectiva crítica – movimento batizado *Critical improvisation studies* – data de 2002, quando um coletivo de acadêmicos-artistas residentes no Instituto de Pesquisa em Humanidades da University of California fundou um grupo de investigação intitulado *Global Intentions: Improvisation in the Contemporary Performing Arts*. Segundo Lewis e Piekut (2016a, p. xi), a intenção daquele coletivo comportava investir esforços para compreender “como a improvisação emerge como elemento-chave nas formas pós-coloniais de estética e produção cultural”.

As inquietações iniciais dos acadêmicos da Califórnia envolviam pesquisar “como a improvisação expressa noções de etnia, raça, nação, classe e gênero”, bem como estudar de que modo “obras de improvisação simbolizam história, memória, agência, diferença, narrativa pessoal e auto-determinação” (Lewis; Piekut, 2016a, p. xi). Os temas prioritários nos estudos seminais de *Critical improvisation studies* foram “poder, autoridade, resistência, dominância e subalternidade”, a partir dos quais a improvisação nas artes poderia ser percebida como práxis relacionada a “subverter hierarquias; desafiar narrativas totalizantes; capacitar audiências; exemplificar novos (e muitas vezes utópicos) modelos de relações sociais, econômicas e políticas” e, por fim, “fertilizar o terreno para uma política contestatória” (*op. cit.*, p. xii).

Nas discussões iniciais do grupo californiano, havia certo consenso de que, no âmbito das artes performativas, as propostas e “intervenções metodológicas de Keith Johnstone tenham sido altamente influentes” (Lewis; Piekut, 2016b, p. 3) para o experimentalismo que alicerçou o desenvolvimento dos *Critical improvisation studies*. Não obstante, com o passar dos anos, o papel do criador do Sistema Impro parece ter sido relegado ao segundo plano, provavelmente em decorrência de dois fatores de afastamento, os quais se devem ao encaminhamento legado ao teatro de improviso por teóricos e praticantes nos últimos anos.

Primeiramente, emerge a problemática do teatro de improviso como recurso do sistema produtor capitalista, a partir do entendimento de que, no campo da gestão, conforme Ingram e Duggan (2016, p. 385), práticas improvisacionais relacionadas à inovação, à cooperação e ao pensamento disruptivo vêm, por um lado, inspirando “novos modelos de estratégia e *design* organizacional” e, por outro, determinando “como a improvisação pode criar interações produtivas”. A perspectiva instrumental do Sistema Impro engloba, por exemplo, o incremento de competências relacionadas à inteligência emocional e à liderança (Klein, 2022). Em ações orientadas por necessidades empresariais, a chamada “improvisação aplicada” tem privilegiado o treinamento laboral, o desenvolvimento de lideranças corporativas e a geração de ideias inovadoras para o mercado (Dudeck; McClure, 2018), embora sejam igualmente registradas aplicações em cooperativas, associações comunitárias e instituições

educacionais. Dentre as abordagens instrumentais da “improvisação aplicada”, merecem destaque negativo propostas como a panaceia “*Improv for democracy*”, de Waisanen (2020), que disfarça com seu discurso “*new age*” uma perspectiva conservadora e mercadológica do Sistema Impro, em que a ênfase recai sobre o empreendedorismo, a negociação e a comunicação organizacional.

O segundo fator que parece justificar um distanciamento do legado de Keith Johnstone com relação ao campo de *Critical improvisation studies* diz respeito ao descaso dirigido ao gênero pelos acadêmicos do campo disciplinar dos Estudos de Teatro (Carvalho, 2019), provavelmente em decorrência da multiplicação desenfreada de performances improvisadas que não cumprem requisitos mínimos de qualidade estética e desprovidas de qualquer proposta sociopolítica além da descompromissada diversão dos participantes. Cabe observar que Peters (2012, p. 1) problematiza o juízo estético da improvisação: para ele, o julgamento de uma obra artística a partir de cânones estéticos raramente inclui a avaliação de uma “dimensão improvisatória”, para apurar em que medida o processo de prática e correção teria sido capaz de atingir uma “forma final” apta a gerar um senso de que o processo criativo foi “acertado”. Subordinado a tal tendência, reside outro movimento registrado por Pereira (2021), igualmente deletério para o gênero, e que consiste em subordinar o êxito artístico ao sucesso comercial, por meio do pressuposto de que é possível transformar o Sistema Impro em *show business*.

Nesse panorama, o ator e diretor Omar Argentino Galván (2018), um dos maiores referentes internacionais dentre os artistas do teatro de improviso, denuncia que “vivemos uma actualidade na qual a Impro é um refrigerante açucarado, que não incomoda nenhum poder” (Galván, 2018, p. 16), em decorrência de que, ao longo dos anos, embora a proposta original de seu criador fosse literalmente a oposta, o Sistema Impro vem se posicionando, em relação às demais artes performativas, “como um divertimento inofensivo, um entretenimento de pH neutro. A Impro é hoje um teatro de direita” (*Ibidem*). Direcionada à comunidade mundial dedicada ao Sistema Impro, a provocação do artista argentino soma-se à crítica elaborada por Boal (1991, p. 13), ao afirmar que, por ser o teatro uma arma de libertação, “as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de

dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o ‘teatro’”.

Em novo repto dirigido à comunidade internacional de teatro de improviso, o diretor e ator Feña Ortalli (2023) aprofunda a provocação realizada por Omar Galván cinco anos antes. Nas palavras de Ortalli (2023, p. 5-6), “a maioria dos espetáculos de Impro no mundo está associada a um tipo de ‘humor limpo’ que não ofende”, originando performances sem comprometimento, “pois não há confrontação”, enquanto abundam “a frouxidão, a ausência de opinião e de responsabilidade”. O autor caracteriza tais performances como insípidas, higienizadas e genéricas, defendendo veementemente que, se um improvisador ou uma improvisadora se considera feminista, esquerdista e ecologista, deve prová-lo no palco, e o mesmo vale para aqueles que pretendem combater o racismo, a homofobia e a discriminação. Ortalli (*id.*) afirma não haver a possibilidade de um *performer* dedicado à Impro permanecer neutro diante da injustiça, sendo sua obrigação fazer do palco um campo de batalha.

Curiosamente, a posição esteticamente inócua e politicamente estéril hoje atribuída ao teatro de improviso em muitos círculos artísticos e acadêmicos não corresponde nem às aspirações do criador do Sistema Impro e nem à herança de resistência transmitida pelos pioneiros da performance improvisada. De fato, desde as prógonas performances envolvendo a improvisação como espetáculo, no início do Século XX, com os atos dadaístas na cena vanguardista de Berlim, Paris e Zurique, como relata Goldberg (1979), “artistas teatrais iconoclastas abraçaram a improvisação como um meio para subverter os ‘scripts’ da sociedade convencional” (Seham, 2016, p. 354). Tal tradição possibilita que muitos artistas percebam hoje “a improvisação como uma técnica para evadir-se (ou transcender) da censura psicológica e política” (*id.*). Para Seham (*op. cit.*), mesmo as modalidades de improvisação marcadas pelos esquetes cômicos “abrangem muito mais do que o entretenimento”, emergindo um modo performativo baseado na comunalidade, no qual “a espontaneidade significa liberdade”, em que as convenções fundamentadas na cooperação e na criação grupal permitem conectar a agência individual à coletiva, possibilitando que todos possam jogar, “a história de cada um possa ser contada” e “cada possibilidade venha a ser imaginada e incorporada” pelo coletivo de criação.

Infelizmente, as oportunidades de reabilitação do Sistema Impro como prática artística conectada à resistência contra a dominação, a alienação e a hegemonia continuam sendo desperdiçadas. Por exemplo, Dudeck (2013, p. 185) lamenta que, embora as obras dos brasileiros Augusto Boal e Paulo Freire ensejem promissoras articulações com a proposta de Johnstone, o teatro de improviso tenha se expandido na América do Sul como “mera modalidade de entretenimento” e como um meio de expressão sem aplicação “na libertação de situações sociais opressivas”.

No Brasil e em outras geografias, muitos improvisadores fogem de temáticas críticas ou politicamente engajadas em suas performances, ponderam Salinsky e Frances-White (2013), talvez por acreditarem que, como seu trabalho exige um contato permanente com o espontâneo, suas opiniões políticas, crenças e valores possam emergir em cena de uma maneira descontrolada. Acerca de tal temor, os autores defendem que os improvisadores sempre têm algo transformador a dizer em cena, a revelar ou a discutir – e que um artista pode descobrir muito sobre si por meio de suas respostas a acontecimentos sociais e políticos. Chega-se a tal resultado por intermédio de propostas pedagógicas críticas e emancipatórias, particularmente, como se argumenta no presente ensaio, a partir de uma perspectiva decolonial. Para empreender tal acercamento epistemológico, entretanto, faz-se necessário reexaminar o teatro de improviso como corolário da reviravolta performativa ocorrida nas artes durante a segunda metade do Século XX.

Virada performativa, artes vivas e resistência decolonial

Como argumenta Carvalho (2019), o teatro de improviso emerge a partir da denominada “virada performativa”, designada por Fischer-Lichte (2008) como um movimento experimentado na arte ocidental a partir dos anos 1960, que disparou pronunciadas inovações estéticas e políticas, transpondo para o centro da reflexão da obra de arte, em co-presença e co-participação, *performers* e espectadores. Nas artes vivas, cabe notar que a própria divisão histórica dos participantes em atores e audiência consistiu, segundo Boal (1991, p. 135) em

um “muro divisório” construído quando as classes dominantes realizaram uma primeira investida contra a espontaneidade do teatro, dividindo os celebrantes do fato teatral em “gente que faz” e em “gente que observa”, em um movimento de “doutrinação coercitivo”.

A partir da reviravolta performativa, a obra artística deixa de ser um evento a ser meramente contemplado, ocorrendo uma virada do ato performativo em direção ao observador, que se descobre como criador inserido no processo da performance e, simultaneamente, é levado a indagar-se sobre o que dele se espera (Lehmann, 2006). A reviravolta também se processa, consoante Fischer-Lichte (2005, p. 14) por uma transição “de uma cultura predominantemente ‘textual’ para uma cultura prevalentemente ‘performativa’” – concepção particularmente relevante no teatro de improviso, que impugna a primazia do texto dramático –, movimento “conectado às convulsões políticas, revoluções (...) e repetidos surtos de violência no Século XX”.

9

Epistemologicamente, a virada performativa propôs, segundo Molderings (2010), uma integração entre as atividades artísticas, sociais e políticas, por intermédio de uma perspectiva em que já não havia espaço para uma concepção da obra de arte como um microcosmo autocontido, como substituto para uma experiência a ser apenas contemplada ou como evento gerador de conhecimento hierarquizado em sentido único. Sob a mediação da performance, complementa Rancière (2008, p. 14), o teatro retira as pessoas da posição de espectadores, que, “em lugar de se encontrarem defronte a um espetáculo, são envolvidas pela performance, tragadas para um círculo de ação que lhes devolve sua energia coletiva”.

De acordo com Molderings (2010), a própria ideia de performance pressupõe, desde seu nascedouro, uma atitude crítica de ruptura e questionamento. Em paralelo, conforme Slager (2011, p. 335), desde a reviravolta que preconizou uma mudança das práticas artísticas focadas em produtos finais para as práticas motivadas pela pesquisa de “novas formas de experiência e conhecimento”, arte e método passaram a se relacionar sob várias possibilidades construtivas, permitindo que as práticas artísticas se tornassem “pontos de partida para experimentos interdisciplinares orientados por

perspectivas reflexivas”. Não por coincidência, conforme Mencarelli (2017, p. 6), a reviravolta performativa apresenta “implicações teórico-artístico-políticas” também associadas “à denominada virada decolonial (*decolonial turn*)”.

Para Spatz (2019), a virada performativa apresenta essencialmente uma natureza decolonial, pois são eurocêtricas tanto a divisão que separa a audiência dos artistas, quanto o estabelecimento de fronteiras entre os gêneros performativos do teatro, da dança e da música. À luz do conceito de performance, o questionamento de tais limites – em seus fundamentos ontológicos e epistemológicos – constitui uma antelação incontornável em artes vivas, uma proposta estético-política aderente aos esforços de decolonização, em que a performatividade apresenta o potencial de “iniciar ou reinventar uma ética e uma política na qual a vida, a sobrevivência, a vulnerabilidade e a ecologia tornam-se termos chaves” (Spatz, *op. cit.*, p. 10).

Não por coincidência, alguns cânones da performatividade também se encontram expressos em um sonante trabalho desenvolvido no campo da educação e também gestado nos anos 1960: a pedagogia crítica de Paulo Freire (1921-1997), compreendida por Giroux (2013, p. xviii) como “um ato político e performativo (...), uma prática de perplexidade, interrupção, entendimento e intervenção que se apresenta como resultado de continuadas lutas históricas, sociais e econômicas”. Para Freire (1967, p. 41), a passividade distorce e reduz o poder criador do ser humano, junto a quem as experiências culturais e educacionais devem ser desenvolvidas para tal sujeito não se tornar “um simples espectador, a quem não fosse lícito interferir sobre a realidade para modificá-la”. O caráter performativo da pedagogia crítica é diretamente endereçado por Freire (1996, p. 36), ao pontificar que “a educação é gnosiológica, é diretiva, por isso política, é artística e moral, serve-se de meios, de técnicas, envolve frustrações, medos, desejos”, à guisa de uma performance teatral.

O alinhamento entre a luta decolonial e a pedagogia crítica, a seu turno, encontra-se textualmente registrado, por exemplo, na oposição de Paulo Freire ao colonialismo, ao patriarcado e ao capitalismo, respectivamente, quando questiona as bases ideológicas da opressão: “não me venha com justificativas genéticas, sociológicas ou históricas ou filosóficas para explicar a superioridade

da branquitude sobre a negritude, dos homens sobre as mulheres, dos patrões sobre os empregados”, complementando, na sequência, que “qualquer discriminação é imoral e lutar contra ela é um dever” (Freire, 1996, p. 31).

Nas ciências humanas e sociais, segundo Ferreira (2012), a reviravolta performativa se processa com duas décadas de atraso em relação às artes vivas. Em sentido amplo, como explica Finley (2008, p. 144), na pesquisa em ciências sociais e humanas, a virada performativa derivou do entendimento de que “as culturas são performances (de linguagem, ritos e eventos cotidianos) e que, ao reproduzir os fenômenos de eventos cotidianos em novas reflexões de compreensão dessas performances, os pesquisadores podem intervir e resistir às tradições hegemônicas de pensamento, linguagem e ação”. Nesse contexto, a autora classifica tais dinâmicas como “performances de possibilidades, arranjos que resgatam sentidos, oferecem esperanças e criam novas formas de ver e estar no mundo” (Finley, *op. cit.*), à semelhança do que objetivam, em última instância, as epistemologias decoloniais.

11

Para integrar as ideias supracitadas, recorre-se ao argumento de Sánchez (2010, p. 26) acerca de que o recurso à performance “pode resultar enormemente eficaz” diante de “certas situações de dominação”. Recorrendo a exemplos relacionados a circunstâncias coloniais específicas, desde o escravismo do Século XVIII até o *apartheid* sul-africano do Século XX, o autor demonstra que o amálgama entre teatro e performance nas práticas de resistência insere novas temporalidades no diagnóstico do presente e introduz elementos de complexidade em tal compreensão, ampliando a experiência artística relacionada à luta contra a dominação. Resta, então, destacar a importância da improvisação nesta equação.

Knowles (2010) avança meio século para além do momento convencionalizado como atilho da virada performativa, para ponderar que o início do Século XXI foi marcado pela percepção de que um atributo profundo da performance – aquele que responde por sua qualidade de arte viva – chega à superfície como improvisação. O autor acredita que tal característica deva sua origem não à reconfiguração do panorama artístico, mas a fatores que transcendem o palco, tais como a instabilidade econômica, as mudanças

tecnológicas e as significativas reformatações midiáticas, fazendo com que as “melhores performances – humanas, corporativas ou tecnológicas” tornem-se cada vez “mais improvisacionais”, ou seja, mais adaptativas, mais instantâneas e performadas mais “ao vivo” (Knowles, *op. cit.*, p. 3).

Com a virada performativa dos anos 1960, retoma Fischer-Lichte (2008), o teatro deixa de ser concebido como a representação de um universo fictício que a plateia deve observar e tentar interpretar, passando a ser abordado como algo que acontece entre atores e espectadores, no momento presente. Sob tal perspectiva, o recente ressurgimento do interesse pelos princípios da performance no campo político pode ser justificado, conforme Madeira (2012, p. 95), pela demanda por processos sociais que defendam uma participação orgânica e inclusiva na esfera pública, por “uma cidadania ativa, em que (...) o ‘hábito’ e a ‘improvisação’ convergem”.

Neste panorama, Fischlin, Heble e Lipsitz (2013, p. 56) advogam que, nas artes, a improvisação tem a incumbência de funcionar como “um imperativo de afirmação da vida”, por intermédio do qual os praticantes podem confrontar com sua verdade o poder estabelecido, “convocar e promover a resistência, o ativismo e a mobilização em relação às instituições” que se mostram prevalentes na construção de narrativas totalizantes e na produção de conhecimento hegemônico. Para os autores, tal função torna-se palpável e urgente diante da emergência dos governos autoritários e dos regimes excludentes sob as dimensões da sociocultura e da economia. Ainda assim, a simbologia da mudança do olhar e o paradigma da co-participação não são suficientes, por si mesmos, para dotar de qualidade decolonial – ou emancipatória – um estilo performativo. A eclosão de um movimento teatral situado no tempo da virada performativa não basta para que os praticantes de então e de agora sejam dotados de consciência crítica, de comprometimento social ou de ímpeto decolonial, sendo necessário nutrir suas imaginações a partir de um regime de partilha do sensível mais reflexivo e engajado. Trata-se, contudo, de um interessante ponto de partida.

Segundo a ótica de que performar a atividade teatral “é um ato político, e o teatro é uma ferramenta política”, o teatro de improviso pode ser visto,

inicialmente, como uma “oportunidade” para que os artistas “projetem suas perspectivas políticas acerca do mundo” (Johnston, 1998, p. 57). Em linha com esta ideia, Ross (2012, p. 3) define a improvisação teatral em um contexto político como um jogo de construção coletiva e de compartilhamento de respostas extemporâneas e criativas acerca dos temas que caracterizam uma sociedade polarizada e excessivamente roteirizada. Em tal contexto, improvisar pode expressar um compromisso político consciente, bem como a performance de uma ação política orientada pela transformação do real sob os parâmetros das pessoas que criam, que se escutam, que aceitam as propostas umas das outras sem colonizar a possibilidade do devir.

Em tempo, deve-se reconhecer que, em sua vertente mais engajada, a improvisação como espetáculo gestada a partir da virada performativa não teve em Keith Johnstone seu mais óbvio artista-ativista. Segundo Szuster (2019, p. 380), os mais sonantes coletivos teatrais experimentais que recorreram à improvisação performada diante do público como meio de expressão artística entre os anos 1950 e 1960 – nomeadamente, The Living Theatre (estabelecido em 1951), The Bread and Puppet Theatre (1961), The Open Theater (1963), The San Francisco Mime Troupe (1963), The Performance Group (1967) e The Manhattan Project (1968) – eram “politicamente orientados” e confiavam em uma perspectiva “socialmente engajada e brechtiana da arte performativa”. Nas palavras da autora (*op. cit.*, p. 389), os artistas “manifestavam sua postura anti-governo, expressada através de performances política e socialmente engajadas, da incorporação de temas envolvendo a desigualdade social e racial e da participação ativa em protestos anti-guerra”. A autora acrescenta que, não obstante suas diferenças estilísticas, tais coletivos tinham “ideologias compartilhadas”: opunham-se aos valores da sociedade de consumo; eram anti-guerra, politizados, socialmente engajados; apresentavam-se como “desafiantes da estrutura e da tradição”; e criavam seus repertórios de forma a oferecer “suporte à igualdade social, ao multiculturalismo e ao direito individual à liberdade – de discursos, ações e pontos de vista” (*id.*, p. 376). De maneira geral, o movimento estético-político que começava a experimentar a improvisação performada no calor do momento optou por gerar intervenções artísticas capazes de “canalizar a insatisfação e o dissenso com relação às normas sociais e

políticas” (*ibid.*, p. 379).

No Brasil, inúmeros coletivos artísticos aventuraram-se pelos caminhos da improvisação, da resistência estética e/ou do teatro decolonial, muito antes das primeiras práticas envolvendo o teatro de improviso de Johnstone aportarem no país. Por exemplo, Muniz (2015) inclui na categoria de “improvisação como espetáculo” o incontornável Teatro do Oprimido, desenvolvido por Augusto Boal nos anos 1970. Outras iniciativas mais distanciadas dos anos 1960 – algumas mais identificadas com a improvisação, outras recorrendo mais discretamente ao improviso – foram igualmente relevantes, tais como o Teatro Popular União e Olho Vivo (fundado em 1966), o grupo Apoená / Engenho Teatral (iniciado em 1978), a Taanteatro Companhia (1991) e o Teatro da Vertigem (1992), entre outros (ver: Eberhardt, 2019; Pannek, 2021; Resende, 2022).

Políticas performativas, contação de histórias e dramaturgia espontânea

14

Neelands (2007, p. 312) defende que uma concepção política das artes performativas precisa conter mais elementos “selvagens” do que “terapêuticos”, ou seja, deve estar menos focada na mudança de estados emocionais dos participantes e mais voltada para a transformação social, “conectando-se dialeticamente às lutas pela redistribuição”. Citando a obra de Paulo Freire, Neelands (*op. cit.*, p. 314) critica as modalidades performativas que perseguem “novas formas de ‘falsa consciência’ em vez de uma afirmação contemporânea da ‘conscientização’ Freireana”, a qual deveria valorizar o conhecimento dialógico” da proposição ético-política embutida no fazer artístico. O autor adita que a performance deve “identificar e desafiar as assimetrias de poder, conhecimento, influência e habilidades argumentativas que bloqueiam sujeitos e grupos ‘marginalizados’ de ter participação efetiva (...) na esfera pública” (*id.*, p. 315). Tal concepção leva a saber que o teatro precisa investir na conscientização dos espectadores, mas, primordialmente, na capacitação dos artistas como agentes de transformação social, como “cidadãos lutando juntos, em um palco, para criar e continuamente confutar ideias acerca do ‘bem comum’” (*ibid.*).

Para Bannon (2018), a ideia de performance está associada ao

reconhecimento das possibilidades que emergem quando as pessoas se engajam ativamente por meio de práticas colaborativas e co-criativas. Modelados como performances, tais encontros consubstanciam processos pedagógicos de criação que ensejam novos aprendizados no que tange à experiência vivida. Segundo a autora, tais atos performativos devem alinhar-se a comportamentos reconhecidos como possuidores de integridade moral, senso de justiça e equidade, capacidade de informar e gerar aprendizagem, bem como conduzir à ação coletiva. Em paralelo, cabe recordar que o pensamento decolonial também se baseia “no postulado de que o único aprendizado verdadeiro é aquele que transforma”, enfatizando uma racionalidade que pertence àqueles que refletem sobre “a maneira pela qual a dialética de senhor e escravo, de colonizador e nativo, deve ser transcendida” (Mbembe *et al.*, 2006, p. 121).

A educação e a prática em artes performativas “possibilitam potencialidades transformadoras, desafiam desigualdades de longa data e propõem estratégias para encontros éticos” (Middelw, 2019, p. 3), assim como permitem o reconhecimento de formas de colonização, a problematização e o desafio a “hierarquias e opressões sociais naturalizadas”, apresentando uma “atenção diferenciada às forças de poder socioespaciais que governam a ética da maioria” (*id.*, p. 2). De modo complementar, a partir de uma análise das tradições anti-imperialistas baseadas nos rituais e na religião, Mbembe *et al.* (2006, p. 121) enfatizam o papel das artes – da “música e das artes performativas em particular” – para a “liberação das mentes”, para o estabelecimento de conexões e para desenvolver uma “memória das condições de cativeiro” às quais são submetidos os grupos oprimidos.

Aqui se fala de potência, não de dogmatismo: muitas vezes as posições artísticas contestatórias precisam ser ensinadas – um artista não necessariamente nasce politicamente engajado. Seu letramento estético-político precisa ser cultivado. No caso do teatro de improviso, por exemplo, se as intenções decoloniais de Keith Johnstone pudessem ter sido mais explicitamente afirmadas, se o sistema de treinamento propusesse a decolonialidade como paradigma ou como condicionante pedagógico, não como sintagma ou como possibilidade adjacente, talvez as posteriores deformações do Sistema Impro

tivessem sido precocemente mitigadas. A ancestralidade decolonial do teatro de improviso tampouco parece ter sido enfatizada pelo(s) fundador(es), legando-se aos novos praticantes um sistema artístico desprovido de historicidade.

Para Achinte (2013, p. 460), ao colocarem sua criatividade a favor da ação político-pedagógica, os artistas atuam simultaneamente como historiadores e como produtores de conhecimento cultural, ensejando novas possibilidades de respostas decoloniais nas quais o ato criador torna-se prática de resistência e “a arte assume o papel pedagógico da dignificação e do auto-reconhecimento” de um povo. Spatz (2019) acrescenta que as artes performativas desempenham um papel capital na transformação das lógicas e das instituições que respaldam o colonialismo. Em tal contexto, para Bell (2008), constituem importantes projetos para a performance tanto as micropolíticas cotidianas associadas à resistência, quanto as ações políticas de larga escala – e necessariamente, em todas essas possibilidades, pressupõe-se uma marcante presença de elementos relacionados à espontaneidade e à improvisação.

16

No parecer de Nachmanovitch (2019), a adoção de princípios basilares de improvisação – tais como a escuta, o respeito mútuo, a cooperação, a construção coletiva – pode melhorar drasticamente a maneira pela qual se realiza a articulação política. O autor pontifica que, na concepção de Keith Johnstone, fundador do sistema aqui debatido, improvisar significa “construir conjuntamente alguma coisa que nós jamais poderíamos sonhar sozinhos”, o que naturalmente conduz ao entendimento de que “a improvisação envolve relacionamento humano acima de tudo”, requerendo “escutar, responder, conectar-se e ser generoso” para estabelecer um sistema de comunicação baseado no intercâmbio, no fluxo, no engajamento, no movimento de dar e receber, de modo que, durante a performance, a improvisação se torne “uma mini-economia, uma mini-ecologia, um modelo, de fato, para uma modalidade orgânica e autônoma de democracia” (Nachmanovitch, *op. cit.*, p. 18).

No Sistema Impro de Keith Johnstone – em seus processos criativos e em seus resultados artísticos, instâncias mutuamente coalescidas – segundo Dudeck e McClure (2018), diante da audiência, os *performers* devem trabalhar de maneira colaborativa no calor do momento, gerar ideias, permanecer

flexíveis, descobrir e resolver problemas, desempenhar tarefas múltiplas, motivar uns aos outros, praticar a escuta ativa, assumir riscos, aceitar a falha e entregar à plateia dramaturgia espontaneamente gerada. Não se trata de cuspir chistes para o público, como podem causar impressão algumas corruptelas da propositura original, mas de descobrir as histórias importantes para retratar, criticar e transformar aquele grupo social. Isto ainda não basta para um movimento artístico de base decolonial, sendo novamente necessária a atenção sobre os aspectos emancipatórios do processo de contar histórias, a partir de claros parâmetros políticos e, particularmente, decoloniais.

Como observam Silva, Guerra e Santos (2018, p. 30), “a arte é uma forma de ‘contar histórias sobre a sociedade’, assim como as ciências sociais e outras disciplinas acadêmicas” e, para os autores, tais formas de conhecimento representam “discursos paralelos sobre a sociedade”. Isocronamente, segundo Zounmenou (2013, p. 393), a tradição de contar histórias revela como a “performance sistematicamente construída” pode mostrar-se como “uma escola popular”, capaz de gerar, ampliar e transmitir conhecimentos, bem como de possibilitar que todos tenham acesso a um tipo de “conhecimento orientado para a vida”. Por esta razão, consoante Belloli (2018, p. 16), a competência de contar histórias deveria ser reputada, historicamente, como “a ‘habilidade das habilidades’, em vez de um marco da distinção evolucionária”.

Para Rancière (2009, p. 59), as capacidades de contar histórias e “de agir como agentes históricos andam juntas”, pelo fato de que a política e a arte “constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”. O autor conclui que “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (*op. cit.*, p. 58). Gayá (2021, p. 171) adita que, em sistemas epistemológicos orientados por uma preocupação decolonial, são valorizados “esforços individuais para explorar e expressar suas experiências esteticamente”, por exemplo, através de histórias e performances, bem como para acessar o conhecimento por meio de proposições formadas quando as pessoas dão sentido ao conhecimento prático por intermédio do contato direto com a experiência vivida e com as respostas estéticas oferecidas como interpretações de suas vivências.

Em seu Sistema Impro, Keith Johnstone defende ser importante “ensinar a improvisação como uma forma de contação de histórias” (Johnstone, 1999, p. 75), sob a perspectiva de que a capacitação de improvisadores para a performance e o desenvolvimento de indivíduos para a vida social têm em comum o fato de que contar histórias representa uma “competência mais importante do que as pessoas imaginam” (*id.*, p. 24). Saldaña e Medina (2023, p. 12) valorizam o teatro de improviso como a capacidade de fazer emergir a dramaturgia espontaneamente, de contar histórias para jogar através do confronto, definindo a improvisação como a arte de “criar histórias a partir do risco, do frenesi, da generosidade, do divertimento, da alegria, da surpresa. Tudo sob a premissa de que nós fazemos teatro, e teatro é confrontação”. Que histórias seriam estas?, caberia questionar. Como elas contribuiriam para a resistência? Como construir histórias dotadas de maior potencial transformador? Ao longo de sua vida, Johnstone parece ter se eximido de propalar maiores indicativos acerca de como colocar em marcha os processos artísticos e os balizadores éticos recomendados para fazer valer suas ambições decoloniais seminais, embora elas possam ser perscrutadas a partir de um olhar mais esmiuçador a seus escritos.

Para Lobman (2015), o teatro de improviso envolve sobretudo a liberdade: a arte dos improvisadores serve, em última instância, para libertá-los das histórias que lhes aprisionam em versões unidimensionais de si próprios, facultando-lhes a chance de se tornar indivíduos mais complexos e dinâmicos, aptos a aprender uns com os outros e a compartilhar seus afetos. Do lado do público, aditam Preka & Haxhillari (2017), a improvisação configura um fulcro para que a performance possa libertar o espectador de seu papel passivo, haja vista que a instituição do espectador como distanciado observador – o chamado “problema da audiência” – confere “sustentação às epistemologias patriarcal e colonial” (Spatz, 2019, p. 13). Neste sentido, o teatro de improviso pode ser sistematicamente explorado como via emancipatória. Afinal, como afirma Rancière (2008, p. 26), “é isto que significa a palavra emancipação: o esvanecimento da fronteira entre aqueles que agem e aqueles que observam”.

Teatro de improviso, pedagogia do oprimido e resistência à opressão

Segundo Vicente (2019, p. 21), o teatro de improviso tem ocupado “um lugar marginal nos processos informais de catalogação das artes performativas”, patenteando-se como uma modalidade marcada pela dicotomia entre improvisação e teatralidade. De fato, as performances improvisadas não raramente são associadas ao hibridismo (Esterhammer, 2016), aspecto ressaltado por Seham (2016, p. 362) ao particularizar o teatro de improviso como gênero que “joga no espaço entre liberdade e disciplina, estrutura e abertura, indivíduo e grupo, processo e produto”. Não por acaso, de acordo com Madeira (2007, p. 70), a “noção de hibridismo” se aplica ao campo do pós-colonialismo, em razão do “poder transgressivo e subversivo do híbrido em relação (...) à sua capacidade de fomentar a reflexividade e a mudança social”.

Classificado por Lerat (2017, p. 42) como “absolutamente genial” em suas contribuições como professor, teórico e criador de práticas teatrais inovadoras, Keith Johnstone se destaca como “uma das figuras mais influentes no domínio da improvisação teatral”, um educador, encenador e *performer* cujas pesquisas o levaram a desenvolver, ao longo de mais de meio século de experimentações e performances, um sistema híbrido de treinamento e realização artística dedicado especificamente à improvisação, singularizado a partir de algumas propostas paradigmáticas.

Primeiramente, Keith Johnstone enfatizou como ninguém “a improvisação pura, ou seja: a improvisação como performance enquanto tal, em si e para si mesma” (Lerat, 2017, p. 42), provando que a improvisação não se desenvolve somente como processo, podendo igualmente ser partilhada como resultado. Em segundo lugar, Johnstone foi “o primeiro a defender e a apresentar performances improvisadas sem qualquer roteiro”, levando a palco seus improvisadores “sem nada preparado e sem ideia do que poderia acontecer” (Lerat, *op. cit.*), prontos a assumir riscos perante o público. Terceiro, o encenador “propôs espetáculos que despertam no espectador tanta paixão quanto um grande evento esportivo” (*id.*, p. 46), concepção inspirada por seu encontro com o trabalho de Samuel Beckett, que “mudou imediatamente a percepção do teatro de Johnstone, especialmente em sua capacidade de envolver o público” (*ibid.*,

p. 42). Em última instância, Johnstone almejava retirar a improvisação da sala de aula ou da sala de ensaios, “levá-la à frente do público e transformá-la em uma forma popular de teatro” (*ibid.*, p. 45). Antes de ser reconhecido como diretor, contudo, Keith Johnstone notabilizou-se por sua pedagogia anticonvencional, experimentada no sistema britânico de educação básica.

A Keith Johnstone, angustiava o fato de que a educação pode ser destrutiva quando os maus professores, amparados pelo múnus de impor os valores avalizados pelo sistema, arruinam o talento humano exigindo dos alunos que construam respostas padronizadas e reproduzam somente os conhecimentos autorizados – num ciclo vicioso em que a aprendizagem privilegia os “ganhadores” e destina outros ao fracasso. Nos termos de Johnstone (1990, p. 9), muitos professores no sistema de educação britânico, em meados dos anos 1950, tinham uma “atitude colonialista com respeito às crianças, referindo-se a elas como ‘o pobre gado’ e mostrando especial desgosto precisamente por aqueles mais inventivos”. Originava-se daí um processo de exclusão com relação a estudantes classificados pelo corpo docente da maioria das instituições, muitas vezes ainda em idade pré-escolar, como “perdedores”, “abaixo da escória”, “fracassados”, “inúteis”, “torpes e derrotados” (*id.*).

Para arrostar a exclusão, Keith Johnstone recorreu às artes performativas e ganhou notoriedade ao propor o resgate da espontaneidade na aprendizagem, por intermédio do ensino de aritmética com o uso de máscaras, por exemplo, ou gramática com a ajuda de cenografia teatral criada em classe. Tais experiências foram decisivas para que Johnstone pudesse desenvolver um estilo próprio de improvisação, que tinha por objetivo redescobrir “a resposta imaginativa no adulto através do reencontro do poder criativo da criança” (Wardle, 1990, p. xiii). Como resultado dessa pesquisa, consoante Lerat (2017, p. 48), Johnstone elaborou não um método de treinamento, mas antes “uma estética da arte teatral, uma filosofia da criação” fundamentada no entendimento de que é preciso “deixar sair o fluxo direto e espontâneo da imaginação e libertar a criatividade da criança presa dentro de cada adulto”.

Para Dudeck (2013), Keith Johnstone desenvolveu o Sistema Impro não apenas para desbloquear e libertar os talentos de seus estudantes e atores, mas

acima de tudo para propiciar a redescoberta do potencial imaginativo de indivíduos oprimidos pela educação formal, calcada em um processo de escolarização que favorece o intelecto em lugar da imaginação. Dudeck (*op. cit.*, p. 1) afirma que, para Johnstone, o teatro torna-se uma sala de aula “onde as experiências da vida podem emergir de forma colaborativa com o intuito de (re)criar comportamentos genuínos, relações e histórias imaginativas de modo espontâneo e em diálogo com o público”. A interação com o espectador sobleva em Johnstone o caráter dialógico da arte; outrossim, o Sistema Impro não foi talhado como ferramenta restrita à sala de ensaios, devendo ser compreendido como forma improvisacional criada como espetáculo e potencializada a partir do diálogo entre *performers* e espectadores.

As ideias seminais de Keith Johnstone com respeito aquilo que, posteriormente, viria a configurar-se como seu Sistema Impro, parecem alinhar-se a muitos princípios contidos na pedagogia crítica do educador e filósofo Paulo Freire. Para o brasileiro Freire (1967, p. 42), por exemplo, quando é tolhido em sua liberdade, quando é “minimizado e cerceado, acomodado a ajustamentos que lhe sejam impostos, sem o direito de discuti-los, o homem sacrifica imediatamente a sua capacidade criadora”. Segundo Freire (1996, p. 58), em seu esforço de transformação social, o educador deve combater a eficácia com que os sistemas pedagógicos podem asfixiar “a própria liberdade e, por extensão, a criatividade e o gosto da aventura do espírito”, uma assertiva que traduz perfeitamente as inquietações de Keith Johnstone.

Para Sardinha (2020), a pedagogia teatral proposta por Keith Johnstone alinha-se aos conceitos legados por Paulo Freire, com multifárias aplicações não somente no ensino em artes performativas, como também por seu potencial em fomentar o desenvolvimento de novos modelos educacionais. No parecer de sua biógrafa Theresa Robbins Dudeck (2013, p. 7), embora nunca tenha lido as obras do brasileiro, Keith Johnstone merece ser visto como um “educador Freireano que advoga fortemente o desmantelamento da relação entre o ‘professor totalitário’ versus o ‘estudante passivo’ e a construção de uma parceria em seu lugar”. Para a autora, se o objetivo da pedagogia crítica é “possibilitar que as pessoas se sintam como senhoras de seus próprios pensamentos (...) Keith conseguiu isto” (*id.*, p. 107).

Devido à repercussão de seu trabalho escolar, no final dos anos 1950, como narra Dudeck (2013), Keith Johnstone foi convidado a integrar o prestigiado The Royal Court Theatre, onde ampliou seus experimentos com a improvisação ao lado de William Gaskill, diretor britânico influenciado pelo trabalho do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, cuja obra artística centrou-se na crítica ao autoritarismo, às dinâmicas de poder e às relações humanas no sistema de produção capitalista (Silberman, 2012). Para Rancière (2008, p. 12), Brecht demarca o início de um paradigma estético-político em que se busca “uma reforma do teatro a partir da restauração de sua natureza de assembleia ou de cerimônia comunitária”, onde os participantes “tomam consciência de sua situação e discutem seus interesses”.

A respeito daquele período, Johnstone (1990) recordaria que, em 1958, introduzira no The Royal Court Theatre a ideia de que o diretor não deveria prescindir da contribuição criativa do ator, abstendo-se de desenhar a representação antes da produção, para capacitar o ator a fazer suas próprias descobertas. Data dessa mesma época a primeira incursão de Keith Johnstone pelos caminhos da performance improvisada como resistência ao colonialismo. Dudeck (2013, p. 46) relata que, na noite de 19 de julho de 1959, Keith Johnstone e William Gaskill encenaram, no palco do Royal Court, o espetáculo *Eleven Men Dead at Hola Camp*, desenvolvido a partir de improvisações e performado por atores negros, ao qual Johnstone se referiu como “um protesto dramático improvisado”. Confiando em técnicas de improvisação “no calor da ação”, o espetáculo foi elaborado a partir dos eventos ocorridos no dia 3 de março de 1959, quando onze detentos foram espancados até a morte no campo colonial de prisioneiros Hola, no Quênia, durante a campanha de guerrilha anticolonial que ficou conhecida como Revolta dos Mau-Mau (ver: Nicholson, 2018). A encenação causou furor na cena teatral londrina e marcou o momento mais declaradamente político do The Royal Court Theatre até então. Acerca da obra, o co-diretor Gaskill – que na década seguinte seria celebrado como mais vultoso encenador brechtiano da Inglaterra – declarou: “Nós éramos um teatro feito para a batalha” (Dudeck, *op. cit.*).

Outro espetáculo encenado por Keith Johnstone para denunciar a opressão do colonialismo foi a performance improvisada *The Last Bird*,

apresentada na primavera de 1972 na Statens Teaterskole de Copenhague, como projeto de formatura na escola nacional de teatro da Dinamarca (Dudeck, 2013). A ideia do espetáculo – performado por estudantes dinamarqueses com apenas seis semanas de treinamento no Sistema Impro – nasceu das inquietações do diretor com respeito às atrocidades cometidas por soldados norte-americanos contra mulheres e crianças na Guerra do Vietnã, cujos principais eventos eram assistidos através da televisão dinamarquesa por Johnstone, igualmente influenciado pela leitura da obra *The Wretched of the Earth*, escrita em 1961 pelo psiquiatra e filósofo antilhano Frantz Fanon (2005), durante a guerra travada pela Argélia por sua independência com relação à França, e que versava sobre as implicações psicológicas do colonialismo. Como observa Rabaka (2010), há décadas o legado de Fanon vem exercendo influência sobre os movimentos decoloniais, na resistência contra variadas formas de racismo, na luta pela liberação feminina na África e nas críticas à supremacia branca. Com respeito à performance *The Last Bird*, Dudeck (*op. cit.*, p. 86) narra que sua concepção foi elaborada em apenas três dias por Keith Johnstone, que engendrou a peça como “uma alegoria de uma guerra colonial de exploração”, traduzida por momentos de “humor satírico”.

Décadas depois, nas configurações amaduradas do Sistema Impro, explica Goldie (2015), cada participante é tido como detentor de uma vasta coleção de conhecimentos e experiências que podem ser transformados em arte – e o processo de improvisar consiste em usar as emoções, imagens, sensações, conceitos e histórias estocadas e aplicá-las em novas possibilidades criativas com o suporte da imaginação. Não por acaso, a base do teatro de improviso consiste, precisamente, na capacitação para a contação de histórias – Keith Johnstone (2019) imaginava a improvisação como uma forma de contar uma história e partilhá-la com o outro. Em um sentido performativo, para Sánchez (2010, p. 34), a contação de histórias decorre da intencionalidade de encontrar um sentido para a experiência vivida de forma caótica ou desconexa, pela necessidade de superar as circunstâncias materiais da realidade, ou para “não se render oprimido por seu absurdo ou seu silêncio”. A herança do fundador, não obstante, parece carecer de sentido quando os praticantes hodiernos desconhecem a tessitura decolonial com que Johnstone urdiu seu

Sistema Impro: sabem eles como fazer, mas talvez não saibam por que Keith Johnstone assim imaginou seu método de treinamento, contação de histórias e improvisação.

Outrossim, Santos (2018, p. 110) apregoa que, nos processos de luta contra a opressão, as histórias representam conhecimento capacitador, tanto por realçarem a força dos oprimidos, quanto por reduzirem a força dos opressores, “por exemplo, ridicularizando a realidade que os opressores têm como incontestável ou sublinhando a fragilidade das relações de poder que eles têm como inalteráveis”. Destarte, o ato de contar histórias cogita “criar um sentido intensificado de partilha e de pertença que irá contribuir para reforçar e radicalizar a vontade de transformação social” (*id.*). Por essa razão, a performatividade e a cultura oral são encomiadas como conhecimento para as lutas sociais. Complementarmente, o autor (*ibid.*, p. 166) exalta os “conhecimentos performativos”, cruciais para a educação da comunidade e para o apelo à resistência. O saber performativo é realçado por Maoilearca (2020, p. 6) a partir da posição de que o conhecimento é um “meio de se ter domínio sobre o mundo”. A prática performativa estaria assim relacionada à possibilidade de explorar a produção de si e de tensionar o normativo e o experimental, através da ideia do “pensamento como aquilo que produz um sujeito, ao invés de ser autorado por um ‘eu’ preexistente” (*id.*, p. 10).

Em consonância com Seham (2016, p. 362), tanto no que se refere ao plano estético, quanto no que tange ao plano sociopolítico, contar histórias e performar improvisações permite a emergência espontânea de “sedimentos de experiência e memória que compõem nosso senso de identidade”, os quais podem ser convocados ao jogo, “repetidos, rearranjados, justapostos a outros, e usados para (...) improvisar alternativas de resistência ao *status quo*”. Gêneros artísticos que concedem espaço para a dramaturgia aberta e espontânea, como ocorre com o teatro de improviso, podem favorecer a performance “como mecanismo para produzir comunidade” (*id.*), um objetivo tão essencial na pedagogia do oprimido de Paulo Freire quanto medular no Sistema Impro de Keith Johnstone.

Para concluir

Norteados pelo objetivo de analisar o teatro de improviso como performance talhada para a resistência contra a opressão – como pedagogia e como prática na luta decolonial –, o presente ensaio teórico buscou resgatar os princípios epistemológicos, as convicções políticas, as concepções metodológicas e os balizadores pedagógicos coordenados pelo fundador do Sistema Impro, aos quais parecem dirigir pouca atenção os atuais estudiosos e continuadores da obra de Keith Johnstone, impossibilitando assim a continuidade de seu legado, haja vista estar sua prática contemporânea descolada dos alicerces historicamente instituídos. Em sentido amplo, como pretexto Nicholls (2012), a ética da improvisação pressupõe uma atitude política relacionada a um fazer artístico pluralista, pautado pela combatividade, comprometido com a crítica social e com a transformação do meio sociopolítico.

Nas anteriormente mencionadas admoestações de improvisadores latino-americanos tais como Omar Galván e Feña Ortalli, contudo, percebem-se indícios de que tal exortação perdeu-se no tempo. Sem floreios, fazer teatro de improviso não significa reunir amigos numa casa alternativa de espetáculos, pedir que alguém da plateia raconte uma desventura e então, sob licença poética, rerepresentar aquela história para minerar gargalhadas da audiência. Os complexos planos artístico-pedagógicos projetados por Keith Johnstone comportavam algo além de uma jornada simplória com trajeto único, rumo seguro e inevitável destinação.

Por outro lado, seria demasiado reducionista responsabilizar pelo desvio de finalidade a que foi submetido o Sistema Impro apenas os artistas que lotam os bares com torneios de comédia improvisada ou aqueles que ministram oficinas empresariais para incentivar o *team building* ou a inovação disruptiva. Artistas triturados pela engrenagem do sistema de mercado preocupam-se tanto em pagar os aluguéis de suas moradias quanto em denunciar a opressão – e o sistema produtor vale-se de tal fragilidade. Tampouco os fundadores do teatro de improviso poderiam ser apontados como agentes de sua gradual depauperação. Os mecanismos de dominação operados pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado comumente engendram processos de

apropriação artística enérgicos e eficientes.

Como explica Randall (2001), na sociedade de consumo, instauram-se modelos de criação artística e produção cultural baseados na imitação, no pastiche, na fragmentação, na reciclagem e na apropriação, gerando-se processos instáveis de produção estética, fissurados, aberrantes e desprovidos de estilo individual, nos quais prevalecem a função instrumental, a possibilidade da cópia e o valor de troca no mercado. Em tais sistemas de produção, artistas necessariamente são relegados à posição de não-sujeitos, impondo-se um processo de colonização cultural destinado a remover a originalidade e a autenticidade da criação, que fica reduzida a suas possibilidades de multiplicação e comercialização. No capitalismo, complementa Thomas (2022), a apropriação artística opera por meio de uma lógica sinergicamente congruente à da apropriação cultural no colonialismo – despossessão ou cooptação, controle e instrumentalização. Malfadadamente, por ter sido gerado no interior do capitalismo anglo-saxão, o Sistema Impro já se encontrava vocacionado a ser assimilado, o que não inviabiliza uma atitude de resistência a essa cooptação.

26

Oportunamente, a tarefa de contar ou improvisar histórias a partir de uma posição estética de resistência à dominação colonial, capitalista e patriarcal visando a reconstituição de sujeitos e grupos para a ação política pode encontrar inspiração na perspectiva de Bhattacharya (1983) acerca da tradição oral decolonial: o objetivo será sempre informar acerca dos desequilíbrios injustos, das formas macro e micro de marginalização, da desigualdade e da discriminação racial. Por mais workshops que ministrem às megacorporações digitais, por mais shows de riso fácil que apresentem em palcos alternativos, improvisadores e improvisadoras foram inoculados de uma genética de contestação, denúncia e resistência. Talvez sua latência ecloda a partir do entendimento dos praticantes acerca da herança decolonial que lhes foi transmitida, talvez possam eles compreender endogenamente o sistema de produção para então desafiá-lo. Antes disso, é preciso notar que muitos dentre tais artistas também foram despossuídos por um sistema que despreza a arte, instrumentalizando-a de todas as formas, e que lhes convida a ingressar no circuito de mercado pagando o pedágio da arte acrítica, a serviço da lógica de produção e consumo. Reside aqui um tensionamento, que pode igualmente ser

analisado a partir da essência política da performance improvisada.

Neste sentido, reconhecendo a improvisação como uma pedagogia e como uma política, Fischlin, Heble e Lipsitz (2013, p. xiv) pontificam que, antes de mais nada, ela “proporciona um importante treinamento para a vida”, apresentando-se como competência crucial para o ativismo político, por ser capaz de condicionar os indivíduos a atentarem para as demandas dos outros, de fazer com que se acostumem a entrar em ação, de impelir seus praticantes a perscrutarem os problemas além da superfície, de suscitar o compartilhamento de propósitos e responsabilidades, de habilitar as pessoas a “reconhecer problemas rapidamente e a inventar soluções imediatamente, (...) a prepararem-se para os inevitáveis conflitos, rupturas, obstáculos e desapontamentos que ocorrem nas interações humanas” (*id.*, p. xv) e, ainda assim, a permanecerem comprometidas com o trabalho conjunto e conectadas com a construção coletiva de respostas e soluções para os problemas comuns. Há aqui um caminho para a conexão, capaz de extrair do egoísmo compulsório ou do egocentrismo orgulhoso os improvisadores, para reaproximá-los da imaginação coletiva.

27

A improvisação teatral tem por combustível o sonho, subjetivamente concretizado, em cena, pela imaginação, tida por Keith Johnstone (1999, p. 73) como um “animal imenso movido por uma vontade própria” com quem, usualmente, apenas as crianças e os lunáticos devem brincar, pois os adultos ali enxergam um monstro. No Sistema Impro, tal monstro foi gestado para lutar contra o despotismo, a violência, o sectarismo, a hegemonia, os desequilíbrios injustos. Que a criatura possa correr livre, como desejava seu criador.

REFERÊNCIAS

- ACHINTE, A. Pedagogías de la re-existencia: artistas indígenas y afrocolombianos. In: WALSH, C. (Ed.). **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito: Ediciones Abia-Yala, 2013 (p. 443-468).
- BANNON, F. **Considering ethics in dance, theatre and performance**. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.
- BELL, E. **Theories of performance**. Thousand Oaks: SAGE, 2008.
- BELLOLI, G. **The construction of skill in contemporary experimental theatre**. Tese de Doutorado em Filosofia apresentada à Faculdade de Letras do Queen's College da University of Cambridge, Reino Unido. Orientação: Prof. Dr. Steve Connor. 2018.
- BHATTACHARYA, S. History from below. **Social Scientist**, v. 11, n. 4, p. 3-20, 1983.
- BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CARVALHO, Z. **O corpo no teatro de improviso** – uma análise intercultural. Porto: 5Livros, 2019.
- COSTAS, A.; OKAMOTO, E.; CATALÃO, L.; GERALDI, S. Ética, práticas de transformação e artes performativas. **Conceição|Conception**, v. 8, n. 2, p. 4-5, 2019.
- DUDECK, T. **Keith Johnstone: a critical biography**. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2013.
- DUDECK, T.; McCLURE, C. Introduction. In: DUDECK, T.; McCLURE, C. (Eds.). **Applied improvisation: leading, collaborating, and creating beyond the theatre**. London: Methuen Drama. 2018. p. 1-18.
- EBERHARDT, A. O teatro popular como possibilidade de contra hegemonia: estudo sobre as práticas do grupo Teatro União e Olho Vivo de São Paulo/SP. **Iluminuras**, v. 20, n. 48, 2019.
- ESTERHAMMER, A. The improvisation of poetry, 1750-1850: oral performance, print culture, and the modern Homer. In: LEWIS, G.; PIEKUT, B. (Eds.). **The Oxford handbook of critical improvisation studies**. 1. v. New York: Oxford University Press, 2016 (p. 239-254).
- FANON, F. **The wretched of the earth**. New York: Grove Press, 2005.
- FERREIRA, F. Pensar/fazer: uma Antropologia da Performance. **Conceição|Conception**, v. 1, n. 1, p. 94-101, 2012.
- FINLEY, S. Critical arts-based inquiry. In: GIVEN, L. (Ed.). **The SAGE encyclopedia for qualitative research methods**. Thousand Oaks: SAGE. p. 142-145. 2008.
- FISCHER-LICHTE, E. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. London / New York: Routledge, 2008.
- FISCHER-LICHTE, E. **Theatre, sacrifice, ritual: exploring forms of political theatre**. London / New York: Routledge, 2005.
- FISCHLIN, D.; HEBLE, A.; LIPSITZ, G. **The fierce urgency of now: improvisation, rights, and the ethics of cocreation**. Durham / London: Duke University Press, 2013.
- FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- GALVÁN, O. **Yes, but...** a improvisação na sua encruzilhada. Madrid: 1mprotour / Ediciones Status, 2018.
- GAYÁ, P. Towards ever more extended epistemologies: pluriversality and decolonisation of knowledges in participatory inquiry. In: BURNS, D.; HOWARD, J.; OSPINA, S. (Eds.). **The SAGE handbook of participatory research and inquiry**. 1. v. London / Thousand Oaks: SAGE, 2021 (p. 169-184).

GIROUX, H. Prologue: the fruit of Freire's roots. In: LAKE, R.; KRESS, T. (Eds.). **Paulo Freire's intellectual roots: toward historicity in praxis**. New York / London: Bloomsbury Academic, 2013 (pp. ix-xxi).

GOLDBERG, R. **Performance: live art, 1909 to the present**. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1979.

GOLDIE, A. **The improv book: improvisation for theatre, comedy, education and life**. London: Oberon Books, 2015.

INGRAM, P.; DUGGAN, B. Improvisation in management. In: LEWIS, G.; PIEKUT, B. (Eds.). **The Oxford handbook of critical improvisation studies**. 1. v. New York: Oxford University Press, 2016 (p. 385-395).

JOHNSTON, C. **House of games: making theatre from everyday life**. London / New York: Routledge / Nick Hern Books, 1998.

JOHNSTONE, K. **Impro – la improvisación y el teatro**. Santiago: Cuatro Vientos, 1990.

JOHNSTONE, K. **Impro for storytellers – Theatresports and the art of making things happen**. London: Faber and Faber, 1999.

KLEIN, T. Improvisation – a key skill for the 21st century leader. **Training Journal**. Sept 6, 2022.

KNOWLES, R. Improvisation. **Canadian Theatre Review**, 143, p. 3-5, 2010.

LEHMANN, H. **Postdramatic theatre**. London / New York: Routledge, 2006.

LERAT, K. **Improvisation théâtrale: perspective historique et spécificités d'une discipline (focus sur la pratique belge francophone)**. Dissertação de Mestrado em Artes do Espetáculo apresentada à Faculdade de Filosofia, Artes e Letras da Université Catholique de Louvain, Bélgica, 2017.

LEWIS, G.; PIEKUT, B. Introduction on critical improvisation studies. In: LEWIS, G.; PIEKUT, B. (Eds.). **The Oxford handbook of critical improvisation studies**. 1. v. New York: Oxford University Press, 2016b (p. 1-38).

LEWIS, G.; PIEKUT, B. Preface. In: LEWIS, G.; PIEKUT, B. (Eds.). **The Oxford handbook of critical improvisation studies**. 1. v. New York: Oxford University Press, 2016a (p. xi-xiii).

LOBMAN, C. Performance, theater, and improvisation: bringing play and development into new arenas. In: JOHNSON, J.; EBERLE, S.; HENRICKS, T.; KUSCHNER, D. (Eds.). **The handbook of the study of play**. 2. v. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015 (p. 349-364).

MADEIRA, C. **O hibridismo nas artes performativas em Portugal**. Tese de Doutoramento em Ciências Sociais apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Portugal. Orientação: Prof. Dr. Paulo Filipe Monteiro. 2007.

MADEIRA, C. The 'return' of performance art from a glocal perspective. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 2, p. 87-102. 2012.

MANTOVANI, A.; CORTÉS, B.; CORRALES, E.; MUÑOZ, J.; PUNDIK, P.; PAVIS, P. **Impro: 90 juegos y ejercicios de improvisación teatral**. Barcelona: Octaedro, 2016.

MAOILEARCA, L. Filosofia-Performance: uma introdução. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 10, n. 1, p. 1-33, 2020.

MBEMBE, A.; MONGIN, O.; LEMPEREUR, N.; SCHLEGEL, J. Qu'est-ce que la pensée postcoloniale?. **Esprit**, n. 12, p. 117-133, 2006.

MENCARELLI, F. Epistemologias: transversalidades nas artes da cena. **Conceição|Conception**, v. 6, n. 2, p. 5-9, 2017.

MIDGELOW, V. Editorial: ética e performance. **Conceição|Conception**, v. 8, n. 2, p. 6-11, 2019.

MOLDERINGS, H. Life Is No Performance: performance by Jochen Gerz. In: BATTCOCK, G.; NICKAS, R. (Eds.). **The art of performance: a critical anthology**. New York: Ubu Editions. p. 92-97. 2010.

MUNIZ, M. **Improvisação como espetáculo**: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

NACHMANOVITCH, S. **The art of is**: improvising as a way of life. Novato: New World Library, 2019.

NEELANDS, J. Taming the political: the struggle over recognition in the politics of applied theatre. **Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance**, v. 12, n. 3, 2007 (p. 305-317).

NICHOLLS, T. **An ethics of improvisation**: aesthetic possibilities for a political future. Langham: Lexington Books, 2012.

NICHOLSON, S. Africa on the British stage. In: MOROSETTI, T. (Ed.). **Africa on the Contemporary London Stage**. Cham: Palgrave Macmillan, 2018 (p. 45-65).

ORTALLI, F. One cannot be neutral. **Status – Revista de Impro**, v. 13, n. 145, p. 5-6, 2023.

PANNEK, W. A África no Taantatro. **Arte da Cena**, v. 7, n. 2, p. 452-478, 2021.

PEREIRA, T. **A preparação do improvisador**: a Cia. Baby Pedra & O Alicate e vertentes de preparo para atuação em espetáculos de improvisação teatral. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2021.

PETERS, G. Certainty, contingency, and improvisation. **Critical Studies in Improvisation**, v. 8, n. 2, p. 1-8, 2012.

PREKA, F.; HAXHILLARI, B. Présence en public: expérimenter la performance comme 'théâtre'. **Itinera**, v. 13, p. 478-491, 2017.

RABAKA, R. **Forms of Fanonism**: Frantz Fanon's critical theory and the dialectics of the decolonization. Lanham: Lexington Books, 2010.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org. / Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. **Le spectateur émancipé**. Mayenne: La Fabrique Éditions, 2008.

RANDALL, M. **Pragmatic plagiarism**: authorship, profit, and power. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

RAVN, S.; HOFFDING, S.; MCGUIRK, J. Introduction: the competences of not being in control. In: RAVN, S.; HOFFDING, S.; MCGUIRK, J. (Eds.). **Philosophy of improvisation**: interdisciplinary perspectives on theory and practice. Oxon / New York: Routledge, 2021 (p. 1-10).

RESENDE, F. **Engenho Teatral**: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp). São Paulo, 2022.

ROSS, J. Political theater? The value of improvisation and game-playing. **APSA 2012 Teaching & Learning Conference Proceedings**. p. 1-21. 2012.

SALDAÑA, J.; MEDINA, O. What is impro? Status interview. **Status – Revista de Impro**, v. 13, n. 145, p. 11-15, 2023.

SALINSKY, T.; FRANCES-WHITE, D. **The improv handbook**: the ultimate guide to improvising in comedy, theatre, and beyond. New York / London: Bloomsbury Methuen Drama, 2013.

SÁNCHEZ, J. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELISCO, M.; CIFUENTES, M. (Eds.). **Repensar la dramaturgia** – errancia y transformación. Murcia: Centro Párraga, 2010 (p. 19-37).

SANTOS, B. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. Coimbra: Almedina, 2018.

SARDINHA, A. **Por uma pedagogia da improvisação**: os processos de criação de Keith Johnstone no

contexto da sala de aula. Dissertação de Mestrado em Teatro, Educação e Pedagogia do Teatro apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

SEHAM, A. Performing gender, race, and power in improv comedy. In: LEWIS, G.; PIEKUT, B. (Eds.). **The Oxford handbook of critical improvisation studies**. 1. v. New York: Oxford University Press, 2016 (p. 354-364).

SILBERMAN, M. Bertolt Brecht, politics, and comedy. **Social Research**, v. 79, n. 1, p. 169-188, 2012.

SILVA, A.; GUERRA, P.; SANTOS, H. When art meets crisis: the portuguese story and beyond. **Sociologia, Problemas e Práticas**, v. 86, p. 27-43, 2018.

SLAGER, H. Differential iconography. In BIGGS, M.; KARLSSON, H. (Eds.). **The Routledge companion to research in the arts**. London / New York: Routledge, 2011 (p. 333-352).

SPATZ, B. Notes for decolonizing embodiment. **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, v. 33, n. 2, p. 9-22, 2019.

SZUSTER, M. Theater without a script – improvisation and the experimental stage of the early twentieth century in the United States. **Text Matters**, v. 9. p. 374-392, 2019.

THOMAS, N. **Possessions**: indigenous art / colonial culture / decolonization. 2. ed. London: Thames & Hudson, 2022.

VICENTE, G. Prefácio. In: CARVALHO, Z. **O corpo no teatro de improviso** – uma análise intercultural. Porto: 5Livros. p. 21-22. 2019.

WAISANEN, D. **Improv for democracy**: how to bridge differences and develop the communication and leadership skills our world needs. Albany: State University of New York Press, 2020.

WARDLE, I. Introducción. In: JOHNSTONE, K. **Impro** – la improvisación y el teatro. Santiago: Cuatro Vientos. pp. xiii-xvi. 1990.

ZOUNMENOU, M. Indigenous knowledge and oral traditions in Zulu (South Africa) and Gun (Benin). In: HOUNTONDJI, P. (Dir.). **L'ancien et le nouveau**: la production du savoir dans l'Afrique d'aujourd'hui. Bamenda: Langaa Research & Publishing, 2013 (p. 389-414).