

O SISTEMA IMPRO E A CRIAÇÃO TEATRAL

THE IMPRO SYSTEM AND THE THEATRICAL CREATION

EL SISTEMA IMPRO Y LA CREACIÓN TEATRAL

Diogo Horta
Mariana de Lima e Muniz

Diogo Horta

Mestre em Artes e Tecnologia da Imagem pela EBA/UFMG, ator e professor de improvisação da UMA Companhia, tendo sido professor temporário do curso de Graduação em Teatro da UFSJ.

Mariana de Lima e Muniz

Professora titular e coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.



Resumo

Este texto reflete sobre o sistema Impro, criado pelo professor inglês Keith Johnstone, que tem como foco a formação do ator por meio da prática de improvisação teatral. O sistema é composto por jogos e exercícios fundamentados na cooperação e na benevolência como base para a criação e para a formação teatral. A partir de uma pesquisa comparativa realizada na EBA/UFMG e na UFSJ, entre 2012 e 2014, buscou-se apresentar o sistema.

Palavras-chave: improvisação, formação, dramaturgia.

Abstract

This study discusses the Impro system, created by the English professor Keith Johnstone, which has as a focus the actors' training through theatrical improvisation practice. The system is composed by games and exercises that are founded in cooperation and benevolence as base for theatrical creation and training. The goal was to present the system from a comparative research done at EBA/UFMG and at UFSJ from 2012 to 2014.

Keywords: improvisation, training, dramaturgy.

Resumen

En este texto se plantea reflexionar sobre el sistema Impro, creado por el profesor inglés Keith Johnstone con enfoque en la formación del actor a través de la práctica de la improvisación teatral. El sistema se compone por juegos y ejercicios que están fundamentados en la cooperación y en la benevolencia como una base de la creación y de la formación teatral. Buscamos mostrarlo desde una investigación comparativa llevada a cabo por la EBA/UFMG y la UFSJ, entre el 2012 e el 2014.

Palabras clave: improvisación, formación, dramaturgia.

Introdução

O sistema Impro foi criado entre os anos 1950 e 1960 pelo professor e diretor inglês Keith Johnstone, em Londres. Desde então vem sendo apri-

morado e desenvolvido por seu criador e outros parceiros no Canadá, onde Johnstone foi convidado a dar aula, como professor titular de interpretação, na Universidade de Calgary em 1972, tornando-se professor emérito em 1995.

Ainda na década de 1960, a Impro possibilitou a experimentação da “improvisação como espetáculo” (MUNIZ, 2005), ou seja, da improvisação não apenas como ferramenta de criação de personagens ou de formação do ator, mas como espetáculo em si mesma.

No entanto, a experiência não foi a única que trabalhou com a improvisação nesses moldes. Aproximadamente na mesma época, duas experiências, uma no Canadá, em Montreal, e uma nos Estados Unidos, em Chicago, também iniciaram a prática da Impro (HORTA, 2014). No Canadá, foi realizada no espetáculo *Match de improvisação*, de Robert Gravel e Yvon Leduc, enquanto em Chicago a improvisação diante do público foi fruto do trabalho de Paul Sills e Del Close, a partir das pesquisas da professora norte-americana Viola Spolin, de quem Sills é filho.

As três experiências – de Johnstone, Sills e Gravel – podem ser apontadas como as precursoras da Impro no mundo (MUNIZ, 2005). Cabe ressaltar que o movimento cênico criado por tais experiências, da improvisação diante do público, não apresentou uma origem comum, muito embora tenha características próximas. Da mesma forma, o processo de formação de atores-improvisadores apresenta diferenças importantes, apesar de também apresentar pontos similares (DUDECK, 2007).

O nome Impro é uma referência ao título do livro de Johnstone, publicado em 1979, *Impro: improvisation and the theatre*. A denominação “Impro System” é recente e foi dada pela pesquisadora Theresa Robbins Dudeck (2013), para quem o trabalho de Johnstone deve ser considerado um sistema porque todos os princípios, conceitos e elementos que compõem a prática da Impro devem trabalhar juntos para seu melhor funcionamento.

Deve-se observar que nos Estados Unidos o termo usado para designar “improvisação como espetáculo”, praticada pelo grupo Second City, criado por Paul Sills, e os grupos então decorrentes, é “Improv”. Apesar disso, é difícil identificar se os norte-americanos utilizam Improv apenas como sinônimo de Impro ou também como abreviatura de “*improvisation*”, o que implicaria um

termo mais genérico. Segundo a definição de Omar Argentino Galván (2013, p. 25), não haveria distinção entre tais termos; para ele, “a técnica que faz do próprio ato de improvisar um feito artístico ou de entretenimento é mundialmente conhecida como Impro ou Improv”.

Viola Spolin e Del Close são os maiores expoentes para aqueles que fazem Improv; Keith Johnstone e o *Match de improvisação* foram ou são os referenciais mais importantes para o mundo Impro. Não se poderia falar de duas técnicas, mas sim de duas escolas com filosofias semelhantes mas não idênticas. (GALVÁN, 2013, p. 277)

A denominação “sistema Impro”, portanto, se refere ao trabalho de Keith Johnstone, o qual nos dedicamos a apresentar neste texto. Em pesquisa de mestrado concluída em 2014 e realizada no curso de pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), observou-se, analisando o contexto da Impro no Brasil, que os princípios e conceitos do sistema são percebidos apenas superficialmente na prática de muitos grupos de improvisação.

Como houve uma popularização de vários espetáculos de jogos de Impro, vídeos no YouTube e programas de TV a partir da improvisação, a prática da Impro essencialmente cômica e com a preocupação de agradar o público a qualquer preço prejudicou a percepção do sistema de Johnstone e seu aprofundamento enquanto teoria e prática teatral no Brasil (HORTA, 2014).

Por esse motivo, serão apresentados os pressupostos básicos da Impro, tendo como referência nossa experiência artística e pedagógica com o sistema, tanto como diretores e atores em espetáculos de Impro, quanto como professores e pesquisadores que dialogaram com o sistema Impro na prática docente de formação universitária em Teatro da UFMG e da Universidade Federal de São João del-Rey (UFSJ).

Notas sobre Keith Johnstone

Keith Johnstone iniciou suas pesquisas como professor de artes em escolas públicas da periferia de Londres nos anos 1950. Foi uma experiência essencial para que começasse a perceber e investigar os processos educa-

tivo-criativos a que eram submetidas as crianças inglesas nas escolas de ensino formal da época.

Johnstone se dedicou amplamente ao estudo dos modos como as crianças se relacionavam com a criação, bem como suas relações com professores e os processos criativos em sala de aula. Quando publicou seu primeiro livro, Johnstone estava convencido de que o processo educacional inglês da época destruía e podava a criatividade dos alunos. A partir de então, desenvolveu seu sistema de trabalho, com o objetivo inicial de promover, potencializar e instigar o processo criativo de adultos e crianças.

Por acaso, passei a vida ensinando as técnicas que meus professores ignoravam. Encorajo pessoas negativas a serem positivas, gente talentosa a ser óbvia e os ansiosos a se esforçarem ao máximo. As pessoas ficam surpresas quando dedico a mesma atenção a atores “confusos” e aos “talentosos”. (JOHNSNTONE, 1999, p. X)

O desenvolvimento do pensamento de Johnstone, que culminou na criação do sistema, se deu a partir de suas aulas no estúdio de formação de atores do Royal Court Theatre, em Londres, onde já trabalhava como dramaturgo. Quando convidado a dar aulas no *studio*, decidiu ensinar *habilidades narrativas*, e foi nesse momento que formulou suas principais ideias: “Desenvolvi as alterações de status, jogos de improvisação para se criar histórias conjuntas e quase todo o trabalho descrito neste livro (*Impro*)” (JOHNSTONE, 1992, p. 27).

Dessa forma, é importante destacar que todo o processo de pensamento de Johnstone inicia-se com suas reflexões sobre o trabalho do ator e se fundam primeiramente em sua visão como diretor. Ele dedica grande parte de seu trabalho ao tema da criatividade, por acreditar que a natureza do homem, por ser dotado de inteligência, é criar, e essa criação deve ser permitida, desenvolvida e potencializada.

Uma influência determinante para a prática pedagógica de Johnstone foi o encontro com o professor Anthony Stirling, “que acreditava em preparar experiências das quais o estudante pudesse se beneficiar. Sua metodologia era inspirada na filosofia de Lao-Tsé sobre o líder invisível, um líder que motiva os outros a sucederem por conta própria” (DUDECK, 2013, p. 27).

É perceptível na obra de Johnstone o valor dado ao professor, a quem o autor atribui a capacidade de obter resultados qualquer que seja o método. Por isso, o que importa no sistema é a forma como o professor conduz o processo. Segundo Dudeck (2013), as ideias de Johnstone em seu primeiro livro representam o início de uma luta contínua, que Paulo Freire (2011) chamou de “educação bancária”: “Vejo Keith como um educador ao estilo de Freire, que era totalmente a favor de dismantelar a relação ‘professor totalitário’ versus ‘estudante passivo’ e substituí-la por uma parceria” (DUDECK, 2013, p. 7). Ainda segundo a autora norte-americana, é crucial para o sistema de Johnstone que o processo de aprendizagem não seja estático para professores e alunos e que todos estejam em processo de transformação.

Assim, partindo do desejo de redescobrir e encorajar a espontaneidade e a criatividade, tendo na improvisação teatral seu meio de trabalho, Keith Johnstone (1992) criou princípios, conceitos e práticas que deveriam ser exercitados coletivamente para que o indivíduo pudesse reencontrar seu poder criativo e aprender elementos essenciais da linguagem teatral.

O sistema Impro

O sistema Impro é composto por conceitos e princípios relacionados a exercícios e jogos, os quais estão fundamentados em uma base filosófica que tem como eixo encorajar a espontaneidade, a criação colaborativa, a cooperação entre os indivíduos e a benevolência, a fim de criar uma atmosfera propícia para o desenvolvimento do aluno. Assim, o entendimento dos princípios e conceitos se constrói em uma base sólida sobre a qual se dá a prática improvisacional.

Dessa forma, os conceitos de *escuta*, *primeiras ideias*, *oferta*, *aceitação*, *quebra de rotina*, *reincorporação*, *círculo de probabilidade* e *Status* foram identificados na obra de Johnstone, totalizando oito conceitos operativos centrais que são trabalhados a partir de jogos e exercícios que conduzem os alunos no desenvolvimento de cenas teatrais improvisadas.

O jogo no sistema Impro constitui-se como atividade com regras e sem um objetivo fixo ou conteúdo único a ser aprendido, enquanto o exercício se dá como uma atividade em que os objetivos são específicos, há um ponto de chegada e as regras são mais fluidas.

As atividades relacionadas aos conceitos de *escuta*, *primeiras ideias* e *oferta* estariam mais próximas do polo do jogo, enquanto os demais conceitos fariam parte da dimensão do exercício. Johnstone (1999) afirma que é importante que o jogo (ou exercício – o autor usa as duas terminologias indistintamente) seja uma expressão da teoria.

Caso acreditemos que improvisadores matam sua espontaneidade quando tentam fazer previsões, e que esse pensamento é verbalizado, poderíamos confundir tal “planejamento” dizendo “Inventem uma história em conjunto, cada um adicionando uma palavra,” ou “Cada frase precisa ser uma pergunta.” Se assumirmos que a arte dramática resume-se a uma pessoa alterando outra, poder-se-ia chegar a jogos de “ele disse/ela disse”, em que os participantes recebem orientações cênicas de seus parceiros. (JOHNSTONE, 1999, p. 130)

Com isso, Johnstone identificou e ampliou sua percepção do aluno-ator em cena para trabalhar os problemas ou dificuldades enfrentados na prática. Um dos aspectos que tornam o sistema Impro único é o conjunto de jogos de *offer/block/accept* a partir dos quais o autor inglês desenvolve os conceitos de *aceitação* e *bloqueio*, que são chave para sua percepção da criação.

Johnstone entende que nossas ideias são bloqueadas pelo *eu social* e que é necessário um trabalho de desbloqueio para que a criatividade e a espontaneidade possam acontecer. O objetivo dos jogos de *offer/block/accept* é acelerar a percepção e a atitude do aluno com relação ao desbloqueio, definindo a *aceitação* como premissa básica de toda reação realizada em cena.

É nesses jogos de *aceitação* e *bloqueio* que reside uma das diferenças entre o trabalho de Johnstone e o de Viola Spolin. Dudeck (2007), em pesquisa que comparava as propostas dos dois autores em relação a improvisação, aponta que Spolin (2005) não permite regras ou jogos nesse sentido, pois busca que os próprios atores façam suas descobertas no que diz respeito a *aceitação* e *bloqueio*.

Johnstone também quer que seus atores descubram, por conta própria, a diversão em entrar no desconhecido, mas ele acelera o processo da descoberta com seus jogos de “oferta/bloqueio/aceitação”. [...] Esses jo-

gos permitem que o ator falhe, e, como se trata apenas de um jogo, falhar é divertido. (DUDECK, 2007, p. 35)

Nesse sentido, o professor que trabalha a partir do sistema Impro deve adotar postura que busque alterar a percepção de erro pelo estudante (DUDECK, 2013), permitindo, por exemplo, que o indivíduo aceite o erro como algo positivo e se divirta com ele. A pesquisadora norte-americana Patricia Ryan Madson (2005) afirma que os erros não devem ser considerados como algo a ser evitado, uma vez que são necessários e fazem parte de nosso sistema operacional em qualquer processo criativo ou de aprendizagem.

Nesta pesquisa, observou-se que o erro geralmente se apresenta quando um grupo deseja muito acertar em determinado jogo de regras ou em cenas improvisadas. A partir do momento em que o grupo aceita o risco e a possibilidade do fracasso como algo inerente a qualquer jogo ou cena improvisada, suas expectativas diminuem e os alunos se sentem mais relaxados e livres para criar.

Um conceito importante do sistema Impro é denominado *Status* e diz respeito às relações que os atores estabelecem em uma cena improvisada. São relações correspondentes à dominação e à submissão que se dão em diversos níveis entre os personagens e destes com objetos e espaços. Como na vida, as relações são fluidas e se alteram a todo o momento, de forma mais ou menos consciente. Sempre estamos subindo ou abaixando nossos status, dominando ou sendo dominados, em uma dinâmica próxima à de uma gangorra. É importante ressaltar que o conceito de *Status* aqui apresentado não se refere ao status social, ou seja, à posição que um sujeito ocupa na sociedade, e sim à relação de um personagem com outro, independentemente de sua posição social.

Na verdade, deveria falar de dominação e submissão, mas isso produziria resistência. Estudantes que concordassem prontamente em aumentar ou rebaixar seu status poderiam criar objeções caso lhes fosse solicitado “dominar” ou “submeter-se.” “Status” me parece um termo útil, permitindo que seja entendida a diferença entre o status que se tem e o status que se interpreta. (JOHNSTONE, 1992, p. 36)

Dessa forma, a utilização do termo “status”, no lugar de dominação e submissão, permitiria uma abertura nas formas de relação e no tipo de com-

portamento em cena. Além disso, o *princípio da gangorra* – quando um personagem sobe seu status e o outro abaixa – é muito importante para desviar os atores da preocupação com a história, ou com o passo seguinte da improvisação, e conectá-los sempre ao momento presente das relações em cena.

Enquanto o conceito de status se distancia da busca por uma narrativa, outros conceitos aproximam-se dela. Os conceitos de *reincorporação* e *círculo de probabilidade*, por exemplo, têm como objetivo trabalhar uma noção de história e conduzir para a criação dela na cena improvisada a partir de uma concepção específica que é desenvolvida em muitos exercícios de Impro. “Além de teorizar sobre os mecanismos para aprender a improvisar de uma forma livre, espontânea e real, Keith Johnstone iniciou uma busca pela construção de uma dramaturgia improvisada, com a existência de um conflito e de uma possível unidade de ação (ÁNGEL, 2012, p. 44).

Essa busca é determinada pelo contexto no qual Johnstone elaborou seu trabalho, refletindo o estado do teatro e da dramaturgia na época. Entretanto, ele não utiliza o termo “dramaturgia,” e sim “narrativa,” assim como outros pesquisadores de Impro; por isso, é cabível aqui uma breve reflexão sobre o termo “dramaturgia,” sobre o que designa e sobre o que poderia contribuir para a percepção do sistema Impro.

Joseph Danan (2010) afirma que o conceito de dramaturgia teria pelo menos dois sentidos: o primeiro (1) diz respeito à composição de peças de teatro; e o segundo (2) seria a passagem de peças de teatro para a cena. Esse é o ponto de partida que o autor utiliza para definir a dramaturgia atual, sabendo que os dois sentidos não comportam todas as variações que o termo pode ter.

Na Impro, o termo “dramaturgia” é usado com a ressalva de que o conceito evoluiu ao longo da história do teatro (VIEIRA, 2011) e de que existe uma pluralidade de concepções de dramaturgia na cena contemporânea (MUNIZ, 2010), mas, grosso modo, permanece-se com um entendimento próximo do sentido 1 apresentado por Danan.

Gustavo Miranda Ángel (2012) utiliza o termo “dramaturgia improvisada,” afirmando que a Impro despertou o desejo de investigar formas dramáticas de criação direta em cena. Apesar disso, segundo o autor, “o texto dramático requer um sentido próprio, uma postura de autor, precisa falar de algo que

não foi dito ou que se quer expressar de uma maneira particular” (ÁNGEL, 2012, p. 50). Na Impro, no entanto, nem sempre o texto dramático improvisado consegue alcançar os parâmetros apontados pelo colombiano, o que pode levar a questionamentos com relação à utilização do termo “dramaturgia” em espetáculos improvisados.

Por outro lado, o termo é utilizado, inclusive entre os improvisadores, para designar um tipo de estrutura de dramaturgia (no sentido 1) que facilita a criação de uma história diante do público. Segundo Muniz (2010)

[...] vê-se com curiosidade como a radicalização de uma proposta de criação efêmera frente ao público baseia-se numa concepção de dramaturgia centrada na noção de conflito, unidade de ação, início, meio e fim, ainda que a cena e a imagem sejam fatores determinantes. (p. 93)

Existe na Impro, portanto, uma concepção específica de dramaturgia, relacionada ao desejo de contar uma história e aos aspectos narrativos desenvolvidos por Keith Johnstone nas bases de criação do sistema. No entanto, essa concepção vem sendo questionada por grupos e espetáculos que têm como objetivo explorar outros tipos de dramaturgia (sentidos 1 e 2) na Impro.

Por isso, a proposta de uma dramaturgia improvisada pode variar de acordo com os estilos de cada espetáculo e com as propostas estéticas e conceituais feitas por artistas e companhias. Entretanto, alguns aspectos, como o trabalho com o óbvio, o desbloqueio criativo e a aceitação das primeiras ideias, apontam para a necessidade de uma base que oriente o ator-improvisador na construção de narrativas em cena, ao menos no período inicial de treinamento.

Essa base é construída, portanto, treinando-se uma concepção dramática fundada na mímese, com as noções de início, meio e fim. Na Impro, trabalha-se essa estrutura com os conceitos de plataforma, o início da cena, conflito e desenvolvimento, o meio e resolução do conflito, o fim (GALVÁN, 2013). Isso contribui para sustentar uma cena improvisada e liberar os atores para criar a partir de uma estrutura de narrativa pré-definida.

Utiliza-se essa estrutura, portanto, no início do treinamento, com o objetivo de trabalhar o desbloqueio e o processo de criação. O entendimento do sistema Impro é de que, depois que o processo criativo é liberado e po-

tencializado, outras formas de construção de narrativa podem ser desenvolvidas. Existe aí a inserção das possibilidades de *flashbacks*, *flashforwards* e/ou elipses, assim como a ruptura das unidades de ação, espaço e tempo. E, posteriormente, os atores-improvisadores estariam preparados para investigar outras formas de dramaturgia improvisada.

Dessa forma, a Impro tem como eixo central o ator, embora seja essencial que ele assuma, ainda na condição de ator, as funções de encenador e dramaturgo de sua própria cena no momento em que a está criando diante do público. Por esse motivo, a Impro tornou-se um sistema amplo que trabalha com dramaturgia, encenação e atuação, tendo como base a potencialização do processo criativo centrado na figura do ator.

O fato de a improvisação ser realizada diante do público, que é o diferencial na estrutura da Impro, também instaura na sala de aula a proposta de que os próprios alunos se alterem nas posições de plateia e atuantes. Geralmente, no início do processo, os exercícios e os jogos não incluem a presença de um observador externo, e, com o passar das aulas, a presença do público vai aparecendo e se tornando inclusive central para a realização de alguns exercícios.

A partir do momento em que se instaura, a plateia interna tem função importante no processo, uma vez que possibilita relação similar com o que acontece na prática do teatro. Além disso, devido à observação e aos comentários compartilhados ao final da experiência cênica, a plateia que observa costuma trabalhar tanto quanto aqueles que fazem.

Nesse processo dinâmico, mantém-se, sobretudo, a filosofia da Impro de encorajar a espontaneidade, a criação colaborativa e a cooperação entre os indivíduos (DUDECK, 2013), fazendo que a palavra “benevolência” resuma e defina o sistema Impro. Essa filosofia permite que o entendimento dos conceitos constitua uma base sólida sobre a qual se constrói a prática improvisacional.

Dessa forma, a prática da improvisação neste sistema deve ter como eixo central, em todas as suas ações, a cooperação e a benevolência, instaurando confiança, parceria, compromisso e afeto, para que a experiência do aluno o leve a aprender com outros. Isso será importante tanto para a prática teatral quanto para o aprendizado do aluno, quando for o caso, levando-o a valorizar em sua formação aspectos mais humanos e menos competitivos.

Considerações finais

A improvisação é constantemente relacionada àquilo que não está preparado ou que não está pronto. No entanto, o sistema Impro permite uma preparação para a improvisação, sem fazer que ela perca sua condição primeira de criação instantânea. Nesse sentido, é relevante a percepção de que se está diante de uma prática pedagógica que possui filosofia própria, que tem na cooperação e na benevolência as chaves para preparar o aluno para lidar com o inesperado.

Em nossas experiências como professores trabalhando a partir dos pressupostos filosóficos do sistema Impro, observamos que a experiência de improvisar, criar e estar em cena levou os alunos a elaborar e aprimorar suas formas de lidar com o trabalho de criação e interpretação no teatro. De modo geral, esse processo gerou maior conforto de estar em cena, o que levou a uma fluência na criação, suscitando mais expressividade e domínio dos elementos que compõem o teatro.

Embora o sistema Impro apresente conceitos e princípios que, às vezes, parecem regras fechadas do que fazer ou não em uma improvisação, percebe-se que é por meio dessas regras que o educando é provocado e convocado a experimentar sua liberdade. Nesse sentido, constata-se que o aprendizado foi diferente para cada aluno, uma vez que foi pela experiência que ele pôde se conhecer melhor e iniciar seu processo individual de busca e elaboração de conhecimentos.

Da mesma forma, entende-se o sistema Impro como um campo aberto a experimentações, e, na prática, criam-se e recriam-se exercícios e jogos que, apesar de ancorados nas propostas de Johnstone, se constituíram em uma poética pedagógica própria. Por isso, optamos por não descrever exercícios neste artigo, e sim apresentar os principais conceitos teórico-metodológicos da prática pedagógica a professores e artistas como mais uma das possibilidades de trabalho com a improvisação teatral.

Referências bibliográficas

ÁNGEL, G. M. **Una obra de teatro**: dramaturgia compartida. 2012. Dissertação (Mestrado em Direção e Dramaturgia) – Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Medellín, Colômbia.

- DANAN, J. **Qu'est-ce que la dramaturgie?**. Arles: Actes Sud, 2010.
- DUDECK, T. R. **Improvisational theatre games of Viola Spolin and Keith Johnstone: can they play nice together for the actor, director, and writer?**. 2007. Dissertação (Mestrado em Arts in Theatre) – California State University, Northridge.
- _____. **Keith Johnstone: a critical biography**. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2013.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 50. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- GALVÁN, O. A. **Del salto ao vuelo: manual de impro**. Madri: 1MPROTOUR, 2013.
- HORTA, D. **O sistema Impro na formação universitária em teatro: experiências nos cursos de graduação em teatro da EBA/UFMG e da UFSJ**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais.
- JOHNSTONE, K. **Impro: improvisation and the theatre**. Nova York: Routledge, 1992.
- _____. **Impro for storytellers**. Nova York: Routledge, 1999.
- MADSON, P. R. **Improv wisdom: don't prepare, just show up**. Nova York: Bell Tower, 2005.
- MUNIZ, M. L. **La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas de formación del actor-improvisador**. 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Facultad de Filología y Letras, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares.
- _____. Dramaturgia da improvisação: construção efêmera da cena teatral. **Moringa**, João Pessoa, v. 1, p. 89/2-96, 2010.
- SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VIEIRA, D. O. **Arlequim, servidor de dois anos e humor mierda: a improvisação teatral na escrita dramática**. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

Recebido em 13/03/2015

Aprovado em 08/04/2015

Publicado em 30/06/2015