



**DIRIGIR E IMPROVISAR**  
DIRECTING AND IMPROVISING

LUANA PROENÇA

### RESUMO

A Direção e criação de espetáculos teatrais se beneficia há séculos pelo uso da improvisação como metodologia de processo. Porém, não necessariamente pensa sobre a improvisação em si, para além dos materiais gerados para a lapidação. A partir da perspectiva da Impro, Teatros de Improviso, desenhar-se um pensamento sobre a improvisação e como improvisar, encontrando princípios para permitir o fluxo criativo e compositivo no ato teatral. E, ao se ter consciência do que se cria e como se cria em improvisação, a pessoa que improvisa se assume atriz, escritora e diretora simultaneamente. No pensar e traçar possibilidades de se desenvolver as habilidades diretoras para o momento, apresentam-se aqui quatro dispositivos para exercitar e exercer a direção junto à improvisação. São eles: reconhecimento, repetição, oposição e equilíbrio (com temperança). A partilha apresentada é resultado da pesquisa de Doutorado em Teatro da autora.

**Palavras-chave:** Impro; Improviso; Teatro e Direção.

### ABSTRACT

The direction and creation of theatrical shows has benefited for centuries from the use of improvisation as a process methodology. However, it doesn't necessarily focus on improvisation itself, beyond the materials generated for refinement. From the perspective of Impro, Improvisational Theatres, it is a thought about improvisation and how to improvise, finding principles to allow creative and compositional flow in the theatrical act. And, by being aware of what is created and how it is created in improvisation, the improviser assumes the role of actor, writer, and director simultaneously. In thinking about and outlining possibilities for developing directing skills for the moment, four devices are presented here to exercise and practice directing alongside improvisation: recognition, repetition, opposition, and balance (with temperance). The sharing presented is the result of the author's doctoral research in Theatre.

**Keywords:** Improv; Improvisation; Theatre, and Directing.

1 Doutora em Teatro e Mestre em Artes pela UFU/MG, Especializada em Gestão Cultural pelo SENAC, Bacharel em Interpretação Teatral pela UnB/DF, a atriz, professora, pesquisadora, dramaturga, diretora, improvisadora, produtora e gestora cultural, realizou projeto de pesquisa próprio em Teatro de Improviso pelos Estados Unidos, Europa, Ásia, Oceania e América Latina. É diretora e criadora do documentário independente de entrevistas *Era Preciso Ouvir Outras Vozes* (2019).

A improvisação tem sido usada nas experimentações e criações cênicas de projetos teatrais há milênios (CHACRA, 2005). E, de fato, ela é inerente ao teatro, pois o ato de se apresentar ao vivo, exige o inesperado, a pulsação viva do momento, campo de entrada da improvisação na cena. Porém, ao mesmo tempo que o improviso está tão presente nos processos e apresentações, por escolha ou necessidade, se fala muito do seu uso e não tanto da própria improvisação. Tratam-se os resultados da improvisação-ferramenta e/ou metodologia de processo, mas não a improvisação. Quando tratamos de direção teatral, por exemplo, a improvisação é mencionada, aplaudida, agradecemos seus contributos, mas resumimos os relatos de processo a discursos como: “após algumas improvisações”, “a partir do trabalho com improvisos”, etc. Em geral, não se discute, no processo de direção e composição cênica, como exatamente foi realizado o trabalho com a improvisação.

Para além disso, também não aprendemos como improvisar, e sim a improvisar: usar a improvisação. E, por assim dizer, se ela der certo, que sorte, e se ela não fluir, que azar. Mas ao se estudar o improviso com profundidade, percebe-se que há princípios, dispositivos e técnicas que conscientizam quem improvisa e atua a perceber e agir diante de algum bloqueio do fluxo de criação. A Impro, Teatro de Improviso, ou Teatros de Improvisos, como propõe o pesquisador Gaê (PROENÇA, 2025, p.406), incentivando um olhar diverso para com a linguagem teatral em que se constrói o espetáculo enquanto se atua, no momento e ato da apresentação diante e com o público, proporciona uma série de reflexões e treinamentos para quem improvisa. Por caráter de especificação de material e valorização como área de conhecimento e artística, distinguirmos aqui improvisação de Impro, entendendo que toda Impro é improvisação, mas nem toda improvisação é Impro. A improvisação em si, dispersando preconceito e ideias do imaginário comum de algo feito às pressas, sem refinamento ou arremate (CHACRA, 2005), é a ação de se jogar com o momento e o que se tem no momento. Em específico para o teatro, é compor no momento presente a partir do que se tem tanto fisicamente, como os *Viewpoints* de Espaço - Arquitetura, Relação Espacial, Gesto, Forma e Topografia (BOGART e LANDAU, 2005), quanto o não palpável de nós (memórias, referências, experiências, etc.), reconhecendo o que se compõem cenicamente enquanto se compõem. O entendimento de improvisação teatral se expande, assim, como ação de conexão em presença, atualizando e re-encontrando o mundo pessoal com os mundos das demais pessoas que estão compondo no conjunto.

**A improvisação é um diálogo.** É alimentada por contato e conexões. Este texto é criado em diálogo com vocês, quem nos lê. Agora. **A improvisação é um diálogo com o agora. [...] A improvisação é uma teoria do agora e de estar em diálogo com o agora. Improvisação é correspondência.** Você escolhe algo como correspondente, uma amizade por correspondência - o mundo, uma co-intérprete, uma amizade, um texto, uma pessoa leitora, e envia uma proposta a esse algo correspondente escolhido. (LAPAJNE e FÖ, 2024).

No artigo “Improvisação é...” de Maja Dekleva Lapajne e Norbert Sven Fö (Eslovênia), se abrem outras percepções da improvisação, entendendo-a como possibilidades e ramificações. E, dessa maneira, um entendimento que para cada fim e/ou processo, a improvisação pode ser e gerar encontros diferentes até com seu conceito.

A Impro, também conhecida como Improv, Improvisação como Espetáculo (MUNIZ, 2015), aqui é tratada como linguagem teatral em que a improvisação gera o espetáculo no próprio ato da apresentação. E, a partir, dessa articulação, as pessoas artistas que a praticam, chamadas de improvisadoras, pensam e experienciam maneiras e formas de manter o fluxo da improvisação em constância e qualidade de diálogo cênico com o público. Dos estudos em Impro podemos averiguar princípios e ideias básicas que conferem a fluidez da composição improvisada em

coletivo. Destacamos dois deles: aceitação e escuta ativa; e para explicá-las, também trazemos à atenção alguns termos técnicos específicos.

Aceitação, desenvolvida pela perspectiva do inglês Keith Johnstone (1992), está diretamente oposta ao bloqueio. O bloqueio se configura por interromper o fluxo de criação, seja individual ou coletiva. Tudo que é trazido à cena é considerado uma proposta, uma oferta. Segundo o improvisador colombiano Gustavo Miranda, uma oferta pode ser fechada (com informações de plataforma bem definidas), aberta (com algumas ou poucas informações de premissa definidas), e inconscientes ou involuntárias. (PROENÇA, 2025, p.99). A plataforma é composta pelos elementos definidos por Viola Spolin (2001) como Quem (relação entre as personagens), O Quê (o que estão fazendo na cena, a ação), e Onde (local que dá contexto). Um exemplo de oferta fechada seria: “Mãe, eu estou tão emocionada que estamos fazendo meu jantar de noivado no mesmo restaurante em que você e o papai se conheceram!”. Neste exemplo, a oferta já define quem são as personagens, o que estão fazendo e onde estão, a improvisação segue daí. Uma oferta aberta poderia ser exemplificada por: “Mãe, estou tão emocionada!”, e daqui a improvisação só parte da relação das personagens, os outros pontos estão em aberto. Uma oferta inconsciente ou involuntária poderia ser o fato da pessoa ter coçado o braço porque, enfim, estava coçando, e outra pessoa na cena perceber isso como oferta e dizer, por exemplo: “Você está nervosa, não é? Sempre se coça quando está nervosa.”.

Entender o conceito de plataforma é um exemplo de como podemos perceber e fluir com mais presença na improvisação, e também dirigi-la. Se percebemos que não conseguimos ir adiante com a cena, talvez seja porque um dos elementos da plataforma não foi definido ou desenvolvido. Uma orientação própria ou da direção pode destravar (ou desbloquear) a cena: “Definam a relação”, por exemplo. A plataforma funciona como as premissas de exercícios de improvisação que Stanislavski usa em “A preparação do ator”, quando, por exemplo: “Passa-se aqui, neste apartamento. Maria casou-se com Kóstia, [...] Os dois têm um encantador filhinho, recém-nascido, que está sendo banhado pela mãe num quarto que dá para a sala de jantar. O marido examina alguns documentos e conta dinheiro.” (STANISLAVSKI, 2012, p.107). Nessa premissa, que na obra de Stanislavski ainda desenvolve mais em enredo, se estabelece quem são as personagens, onde estão e o que estão fazendo, dando contexto para o desenvolvimento da cena que será improvisada. O objetivo do autor é trabalhar a concentração e a fé cênica, não a composição da improvisação em si. O improviso é um meio, não um fim. E assim, ele estabelece a premissa com as informações de plataforma que permitem um chão mais fortalecido para que o improviso flua e quem atua possa se concentrar nos objetivos do exercício e não na criação da cena. Enquanto se improvisa, podemos perceber que há confusão sobre algo, e, a partir do entendimento da plataforma, podemos fazer a oferta do que precisa ser definido para permitir que a confusão se dissipe e a cena flua. Cabe dizer que não é necessário ter todos os elementos da plataforma para que a cena possa fluir, eles são indicativos de algumas lacunas a serem desenvolvidas para encontrar o fluxo, caso necessário. É possível e interessante desenvolver uma cena em que só um desses elementos é explorado, ou que não interesse, por exemplo, qual a relação entre as personagens ou onde estão exatamente, como uma espécie de “Esperando Godot”. Neste ponto também percebemos o entendimento de que quem improvisa, está atuando, escrevendo e dirigindo a cena ao mesmo tempo. Essa escrita, desenvolvimento da dramaturgia, também se torna, assim, um dos focos de estudo na improvisação, assim como a atuação e, em partes, a direção. Falaremos sobre isso mais adiante.

Retomando o entendimento de bloqueio: esse pode se dar também pela negação (o oposto da aceitação) de uma oferta, desvio dela ou a ação de ignorá-la, interrompendo o fluir da ação. A aceitação, por sua vez, mantém e contribui para a continuidade do desenvolvimento de uma oferta. Uma máxima da Improv internacional, de origem estadunidense, é a chamada “Sim e”. Rich Back, improvisador dos Estados Unidos, explica esse aspecto, conceituando-o como uma das regras da Improv, e exemplificando-a em sua oposição aos bloqueios:

Mas uma regra, [...] que até onde eu sei que nós [diferentes escolas de Impro] concordamos é o “Sim E”. [...] existem duas partes. [...] A parte do “Sim” simplesmente significa que não importa o que está acontecendo até aqui, [...] qualquer coisa que aconteceu até agora, nós simplesmente concordamos que aconteceu e nós não estamos fazendo nada para contradizer isso. [...] Isso não é muito difícil para a maioria das pessoas... colocarem na cabeça. A parte do “E”, na minha opinião, quando é mais eficiente é: quando não só eu estou concordando [...], mas qualquer coisa que eu diga depois será uma reação direta ao que você diz. Por exemplo, se você diz: “Que dia lindo na praia” e eu venho e digo: “Eu tenho uma arma de fogo”, sabe... Eu não estou lhe contradizendo, não estou dizendo “Não”, mas eu também não estou fazendo nada que tenha a ver com o que você disse, tipo, eu não fui inspirado por você. Eu estou só esperando você terminar de falar e então eu quero trazer uma arma de fogo para a situação porque é isso que eu quero fazer. É sobre mim e... meus próprios desejos. [...] Para mim “Sim E” é, alguém diz: “Ah! Que dia lindo na praia!”. E eu não vou apenas concordar que nós estamos na praia, mas o que eu digo é inspirado diretamente como uma reação ao que você diz. Então... eu posso dizer: “Graças a Deus nós saímos daquele escritório!” Sabe? Eu estou passando filtro solar... Eu estou concordando com a praia e estou pegando o que você disse e deixando isso me inspirar, em oposição a jogar uma ideia aleatória que simplesmente não discorda do fato de estarmos na praia.<sup>2</sup> (Baker in Proença, 2019 - tradução e transcrição nossas).

No exemplo de Baker, vemos o bloqueio como um desvio ao não se fazer nada que tenha haver com a proposta inicial de se estar passando um dia na praia. Entendemos a partir disso que o oposto da aceitação não é simplesmente a negação, mas, o bloqueio, não permitir que a oferta seja desenvolvida. Entender isso, permite que uma direção e a pessoa que improvisa perceba que a improvisação não está fluindo porque as ofertas estão sendo bloqueadas a solução é aceitar a oferta. Aceitação, por sua vez, é um princípio para o improviso que está ligado a receber uma oferta e desenvolvê-la. É concordar que o que foi trazido para a cena aconteceu, não há como uma mudar ou ignorar o que já está ali. Há, sim, como transformar, ressignificar, pois a aceitação é a concordância de que a oferta existiu, está presente, e não necessariamente uma concordância com a oferta em si. Este entendimento está diretamente ligado à concepção de se trabalhar a aceitação juntos ao conceito e prática do consentimento (VIGLIETTA, A., et al., 2020). Aceitação não é sobre dizer “sim” a tudo, se tornar refém de situações e contextos em cena porque se precisa aceitar tudo. Se assim o for, entramos em procedimentos de opressão na cena, permitindo e dando suporte à comportamentos abusivos, mesmo que sutis. Aceitamos e dizemos sim para a ocorrência: se uma oferta foi racista, por exemplo, ela existiu e foi racista, não se finge ou ignora o ocorrido, se aceita e lida com a oferta. Mais do que julgar a oferta, é sobre se estar presente e consciente de que a composição na cena é diversa e feita por todas as pessoas participantes, e que, por isso, não há reinado de uma proposta, e sim, uma abordagem democrática da criação.

---

2 But the one rule, [...] that as far as I am aware of it that we all agree on is “Yes And”. [...] It has two parts. [...] The “Yes” part is simply means that whatever is happening up until this point, [...] whatever happened up until now, that we simply agree that has happened and we are not doing anything to contradict it. [...] That is not too hard for most people to... to get their heads around. The “And” part, in my opinion, when it is most effective is: not only am I going to agree [...], but whatever I say next it is going to be a direct reaction to what you say. For example, if you say: “What a lovely day at the beach” and I come out and I go: “ I got a fireball gun”, like... I am not contradicting you, I am not saying “No”, but I am not also doing anything to do with what you said, like, I am not inspired by you. I am just waiting for you to get done talking and then I want to bring a fireball gun to the situation because that is what I want to do. It is about me and like... my own desires. [...] To me “Yes And” is, someone goes: “Ah! What a lovely day at the beach!” And I not only agree that we are at the beach, but what I say is directly inspired as a reaction to what you say. So... I might say: “Thank goodness we are out of that office!” You know? I am applying sunscreen... I am agreeing with the beach and I am taking what you said and letting that inspire me, as opposed to throwing out some random idea that I have that happens to not disagree with the fact that we are at the beach. (Baker in Proença, 2019 - tradução e transcrição nossas).

Perceber e compreender a aceitação com consentimento proporciona que a direção mantenha o fluxo de criação sem automatismos sistemáticos de opressão. A indicação para um elenco de: “Aceite a oferta.”, “aceite a realidade criada”, ou “olha o bloqueio”, por exemplo, permite que um elenco que desenvolve o vocabulário e compreende o princípio da aceitação, possa sair de um ponto de bloqueio. Os desafios estão em não usar o julgamento quanto a proposta (que provavelmente sempre existirá), de forma a bloqueá-la. A oferta é aceita e desenvolvida, talvez, não necessariamente da maneira como quem a propôs pensava de início, mas, novamente, é uma construção coletiva. Nesse sentido a proposta trazida, a “primeira ideia” não é recebida como boa ou ruim, mas como presente e existente. Aceita, jogamos com o “e” do “sim e”: e agora lhe acrescentamos algo que leva ao seu desenvolvimento. A aceitação e a soma nesse “sim e” é o que permite a cena fluir e seguir.

Onde começamos



(Proença, 2013, p.39).

No gráfico acima criado temos a representação de como o fluxo da cena se movimenta com a aceitação e a soma (Sim e), e em como ela pára com o bloqueio. Começamos em um ponto (o primeiro tracejado azul) e a ideia/oferta nos projeta adiante. O bloqueio (Não), faz-nos voltar ao ponto de partida: “Vamos tomar um sorvete? Não.”, e pronto, não saímos de casa, não vamos a sorveteria, não encontramos nada no caminho, continuamos onde estávamos. A aceitação, por si só, aceita a projeção do movimento, mas também se estagna, se não somamos nada a ela, é preciso ir a sorveteria, escolher um sabor, deliciar-se, emocionar-se, remeter a infância, e enfim abrir-se para a difícil conversa sobre o tratamento do pai que sempre nos levava para tomar sorvete quando tinha algo sério para tratar conosco... (só um exemplo de onde poderia ir). A perspectiva da soma nos ajuda a construir a dramaturgia do universo da criação: Se isso é verdade nesse mundo, o que mais é verdade?. E, a partir daí, os universos vão se desdobrando nesses “sim e”s.

A aceitação como princípio permite que o bloqueio, quando ocorrer, se torne uma oferta: aceitamos que ocorreu e jogamos a partir de sua existência. Por exemplo: Se A aponta o dedo para B como se fosse uma arma, dizendo: “Isso é um assalto” e B responde “Isso é um dedo”, temos aqui um bloqueio evidente quanto à oferta do assalto com uma arma de fogo. Pelo princípio da aceitação, se A aceita o bloqueio de B e o que foi trazido por ele por este bloqueio (o fato de que A está apontando um dedo para B), A pode responder: “Você não quer ver o que eu vou

fazer com esse dedo se você não me passar todo o seu dinheiro.”. Aqui, A aceita a ameaça e o movimento da primeira oferta, e trata a resposta B como uma ressignificação do gesto. Dessa maneira, compreende-se que o bloqueio inclusive pode ser proposital e propositivo, principalmente se intencional, quando se há o entendimento e treinamento do princípio da aceitação entre as pessoas que improvisam a cena.

Para haver a aceitação, é preciso haver a escuta ativa. Só se pode aceitar o que aconteceu se o que aconteceu for percebido, se houve escuta da oferta. Amplia-se o entendimento de escuta na Impro para todos os sentidos, algo que foi visto mesmo sem som, um posicionamento, um gesto, uma mudança de luz, etc. E se entende escuta ativa com um caráter compositivo, presente: uma recepção propositiva, receber e afetar-se, perceber de maneira a usar/inserir-se. Esse princípio afeta diretamente o que se propõem em cena e como propomos o que fazemos, porque começamos a perceber a percepção das pessoas que improvisam conosco, o que afeta como fazemos e o tempo de realização da ação. Assim, se faço algo, percebo se as outras pessoas conseguem ver ou entender, seja pelo meu posicionamento, uso de sonoridades (onomatopéias, sons e palavras), repetição do movimento para dar tempo e espaço de entendimento e percepção para as demais pessoas. Também me insiro no todo com uma postura quase detetive, tudo é uma pista, uma potência criativa, uma oferta. Aí está o ativo de uma “passividade”. Na improvisação, quando não estamos em cena, estamos exercendo uma escuta ativa intensa, porque a imprevisibilidade da criação instantânea exige essa ampliação da percepção ou... tudo que vier depois será bloqueio, mesmo que involuntário. É onde se instaura a falta de escuta.

O contato-improvisação e a improvisação em dança percebem essa escuta ampla e ativa com um refinamento criativo e de segurança, afinal, não se pode simplesmente se jogar ou apoiar em alguém, sem perceber se há o consentimento, e prontidão da outra pessoa para tanto. A escuta e o impacto da escuta é um dos princípios da técnica de Meisner (1987) em atuação, na qual a repetição vai afiando a escuta, as mudanças sutis, as inflexões necessárias, o ponto onde algo se transforma ou transborda. Quando Stanislavski (2012) desenvolveu os conceitos de círculos e atenção, do pequeno ao grande, está trabalhando também a percepção da escuta envolvendo a escrita de si, da cena e quem está nela, e do espetáculo como um todo, que também evoca a plateia. Para a atuação não ser um automatismo do que foi memorizado ensaiado, a escuta ativa é uma chave para a presença. Renato Ferracini (2006) vai falar de corpo subjétil (que se projeta e ee subjetivo) presente e que atua numa zona de vizinhança e turbulência. permitindo afetar-se pelo que acontece nessa vizinhança, nessas presenças outras no ato teatral, e que promovem as turbulências, os impactos e afetos imprevisíveis. Há de se haver escuta para tanto. Internas, externas, perenes e ativas. Escolher boiar no mar sem perde-se, uma escolha ativa por uma passividade. Ao mesmo tempo que boiar no mar perdendo noção do que acontece à volta (bloqueando a escuta) é o que nos afoga, por isso, até o abandono é ativo no improvisado. É escolha, é ciente, é pacto. A escuta e a qualidade dessa escuta vão ser recorrentes nos processos de treinamento e de criação em teatro. O que a Impro recorda a quem improvisa e dirige a improvisação é que a escuta ativa é o único recurso para realmente fazer a cena fluir. Não é à toa que no documentário sobre Impro “Era preciso ouvir outras vozes” (2019), que já tem o jogo com a escuta em seu título, a escuta é referenciada efusivamente referenciada como um princípio ou regra da Impro.

Ainda dentro do vocabulário da Impro, um conceito e dispositivo que afeta a fluidez da improvisação de forma técnica e que afeta o entendimento de bloqueios e comportamentos cênicos e criativos, é o conceito de status. Johnstone (1992) vai apresentá-lo junto a imagem da gangorra, em que para alguém estar no topo, alguém precisa estar na base trabalhando para que a pessoa do topo se mantenha. Ao mesmo tempo, o jogo da gangorra é dinâmico, quem está no topo e na base mudam. Status se refere a dinâmica de poder na cena e não há o status social, embora este faça parte do contexto da cena. Uma rainha sempre terá o status social mais alto do que a do bobo

da corte, mas o status de poder em uma cena pode permitir que o bobo da corte tenha um status mais alto a partir dos jogos de humor e esperteza que venha a jogar. Entender que o poder entre as personagens em cena é dinâmico permite perceber tensões, jogos, relações óbvias e sutis, aspectos de bloqueios da cena. Ainda tendo a imagem da gangorra, o momento de uma discussão de personagens, por exemplo, seria a disputa na gangorra quando nenhuma das pessoas sobe ou desce, ficam na horizontal e a dinâmica do jogo é suspensa. Esse pode ser um movimento muito interessante, uma suspensão de tensão, enfrentamento, ápice de conflito. Mas, se ninguém ceder ou impor, o jogo permanece parado e o fluxo não é desenvolvido mesmo que em outra direção. Percebemos, principalmente em Impro, e na dramaturgia da criação, que esse aspecto também se reflete em que joga: perceber que a cena precisa se transformar talvez signifique sacrificar sua personagem, ceder à proposta da outra pessoa. Quando há falta de escuta e aceitação a gangorra parada na horizontal é nítida, porque se fica numa disputa de quem tem o poder e a cena não anda. O status é um dispositivo pontual para destravar uma cena, pois implica de perceber que a dinâmica de poder não está fluida, logo a cena não “balança”, não se move. Isso não quer dizer que uma cena inteira em que a dinâmica se permanece com a mesma pessoa acima e uma mesma pessoa abaixo não possa ser interesse, mas isso implica perceber um esforço enorme para manter a gangorra sem mover-se, e esse esforço “parado” permite tempo e espaço de percepção da terrível dinâmica estabelecida para se manter o status.

Aree Witolear (2020), improvisador da Indonésia residente na Noruega, reflete sobre o conceito de status em relação a quem improvisa. Propõem a reflexão quanto aos “perfis” ou “tendências” entre as pessoas improvisadoras. As que são jogadoras de status alto, que jogam propondo em intensidade e quantidade na cena, liderando a criação, tomando espaço e tempo; e as que jogam em status baixo, que seguem mais as propostas, complementam em detalhes, ocupam menos espaço e tempo na cena. Witolear pontua que ao se perceber a tendência, pode-se então treinar outras qualidades de seu status jogador.

Como direção, seja de fora da cena ou por parte das próprias pessoas que a improvisam, perceber que uma “briga” de status, de quem tem a “melhor” ideia, de quem quer fazer sua oferta vencer, é um ponto crucial para desbloquear uma cena.

As particularidades da improvisação podem trazer outros entendimentos sobre criação. Um deles é a própria relação com o tempo e a sensação da linha do tempo no processo. A improvisação em si estabelece uma relação processual de organização, no sentido de organizar-se durante o processo da sua própria feitura. É uma arte em gerúndio, no fazendo. Assim, podemos descrever a sensação do caminhar na linha do tempo de um processo artístico em teatro como o caminhar em uma linha (que pode ser reta, sinuosa, espiralada, o que for, mas uma linha). Havendo a meta de um espetáculo à frente, se caminha olhando para essa frente, mesmo que não se saiba onde vai chegar. Por vezes, podemos parar e olhar para trás, de onde viemos para entender melhor para onde estamos indo, revisar anotações, voltar a algum ponto, etc., mas seguiremos caminhando olhando para frente. Em improvisação, essa caminhada se dá talvez numa linha idêntica, também em direção a um incerto, mas com um detalhe outro na relação: caminhamos de costas. Estamos escutando e atualizando caminho presente, nossos olhos não estão no futuro. E quanto mais nos distanciamos do ponto de origem, mas compreendemos a paisagem que estão pintando e compondo. Nossa perspectiva é sobre onde, por onde e como estamos caminhando, não em onde podemos chegar necessariamente. De certo, ao estarmos percebendo a paisagem à nossa volta, podemos deduzir e vislumbrar uma árvore no caminho, uma cerca, obstáculo mesmo sem vê-lo, mas porque vemos o padrão das raízes, o início do cercado à esquerda, etc. Mas, andando de costas, fica difícil de olhar para o sentido que estamos caminhando, deve dar um torcicolo que nem permite ver adiante e se desconecta com o caminho que se vêm traçando.

E nessa relação, quem improvisa se percebe simultaneamente atuando, escrevendo e

dirigindo a peça, e, também ao mesmo tempo, em coletivo. Essa tríade que a figura improvisadora contempla tem sua chave justamente na sobreposição no tempo. Não se está atuando e depois escrevendo e em outro momento dirigindo. Cada decisão em cena é uma decisão, voluntária ou involuntária, dentro dos três eixos. No estudo da tese “Se está na Impro, é para se molhar: A Direção no Teatro de Improviso realizada por quem está improvisando” (2025), constatamos, entre outras questões, que existem noções de que esse trabalho improvisador pudesse se dar numa troca de chapéus: em um momento se usa o chapéu diretor, em outro o ator e em outro o escritor. Porém, verificou-se que a simultaneidade é real, não há o tempo dividido. Também se questionou uma divisão percentual de trabalho, uma ideia de que 33,33% de ação para cada função dentro da improvisação. Essa ideia traz o entendimento da simultaneidade tentando igualar as funções em importância, mas, de fato, o que se observou no estudo é que o ato de improvisar é atuar, escrever e dirigir ao mesmo tempo, misturado, misturando, um todo só que, mesmo que pareça que uma função está mais à frente ou dominante, ainda se tem todo o suporte das outras. De forma que uma dízima periódica ainda é divisão do que não se divide.

O improvisador argentino Feña Ortalli, escritor e editor chefe da revista internacional improviso “Status”, menciona no artigo “A Quarta Função” na sessão opinião da edição da revista de maio de 2024:

Uma das coisas que dizemos quando falamos sobre a complexidade da improvisação é que temos de cumprir três funções simultaneamente: atuamos, escrevemos e dirigimos ao mesmo tempo. Mas há uma quarta função à qual também precisamos prestar atenção: somos público. Mas não um público passivo, como quem está na plateia. Não. Precisamos ser um público ativo. Que esteja pronto. Porque, ao contrário dos membros da plateia, podemos (e devemos) fazer algo com as informações que recebemos ao assistir a uma cena. (Ortalli, 2024).

Essa visão de Ortalli retoma a discussão da qualidade da escuta ativa por parte de quem improvisa, quando se está fora de cena, ainda se está em ação, assistindo no intuito de dar assistência à criação. Nestes momentos fora de cena, pode até se dar que a simultaneidade das funções mude de proporção, mas ainda se está trabalhando a direção e a dramaturgia nessa observação ativa, e, de algum modo, a atuação, mesmo que de forma indireta, pois a possibilidade da contribuição em cena como performer está sendo criada também numa espécie de incubação ou ensaio interno. O que se pode aproveitar dessas perspectivas e evidências de momentos diferenciados é que, mesmo se tratando de um trabalho simultâneo nas três funções, é possível treinar separadamente habilidades em refinamento das funções, estudando-se e praticando questões de atuação, direção e dramaturgia.

Dentro da perspectiva de direção, a escassez de material com foco específico sobre o assunto ainda é evidente. Como a improvisação não é necessariamente ensinada e praticada para se aprender a improvisar, mas para gerar material a ser refinado em processos, as orientações para se dirigir uma improvisação estão mais vinculadas ao ensino ou garimpo de outras habilidades e materiais. Em *Improvisação para o Teatro* de Viola Spolin (2001), vemos a organização do foco de cada jogo teatral, por exemplo. Teremos contribuições mais pontuais em sua obra *O Jogo Teatral no Livro do Diretor* (2013), mas ainda assim, voltado ao que se pode tirar da improvisação ou se desenvolver na figura estudante. A publicação de Assaf Ronen, *Directing Improv. Show the way by getting out of the way* (2017), já começa a trazer reflexões sobre como dirigir a improvisação em si, pensando o espetáculo de Impro. Aqui as contribuições já permitem enxergar a improvisação como linguagem cênica, perceber como deixá-la correr como um rio em sua força natureza. Não é por acaso que o subtítulo da obra descreve a direção em impro como “Mostrar o caminho ao sair

do caminho”. A organização da obra de Ronen já evidencia alguns desafios de se pensar a direção da Impro, precisando explicar esse trabalho, diferenciá-lo do papel docente ou de treinamento que por vezes se confundem de forma não tão produtiva para a criação cênica e artística, discute a particularidade de dar críticas a um trabalho que não será repetido na íntegra, a criação e seleção de um elenco, organização dos ensaios, o uso do dispositivo do *side coaching* (as orientações que ocorrem durante a feitura da cena sem a interrompê-la), a criação do formato/estrutura do espetáculo de improviso, dirigindo com e a parte técnica (luz e som), e finaliza com observando as particularidades de ser a pessoa que dirige o espetáculo, sob o título da direção externa, ao mesmo tempo que também se integra o elenco.

Na Impro, a direção acontece em dois momentos/espços: previamente e durante, justamente por que parte de uma concepção (prévia) e se constrói no fazer da apresentação (durante). Dirigir “de fora” estabelece parâmetros, acordos estéticos e de linguagens. “Essa operação pode ser praticada até mesmo sem a presença de um diretor, em criações nas quais esta função não existe, mas é fato que o olhar da direção reside nesta prática.” (PASSÔ, 2014, p.100). A artista brasileira Grace Passô, mesmo não se referindo diretamente à Impro, mas ao Teatro em geral, ressalta o entendimento de que a direção de um espetáculo vai existir, mesmo não havendo uma pessoa determinada para exercê-la como cargo ou função. Para a Impro isso também se aplica para a direção que acontece no durante, na apresentação do espetáculo. Não é sobre ter uma pessoa internamente a dirigir e orientar o espetáculo, é sobre uma direção ser tomada pela ação criativa, cênica, ética e estética em coletivo, independentemente se há consciência disso ou não por parte do grupo.

Pode-se dizer que a Impro se organiza como um processo colaborativo e(m) criação coletiva (PROENÇA, 2025), especialmente quando se pensa a direção durante o espetáculo e a tríade improvisadora em atuar, escrever e dirigir simultaneamente e em conjunto. Nesse momento a criação coletiva se dá sem o estabelecimento de hierarquias, e mais associações às dinâmicas de status em movimento. O processo colaborativo em que todas as pessoas que improvisam contribuem nas variadas dimensões da cena, incluindo elementos técnicos da encenação (decisões quanto à luz, jogo com a sonoridade, sonoplastia, etc.), são fundamentais para que a cena e espetáculos fluam na improvisação. Curioso que o improviso seja metodologia e ferramenta de criações coletivas e processos colaborativos, ao mesmo tempo que o próprio improviso, especialmente na Impro, se afina com características das criações coletivas e processos colaborativos. As linhas de “funções” se embaçam, há a simultaneidade constante de ações que determinam e impactam escolhas cênicas em diferentes camadas.

Talvez, por isso, pensar a direção de uma improvisação tenda a ser algo quase contraditório, no sentido de haver uma pessoa singular dirigindo-a. Especialmente quando, em herança histórica, a figura da direção e/ou encenação ainda seja carregada de um caráter controlador, enquanto a improvisação discursa numa linha de liberdade. Essa aparente contradição faz inclusive com que pessoas improvisadoras não se percebam diretoras, ou não queiram assumir que dirigem o espetáculo de Impro, pois não querem controlar essa liberdade. Porém essa “liberdade” e “falta de controle” são entendidas, muitas vezes, de forma rasa. É como assumir que não há treinamento, um momento técnico de preparação de quem improvisa e na criação de um espetáculo. Ele existe: há preparação. Entra-se em cena com técnica, estudo, referências, memórias, corpos em suas diversidades de movimento e expressividade, e universos de informações e experiências de vida que se encontram na composição do espetáculo. Improvisação não é criar “do nada”, é criar do encontro do que se faz presente e está presente no espaço e tempo de criação. A espontaneidade, tão valorizada, é fruto de aprendizagens e também de condicionamentos, podendo, por si só, ser construída e treinada em respostas cinestésicas (BOGART e LANDAU, 2005) e padronizadas. No encontro dos universos de criação de cada pessoa participante (incluindo-se plateia) do espetáculo

de Impro, há um filtro, escolhas que “controlam” o que e como essas escolhas se desenvolvem em cena. E, assim, o espetáculo toma uma direção, sai de um ponto em direção a outro, expressa um discurso, é em si um ato político (BOAL, 2005), assumindo-se ou não uma pessoa dirigi-lo. De maneira que, sim, dirigimos a cena, conscientemente ou não, nos responsabilizando ou não, o que não nos exime da responsabilidade pelo fato de sermos agentes da direção tomada no espetáculo.

A partir do momento em que nos assumimos direção, aceitação e escuta do que já ocorre no processo, começamos a perceber como trabalhar e refinar essa direção. Na tese “Se está na Impro, é para se molhar: A Direção no Teatro de Improviso realizada por quem está improvisando” (2025) e no livro *Nossa Direção em Jogo: Dirigir é Parte do Improvisar* (2021), são apresentados dispositivos e exercícios para se treinar o aspecto da direção em improvisação, em especial em espetáculos de Impro. Esses dispositivos se alinham e trabalham juntos aos princípios da escuta ativa e da aceitação.

O primeiro deles é o do reconhecimento. Está vinculado à percepção de que não improvisamos “do nada”, e sim do que conhecemos e então re-conhecemos no encontro da cena. A improvisação “É realizar gestos cênicos que revelam o que já existe entre nós. [...] É uma surpresa e ao mesmo tempo não é nenhuma surpresa. É um reconhecimento. [...] A improvisação é o catalisador do que existe entre nós.” (LAPAJNE e FÖ, 2024). Se articula na escuta ativa e conexão entre o que acontece à nossa volta, reconhecendo movimentos, propostas, referências, e a percepção de como o que acontece está sendo explorado. Assim, a observação, conscientização e exploração se tornam ações do reconhecimento como dispositivo da direção em Impro (PROENÇA, 2025, p.325 e 236). Reconhecemos as referências trazidas à cena, o ritmo, os padrões criados, os códigos teatrais, as linguagens artísticas, os traços culturais, os estereótipos, e os comportamentos sistematizados e sociais de preconceitos e opressões. Reconhecendo ao observar, conscientizar podemos explorar de maneiras a afinar discursos, propor estéticas, sensibilizações e pensamento crítico.

A definição apresentada no livro de exercícios *Nossa Direção em Jogo* (2021), é apresentada em um glossário, assim como os demais termos, e compreende:

É a percepção em algum nível/parte de algo vivido, visto e experimentado. É o entendimento dos processos como estruturas sob a lei Física da ação e reação. É ver o todo dando importância às partes, pois as percebe. É enxergar possibilidades e se surpreender ainda assim, pois é parte de algo familiar, mas que é preciso reconhecer, conhecer novamente, em seu novo contexto. Vincula-se a referências e memórias, e passa pelo filtro pessoal de cada indivíduo. Por isso, é também conexão, pois ao reconhecer algo fora, identifica-se com algo de dentro, uma percepção pessoal. Em cena podemos reconhecer estruturas narrativas, movimentos estéticos, códigos de edição, sensações, climas, ritmos, compassos, a semiótica de cores, luz e espaços, e etc. Reconhecimento é basicamente o que a plateia faz ao assistir um espetáculo, é pelo reconhecimento que ela se conecta: o que assiste (vê e ajuda a montar) com suas memórias e referências pessoais. Assim, a repetição é uma ferramenta para o reconhecimento tanto quanto o reconhecimento é uma ferramenta para a repetição: reconhecemos algo que já foi feito, ou seja, que em algum nível se repete; repetimos algo que já conhecemos e que em algum nível de consciência reconhecemos. (PROENÇA, 2021, p.5).

Essa definição se baseia também no alinhamento ao “olhar de fora”, mais precisamente, ao olhar da plateia. A direção como a projeção do que a plateia percebe no palco, a busca por conexão num círculo de atenção (STANISLASKI, 2012) que se amplia para além do tablado, que abraça vestígios do tempo do passado no agora. E como identificado (ou reconhecido), possuiu um relacionamento íntimo com a repetição.

A repetição como dispositivo dialoga com os *Viewpoints* de Bogart e Landau, em que o próprio ato de fazer de novo, significa ser novo, se atualizar. A repetição na escuta ativa e não no automatismo. A repetição que pode ser de uma fração de algo, de uma qualidade do movimento, de uma frase. A repetição que tanto pode ser externa, ao se trazer uma citação, referência de algo pronto e já existente anteriormente, como a fala de um filme, um poema de Conceição Evaristo, etc. E pode ser uma repetição interna, de algo do universo daquele espetáculo. Na Impro, se cunha o termo *callback*, um “chamar de volta”, uma personagem anterior, uma frase, algo que foi feito originalmente no aqui dessa apresentação e que é retomado e ressignificado ou reforçado. Repetimos o que é importante e repetimos para transformar, a insistência do entendimento, do reconhecimento. João Fiadeiro (2017), coreógrafo português, quando da fala da Composição em Tempo Real, reconhece na repetição a meio para a transformação pois permite tempo e, retroativamente, o reconhecimento do que se passa e como se passa, tão simples como perceber que cansaço do braço após repetir um movimento, o altera, o transforma. A repetição na escuta ativa permite a percepção do presente a afetar-nos.

O terceiro dispositivo abarca a oposição. Como já compreendido, todos os dispositivos se afetam e retroalimentam entre si, assim como, mesmo focando em direção, eles também servem à atuação e escrita. A oposição permite o reconhecimento de opções para a quebra de padrões em cena. Ao reconhecer a repetição de algo, podemos quebrar a repetição numa escolha e proposta ativa, ao percebermos a oposição desse algo como opção, e todas as outras opções dentro do espaço entre o ponto de referência e seu oposto. O uso da espacialidade, por exemplo: uma cena que foi realizada no proscênio, pode ter como oposição o fundo do palco, e, ao visualizar essa opção, percebe-se o centro do palco também. A oposição joga com a perspectiva, inclusive do que se está escolhendo opor em cena: o nível, o ritmo, a sonoridade, a quantidade de algo? Exercitar a oposição significa se manter na escuta ativa das possibilidades. Significa entender que a aceitação é um princípio ao que, por o aceitarmos, podemos trazer à cena seu oposto e encará-lo: se fizermos uma cena agitada, podemos fazer a próxima com calma.

Assim, em repetição e oposições reconhecidas, o espetáculo como um todo vai sendo desenhado, uma direção vai se mapeando. E no pensar desses dispositivos no todo é que se encontra o quarto dispositivo: o equilíbrio. Pensa-se em dosagem, peso, como a criação vai tomando forma e joga com seus aspectos em diferentes intensidades reconhecendo como isso comunica com o público no espaço e tempo que se desenrola no espetáculo. Se o espetáculo está muito acelerado até sua metade, podemos desacelerar, jogando com a oposição, na outra metade, encontrando um equilíbrio em ascensão e descensão na simetria da linha do tempo - não é à toa que um dos exercícios para se trabalhar o equilíbrio em “Nossa Direção em Jogo” (2021) seja o dotrabalho com gráfico, a fim de que se perceba o desenho do equilíbrio no andar do tempo-espetáculo. O equilíbrio, como dispositivo, se alia a uma qualidade: a temperança.

Pode ser entendida como um equilíbrio dinâmico, no qual as quantidades iguais, “pesos” iguais, não trazem necessariamente a sensação de equilíbrio, pois a Temperança traz a necessidade do momento, assim como temperamos refeições para diferentes pessoas de acordo com a necessidade de cada uma. Com temperança podemos trazer a ideia de equilíbrio na duração de um evento, na duração do espetáculo, no conjunto como um todo e não nas partes individuais. Por exemplo: Se uma cena tem todo o “peso” da quantidade de pessoas na esquerda do palco, na próxima cena diminuímos um pouco o número de pessoas na esquerda do palco para que “pese” menos, na próxima cena ainda menos, e menos, até que no meio do espetáculo temos o tal “equilíbrio visível”. Na sequência começa a se “pesar” um pouco mais para a direita, na próxima cena mais um pouco, e na seguinte muito, e na última todo o “peso” está à direita do palco. As imagens de palco estaticamente não estavam equilibradas (com exceção da do meio), mas o

espetáculo em si teve uma dinâmica de equilíbrio. Ou ainda, a Temperança tem haver com a necessidade do desequilíbrio e o significado que isso pode trazer, ou até mesmo a “justiça” que se pode trazer a um tema, personagem, etc.

O equilíbrio com temperança, pensa que tempero trará a dosagem do espetáculo, o que serve para aquela apresentação e aquele encontro de corpos criadores (o que inclui a plateia). Questiona a ideia de equilíbrio simétrico como um padrão a se atingir, valorizando a escuta ativa do que o espetáculo pede e necessita para aquele dia.

Reconhecemos por repetição, em oposição e o equilíbrio (com temperança) construído. E o fazemos ao observarmos, nos conscientizarmos e explorarmos o que temos em jogo. Repetimos o que reconhecemos (de dentro ou de fora), criando padrões que se transformam ou são quebrados pela oposição. Nos opomos a algo que se repete e que reconhecemos. Geramos nesse jogo o equilíbrio próprio do espetáculo, e essa propriedade é qualificada em temperança. Vamos fazendo escolhas que direcionam o discurso, o trabalho com os elementos da encenação, os códigos teatrais usados, e as movimentações cênicas. Dispositivos que treinamos com a nossa escuta ativa e com a aceitação, para criar sentido na Impro, o sentido que também se anda no espetáculo, sua direção. Toda decisão na cena improvisada é do campo da direção, da atuação e da escrita. Cabe dizer que também em qualquer outra linguagem teatral, pois, quando em cena, qualquer decisão realizada impacta a dramaturgia como um todo e a atuação (não automatizada). Havendo ou não uma direção prévia, “de fora” da cena, quem está nela é direção, em seus poderes e em suas responsabilidades. O que levamos para palco é fruto de concordâncias. E reconhecemos que, por mais que essas reflexões se alinhem em direção à Impro, qualquer forma teatral se beneficia delas ao manter pulsante, ativo e conscientemente efêmero, o ato teatral.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 7ªed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2005.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints book**. A practical guide to Viewpoints and Composition. [recurso eletrônico]. New York: Theatre Communications Group, 2005. Formato: Kindle.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FERRACINI, Renato. **Café com queijo: corpos em criação**. 2ªed. São Paulo: Hucitec, 2006.

FIGUEIREDO, J. **Composição em tempo real: anatomia de uma decisão**. Lisboa: Ghost Editions, 2017.

JOHNSTONE, Keith. **Impro. Improvisation and the Theatre**. New York: Routledge, 1992.

LAPAJNE, Maja; FÖ, Nobert. Improvisação é... **Blog Revista Status PT**, Brasília/Rio de Janeiro, 5 ago. 2024. Disponível em: <https://revistastatuspt.blogspot.com/2024/08/temporada-2-status-158-agosto2024.html>, Acesso em: 5 nov. 2025.

MEISNER, Sanford; LONGWELL, Dennis. **Sanford Meisner on Acting**. New York: Vintage, 1987.

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

ORTALLI, Feña. A Quarta Função. Opinião. **Blog Revista Status PT**. Lisboa e Rio de Janeiro, 2 mai. 2024. Disponível em: <https://revistastatuspt.blogspot.com/2024/05/ep-11-status-155-maio-de-2024.html>. Acesso em: 10 nov. 2025.

PASSÔ, G. Direção Teatral: Algumas Reflexões em 2014. **Subtexto**: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Dossiê Direção Teatral: Formação e Pesquisa, ano XII, n.11. Belo Horizonte: CPMT, out. 2015, p. 98-113.

PROENÇA, Luana. **Se está na Impro, é para se molhar**: a direção no teatro de improviso realizada por quem está improvisando. 2025. 591 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teatro, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2025. <http://doi.org/10.14393/ufu.te>

PROENÇA, Luana. **Nossa Direção em Jogo**. Dirigir é Parte do Improvisar. [recurso eletrônico]. Lisboa: [s.n.], 2021. Formato: eBook.

PROENÇA, Luana. (dir.). **Era preciso ouvir outras vozes** [recurso audiovisual]. Brasília: Visando Impro, 16 nov. 2019. 1 vídeo (115 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EviKrWSU2cY>. Acesso em: 07 nov. 2025.

PROENÇA, Luana. **IMPRO Visa AÇÃO**. Uma Proposta de Treinamento Para Teatro de Improviso. 2013, 179f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12320/1/Luana%20Maftoum.pdf>. Acesso em 08 nov. 2021. <https://doi.org/10.14393/ufu.di.2013.76>

RONEN, A. **Directing Improv**. Show the way by getting out of the way. Nova Iorque: Yesand Publishing. Kindle Edition, e-book, 2017.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SPOLIN, Viola. **O Jogo teatral no Livro do Diretor**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 21ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

VIGLIETTA, Agos, et al. **Alguma vez você já se perguntou se...?** Perguntas para Docência de Impro. [recurso eletrônico]. Madrid, 2020. Formato: eBook.

WITOELAR, Aree. Loucura/Status. Técnica. **Revista Status**, n. 103, ano 9. Madri: Status Ediciones, jan. 2020, p. 15-16.