

★ IMPROVISAÇÃO, INTUIÇÃO E INSTANTE

Daves Otani

Ator e professor. Coordenador de graduação e pós-graduação *lato sensu* em Direção e Atuação da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). É graduado em Artes Cênicas (1992/ Unicamp), Mestre (2005) e Doutor (2012) em Artes da Cena pela mesma universidade. É professor de Interpretação, improvisação, jogos e pedagogia teatral desde 2010 na ESCH, onde compôs as equipes de implantação do curso de Licenciatura em Teatro e do Mestrado Profissional em Artes da Cena. Orienta projetos de *lato sensu* e *stricto sensu*. Pesquisa a improvisação como procedimento de composição da cena.

Resumo: Nesta reflexão proponho pesarmos o *instante fecundo*, um instante criativo de improvisação, uma experiência fundante para o artista da cena. Este pensamento sobre a prática se construiu a partir de vivências próprias enquanto ator, ainda que sempre sob experiências laboratoriais coletivas, potente caminho para a criação cênica. Inspirada no livro “A intuição do Instante”, do filósofo francês Gaston Bachelard, em interlocução com os pensadores e pesquisadores das artes cênicas Constantin Stanislávski e Eugênio Kusnet – entre outros –, primeiramente apontada na pesquisa de doutoramento, tem seus primeiros passos em investigações realizadas a partir das criações cênicas da Boa Companhia, grupo teatral de pesquisa continuada, com o qual trabalhei de 1992 a 2017.

Palavras-chave: improvisação; composição cênica; análise ativa; Bachelard; intuição e instante

IMPROVISATION: INTUITION E INSTANT

Abstract: In this reflection, I propose to weigh the fertile moment, a creative instant of improvisation, a fundamental experience for the performer. This thought about practice was built from my own experiences as an actor, although always under collective laboratories experiences, powerful path to scenic creation. Inspired by the book “The intuition of the instant” by the French philosopher Gaston Bachelard, in dialogue with the researches of the performing arts Constantin Stanislavski e Eugenio Kusnet, among others, and first pointed out in the doctoral research, it has its first steps in investigations carried out based on the scene creations of “Boa Companhia”, a theatrical research group that’s I had work since in 1992 and lasted until 2017.

Keywords: improvisation; scenic composition; active analysis; Bachelard; intuition and instant.

“Para esclarecer filosoficamente o problema da imaginação poética é preciso voltar-se a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (Bachelard, 2007, p. 6).

“Aquém e além do ‘entendimento’, o teatro realiza um trabalho de memória voltado para os corpos, para os afetos, e só então para a consciência. O reconhecimento de Proust de que as lembranças mais valiosas talvez se situem no cotovelo, não na memória mental, tornou-se corrente” (Lehmann, 2007, p. 318).

A dimensão do instante na atualidade da improvisação – no campo da criação e atuação teatral – levou-me a considerar a questão da intuição como meio revelador de um *instante fecundo*; uma dimensão criativa, essencial, onde pode se inaugurar um território de imagens na atuação. Um instante de encontro do intérprete com a potência da cena. Instantes fecundos, criativos, conduzem a atuação e abrem territórios de exploração da ação a partir da imagem. Imagem aqui em uma concepção ampla: audição, visão, olfato, tato e paladar. Tais descobertas intuitivas instantâneas se dão quando atuantes mergulham no processo criativo, na improvisação enquanto recurso gerador de materiais para a cena. Parto da perspectiva da *improvisação enquanto análise ativa*¹, ou seja, procedimentos criativos baseados em situações e circunstâncias de um texto – quer dramático ou literário –, para a construção (composição) da cena, que irá traduzir no palco o universo do texto. No caso do presente trabalho, a partir de experiências próprias nos processos de montagem e apresentação do espetáculo *Primus*², da Boa Companhia.³

O instante é uma experiência que intuitivamente leva à abertura de campos de exploração: “Busquem os estímulos criadores que irão gerar uma renovação contínua de estímulos de grande intensidade emocional e constantes acréscimos de um material ca-

paz de dar vida ao espírito de um papel” (Stanislávski, 1997, p.12).

Os instantes improvisacionais geram imagens que conectam o atuante às circunstâncias propostas⁴. Esses instantes se tornam estímulos criadores que alimentam a imaginação, os sentimentos, as ideias e a vontade e, conforme o filósofo Gastón Bachelard diz, “o mundo lhe traz um conhecimento, e é ainda num *instante fecundo que a consciência atenta será enriquecida por um conhecimento objetivo*” (Bachelard, 2007, p. 39).

Existem *instantes fecundos* na atuação cênica, enriquecidos e ancorados por *instantes objetivos* (exemplos abaixo), tanto nos processos criativos quanto nas apresentações, que revelam descobertas que se perpetuam na peça, instantes transformadores que redimensionam a relação da atuação com a cena e com a apresentação do espetáculo cênico.

Ao partir do estímulo da formulação inicial das pesquisas de Stanislávski, onde a memória ocupa um território de exploração das sensações; as sensações enquanto manifestações dos segredos da intimidade na interpretação, proponho uma forma de olhar para a memória que vem do material emotivo do ator. Os afetos do intérprete – como “chaves de abertura” das portas do subconsciente, em direção a sentidos mais profundos na relação com o ser ficcional – levando a um lugar-memória particular, ficcional e vinculado à representação de mundo com o qual a cena está dialogando. Esta experiência se refere a um lugar-memória *para a conexão com os outros, para a dimensão da responsabilidade que está ligada à sua historicidade* (Lehmann, 2007, p. 318). Saindo, portanto, de um lugar-memória que se referiria a uma intimidade estritamente ligada à personalidade do intérprete. Vejamos palavras de Stanislávski sobre seu pensamento acerca do tema da memória:

Precisamente essa memória [...] que haviam se apagado de todo, mas de repente alguma sugestão, uma ideia ou uma figura conhecida fazem com que domine as emoções, às vezes com mais força, às vezes

mais debilmente; em algumas ocasiões são iguais à primeira vez, e em outras têm um aspecto diferente⁵ (Stanislavski, 1980, p. 224).

Remeto-me à questão da memória impulsionado pelo conceito de *memória emotiva* de Stanislávski (um dos conceitos iniciais de sua obra, que se redesenhou e se reestruturou conceitualmente ao longo de mais de quarenta anos de pesquisa, e Stanislávski revisou o próprio conceito de *memória emotiva*), na busca de investigar um tema recorrente nas múltiplas reflexões contemporâneas acerca do fazer teatral e na procura de ampliar o olhar para a questão. É essencial perscrutar as possibilidades da memória como elemento prático de uma pesquisa em teatro, mesmo, e ainda mais, diante das diversas utilizações da memória já relatadas, no âmbito do trabalho do ator, ou do performer, como argumenta Beth Lopes:

Quando se pensa em uma cartografia e nos meios pelos quais o performer a experimenta (*memória*) em processos artísticos e espetáculos, são muitos os exemplos do uso da memória como um impulso, como uma motivação, como um tema ou como um procedimento para tornar o trabalho com seu corpo um objeto cultural. Desde o grande mestre da “memória das emoções”, Constantin Stanislávski, a recorrência ao tema tem provocado bastantes controvérsias, se uma técnica de atuação, um estilo ou simplesmente a substância com a qual o performer transforma a sua imaginação e suas emoções em arte (Lopes, 2009, [s. p.]).

O instante seria uma chama para acender a memória; um *instante fecundo* pode incendiar o dinamismo da imagem e fazer o ator mergulhar no seu íntimo abismo. A memória é material de impulso investigativo da presente reflexão. Por percebê-la inesgotável, faço dela uma matriz de pensamento sobre a qual me apoio para edificar este texto testemunhal da experiência vivenciada em processos criativos e de apresentações da “Boa Companhia”.

Uma obra artística está sujeita a infinitas con-

siderações, debaixo de um grande número de influências. Sua origem humana permite, a partir da investigação do processo criativo, rastrear os atalhos e as direções tomadas pelos artistas que percorreram esses caminhos, ainda mais sob a perspectiva de uma criação via práticas de improvisações:

A improvisação de uma cena representa a execução de uma série de ações físicas cabíveis dentro das ‘circunstâncias propostas’, que já sabemos, envolve automaticamente a ação interior do ator. A permanente interdependência desses dois fatores foi colocada por Stanislávski como alicerce para seu ‘Método das ações físicas’. Mais tarde este método, com apenas algumas alterações de ordem técnica, transformou-se no que hoje conhecemos como análise ativa (Kusnet, 1992, p. 100).

Os *instantes fecundos* são elementos potentes, nascidos da análise ativa⁶, geradores de imagens que unem circunstâncias propostas ao ator em ação. Esses instantes se tornam estímulos criadores que alimentam a imaginação, os sentimentos, as ideias e a vontade. Por meio de vivências contundentes, mobilizadoras, percepções instantâneas trazem um contato, por assim dizer, um encontro, com formas expressivas, manifestações de uma imagem que será revisitada pelo intérprete. Neste sentido, de um revisitar, contraria-se a própria ideia de forma, por não se tratar, ou não se tratar somente, da formalidade corporal, no seu sentido de desenho do corpo no espaço externo (coreografia), mas também, e sobretudo, dos caminhos internos de uma vivência improvisacional. Falo, portanto, na perspectiva de uma das qualidades da ação (externa e interna), como coloca Kusnet, em *Ator e método* (1992). Deste modo, por vezes é justamente um desenho no espaço que trará uma imagem interior e uma revisita ao *instante fecundo*, outras vezes, uma imagem interior levará o intérprete a revisitar seu percurso no espaço.

Na cena inicial da peça *Primus*, em determinado momento, havia um movimento de giro, por mim realizado, em posição de cócoras, braços

abertos, muito rapidamente; desde sempre esse movimento participou da peça. Tal movimento é uma ação que conjuga a posição do macaco ao universo poético do homem; permite relatar um equilíbrio “não humano”, mas que não guarda um sentido funcional do bicho; é uma expressão subjetiva de um homem experimentando ser macaco. Esse movimento ativa uma tensão psicofísica que permite instalar-me no duelo animal *versus* civilização, do qual trata a encenação, um instante improvisacional gerou tal movimento; este foi um *instante objetivo*, em que a experimentação se converteu em material efetivo de cena. A Boa Companhia fez, em *Primus*, das improvisações, procedimentos de construção e manutenção do espetáculo. Como forma de encontrar conteúdos psicofísicos, esse modo de agir passa pela experiência intuitiva do instante, quando a interpretação e encenação registram os materiais, possibilidades de uma condução prática na abordagem da temática. Outro exemplo de *instantes objetivos* foi o material que veio diretamente de laboratórios de capoeira. Escolhida como uma matriz para improvisar, a capoeira foi explorada à exaustão na construção do corpo cênico; muitos movimentos, ritmos e imagens da capoeira passaram a integrar diretamente a estrutura da peça. Nesse sentido, a exploração desse procedimento está relacionada à memória, misterioso “lugar” por onde transita o trabalho do ator: “A memória, guardiã do tempo, guarda apenas o instante; ela não conserva nada, absolutamente nada, de nossa sensação complicada e fictícia que é a duração” (Bachelard, 2007, p. 38). Memória como ação poética. Lembramos o que vivemos e o que não vivemos; lembramos o que desejamos e o que esquecemos. Lembramos o que improvisamos e o que deixamos de instantaneamente experimentar. Lembramos o que temos e o que abandonamos. Assim, podemos aqui abordar camadas deste, ao mesmo tempo tênue e profundo tema: a memória instantânea que nos marca na cena, é um “caldo” entre o que é desenho no espaço, o que é imagem interna, o que é memória do esquecido, o que são memórias dos afetos e dos medos; memórias de fragmentos de imagens, sons,

gostos, toques e cheiros; experimentados e inventados. Na atuação, no presente, a vivência de um *instante fecundo* congrega camadas de memórias⁷.

Imagens ligadas à memória vêm, inevitavelmente, da experiência do ator como ser humano, às vezes enquanto lembrança de momentos passados de sua vida, às vezes como manifestações livres de sua subjetividade. São flashes de sensações, de impressões, pedaços de lembranças de instantes da sua história que se conectam à trajetória do ser ficcional e participam da ação cênica. Isso se dá, não por meio de uma busca puramente racional, mas por meio da estruturação da improvisação em busca de que ela traga relances instantâneos da vida para a cena.

A memória é marcada também por instantes das apresentações. Veja outro trecho do livro *a Intuição do instante*, do filósofo Bachelard (2007), que me ajudou a conceber o instante improvisacional como um instante criativo e primordial: “[...] um ato é antes de tudo uma decisão instantânea, e é essa decisão que carrega toda carga de originalidade”. O período criativo que gera tais instantes está relacionado a uma disponibilização psicofísica de cada indivíduo e do grupo, sendo determinante a participação da direção do espetáculo na seleção dos materiais e na construção da linha estruturante da cena; para que o instante não se perca. Falar sobre a importância da direção é falar também de um modo de fazer, assim, pressupomos uma parceria colaborativa que excede a individualidade. No entanto, a direção experimenta outra forma de fruição do instante; desta experiência instantânea também se abrem portas para territórios criativos.

O outro lado do instante: razão

O segundo: penso em propor-vos um acomodamento: o de reservar à sensibilidade natural do ator os momentos raros em que **perde a cabeça**, em que não vê mais o espetáculo, em que **esquece a si mesmo**, em que está em Argos, em Micenas, **em que é** o próprio personagem que interpreta: ele chora [...] (Diderot, 2000, p. 73).

O primeiro: Os comediantes impressionam o público não quando estão furiosos, mas quando **interpretam** bem o furor. Nos tribunais, nas assembleias, em todos os lugares onde se quer ficar senhor dos espíritos **finje-se** ora a cólera, ora o temor, ora a piedade, a fim de levar os outros a esses sentimentos diversos [...] (Diderot, 2000, p. 81).

Ao rememorar o paradoxo proposto por Diderot, onde o ator se “mistura e balança” entre a razão e a entrega intuitiva e sensível, observo que a experiência instantânea da intuição se completa no próprio paradoxo, e ao passar por Diderot poderíamos voltar a Bachelard: “*Convém sublinhar, de passagem, o lugar do ato de atenção na experiência do instante. É que, de fato, não existe verdadeiramente evidência senão na vontade, na consciência que se empenha em decidir um ato*” (Bachelard, 2007, p. 25).

É certo que Diderot se refere ao momento da cena, quando o ator está no ato da interpretação, na presença no palco; e Bachelard aborda a questão em um sentido que não se refere propriamente a uma ação de composição artística, embora sua obra esteja relacionada ao ato criativo e a seu sentido amplo para a imaginação poética na experiência humana. Contudo, na busca da revelação do instante enquanto detonador da intuição, que gera e é gerado também em uma atitude racional, o encontro desses autores proporciona pensar o fenômeno da cena. Eugênio Kusnet também fala sobre o lado racional, porém mais precisamente no processo criativo da atuação teatral, o que, enquanto observador e testemunha participativa dos espetáculos realizados como ator, faz-se primordialmente no procedimento preparatório dos ensaios e no processo seletivo, embora, o ato de improvisar também se dê, em certa medida, também por meio do aspecto racional na atuação. Entretanto, entendo que a condução racional seja resultado da ênfase dada ao pensamento estruturante e se verifique mais marcadamente fora da cena, portanto, a estruturação acontece tanto nas escolhas das matrizes prévias – definidas anteriormente e com a função

de preparar a improvisação – quanto no processo de seleção, como observa Kusnet:

Assim, podemos encarar com certo otimismo, a possibilidade de chegarmos através de um trabalho racional, ao menos a uma pequena parte daquilo que a natureza tem de mais profundo e precioso para nós atores – o nosso subconsciente (Kusnet, 1992, p. 60).

Bachelard, de modo parecido à observação de Kusnet, defende a ação que organiza esteticamente a memória: [...] *de maneira mais precisa, se não há uma ação normativa ou estética como pode o hábito conservar uma regra e uma forma?* (BACHELARD, 2007, p. 65). Por entender que a forma espetacular guarde a ideia de hábito, que sua repetição e retomada esteja na zona do habitual, que a peça teatral seja uma ação estética normativa que se repete; sublinho afirmação do filósofo acerca do hábito como elemento que assimila a novidade do instante:

Samuel Butler já observava que a memória é afetada principalmente por duas forças de caráter opostas, ‘a da novidade e a da rotina, pelos incidentes ou objetos que nos são ou os mais familiares, ou os menos familiares’. A nosso ver, diante dessas duas forças, o ser reage mais sintética que dialeticamente, e de bom grado definiríamos o hábito como a assimilação rotineira de uma novidade. [...] quando se leva seu exame ao domínio da rotina, percebe-se que ela se beneficia, da mesma sorte que os hábitos intelectuais mais ativos, do impulso fornecido pela novidade radical dos instantes (Bachelard, 2007, p. 66).

O instante criativo da cena está relacionado a imagens intuitivas, que seriam um composto de sensações que ocupam o espaço interno do atuante e o movem no jogo teatral, no presente do fenômeno teatral, nesse caso, ancorado em uma experiência já vivida, na improvisação – e mesmo numa experiência experimentada em uma apresentação que revigora a imagem interior do ator

ou na própria experiência pessoal do intérprete. Como diz Eugênio Kusnet, no seu livro *Ator e método*, em que apresenta uma reflexão sobre o método de Stanislávski, amparado na sua prática enquanto professor, ator e diretor:

Durante todo o trabalho do ator, ele sempre continua tendo certos elementos indefiníveis conscientemente, como imagens inexplicáveis, fragmentos de sons ou de cores, exclamações, visões vagas, elementos esses que representam pontos de contato do ator com seu subconsciente (Kusnet, 1992, p. 72).

Esses elementos de contato são ativados também em imagens instantâneas produzidas intuitivamente nas improvisações; já na demanda da repetição espetacular, aparece, também intuitivamente, mas por ter sido racionalmente organizada, ou seja, como resultado de uma ação que proporciona que ela se manifeste. A geração de materiais via a improvisação é um recurso que ativa a memória em dois níveis: a novidade radical do instante, vivenciada no processo criativo e o impulso para a rotina da repetição, *o hábito como assimilação rotineira de uma novidade* (Bachelard, 2007, p. 67).

A *novidade radical* começa a ser semeada a partir do envolvimento total dos criadores por meio do contato inicial com o universo do material selecionado para a criação, semelhante ao que Stanislávski diz sobre a primeira leitura:

As primeiras impressões têm um frescor virginal. São os melhores estímulos possíveis para o entusiasmo e o fervor artístico, duas condições de enorme importância no processo criador.

Essas impressões são inesperadas e diretas. Muitas vezes deixam no trabalho do ator uma marca permanente. São livres de premeditação e de preconceito. Não sendo filtradas por nenhuma crítica, passam desimpedidamente para as profundezas da alma do ator, para os mananciais da sua natureza, e muitas vezes deixam vestígios inextirpáveis, que permanecerão como base do papel, o embrião de uma imagem a ser formada.

As primeiras impressões são...sementes. (...) É

tanta a força, a profundidade e o poder de permanência dessas impressões, que o ator deve ter especial cuidado ao travar conhecimento pela primeira vez com a peça.

Para registrar essas impressões, é preciso que os atores estejam com uma disposição de espírito receptiva, com um estado interior adequado (Stanislavski, 2003, p. 21-22).

Estado criador: instalação

Este procedimento requer um estado de atenção, um estado produzido em uma *ação instaladora* – a disposição e disponibilidade criadora do ator no processo criativo –, tal atitude é gerada a partir do momento em que o ator se coloca na situação imaginária dentro deste processo. Segundo Kusnet, comentando o livro *A imaginação como fator de comportamento*, do psicólogo R. G. Natadze (1992):

Ele define esse termo como segue: “instalação é o estado de prontidão do sujeito para a execução de uma ação adequada, isto é, a mobilização coordenada de toda a sua energia psicofísica, que possibilita a satisfação de uma determinada necessidade dentro de uma determinada situação” (Natadze *apud* Kusnet, 1992, p. 54).

O espaço interior tem papel fundamental na novidade que resulta dessa ação. Nele, a experiência é vivenciada e retomada. Diferentemente do espaço externo e suas variáveis, o espaço interno guarda certa rigidez, as sensações se repetem em áreas específicas do corpo. Certo é que a imagem que percorre esse espaço é reconfigurada, posto que revivida. A essência do indivíduo se abre à variação dessa imagem que o preenche. Um modo pessoal de curiosidade, um jeito original de afetar-se, uma maneira particular de experimentar as sensações da vida. Ainda que suscetível a transformações, a essência individual se afeta mais lentamente, talvez no longo transitar das idades e das condições gerais de cada vida. No entanto, o homem sente nas mesmas vísceras, outro amor e outro ódio. Cada dor e cada alegria tem seu lugar em cada corpo. Na atuação, a carne é o endereço do habitual, uma me-

cânica de sangue e fluidos que percorre os mesmos atalhos. Desta forma, a experiência instantânea, numa ação estética, revive-se e atualiza suas expressões subjetivas em iguais locações de um mesmo corpo. A subjetividade da imagem tem a mobilidade para reverberar diversamente no seu espaço original, como que continuando um movimento interrompido, do mesmo ponto, em um ritmo que reocupa o espaço da sensação-sentimento: “*A energia não passa de uma grande memória*” (Roupenael

apud Bachelard, 2007, p.66). “*Com efeito, ela só é utilizável pela memória, ela é a memória de um ritmo*” (Bachelard, 2007, p. 66). O ator, corpo e espaço da imagem, lugar de transição, percorrendo o espaço externo, adequando a sua corpografia (o desenho em si mesmo) e coreografia (o desenho coletivo no espaço), encontra a dimensão conhecida da imagem em si, intuída em um *instante fecundo*.

Referências

- BACHELARD, G. **A intuição do instante**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Campinas: Verus Editora, 2007.
- DIDEROT. **Paradoxo sobre o comediante in Obras II/** estética, poética e contos. Organização e tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, vol. 2, 394 p. (Coleção textos, 12).
- KUSNET, E. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Hucitec, 1992.
- LAZZARATTO, M. **Campo de visão** – exercício e linguagem cênica. Escola Superior de Artes Célia Helena: São Paulo, 2011.
- LEHMANM, H.T. **Teatro pós-dramático**. Trad. de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOPES, Beth. **Revista Sala Preta (A performance da memória)**. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas/ ECA-USP. V. nº 09. 2009.
- STANISLAVSKI, C. **Manual do ator**. 2. ed. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- STANISLAVSKI, C. **El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias**. Trad. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.

Notas

- 1 Em que consiste o método da “Análise Ativa”? Como diz o próprio nome, é uma maneira dos atores analisarem o material dramaturgico: analisá-lo em ação [...] veremos como se processa a improvisação no correr dos ensaios pelo método da “Análise Ativa”. Por enquanto quero apenas frisar que a presença da improvisação, numa ou noutra forma, é absolutamente necessária em todas as etapas do trabalho, a começar pelo primeiro ensaio e terminando pelo último espetáculo [...] (KUSNET, 1992, p. 98-103).
- 2 Espetáculo baseado no conto *Comunicado a uma Academia*, de Franz Kafka, produzido pelo grupo de pesquisa cênica “Boa Companhia”, dirigido por Verônica Fabrini, e com Alexandre Caetano, Daves Otani, Eduardo Osorio e Moacir Ferraz no elenco. O espetáculo esteve em cartaz de 1999 a 2017 e percorreu diversos estados e

capitais do Brasil, apresentando-se ainda, na Rússia, na Alemanha e em Marrocos.

- 3 Este aprendizado foi alicerçado na Boa Companhia, dirigida artisticamente por Verônica Fabrini. A companhia foi formada pela diretora enquanto professora da graduação / bacharelado em Artes Cênicas da Unicamp, em 1992. No grupo estivei comigo, desde sua formação até 2017, além de Verônica Fabrini: Eduardo Osorio, Moacir Ferraz e Alexandre Caetano (entre outros artistas que passaram pelo grupo). Nesses anos fizemos mais de dezessete peças teatrais, com a participação de todos os citados em todas, com raríssimas exceções.
- 4 Conceito e procedimento do Sistema de Stanislávski, que consiste em estabelecer a situação em que as personagens estão inseridas, referente às condições de espaço, tempo e condições físicas e emocionais, bem como seu temperamento, seu momento passado e suas relações e contradições dentro do universo imaginário.
- 5 Precisamente esa memoria [...] que habían se borrado del todo, pero de repente alguna sugestión, una idea o una figura conocida hacen que lo dominen las emociones, a veces con más fuerza que nunca, otras algo más débilmente; en algunas ocasiones son iguales a los de la primera vez, y en otras tienen un aspecto diferente (Tradução minha).
- 6 Em que consiste o método da “Análise Ativa”? Como diz o próprio nome, é uma maneira dos atores analisarem o material dramaturgico: analisá-lo em ação [...] veremos como se processa a improvisação no correr dos ensaios pelo método da “Análise Ativa”. Por enquanto quero apenas frisar que a presença da improvisação, numa ou noutra forma, é absolutamente necessária em todas as etapas do trabalho, a começar pelo primeiro ensaio e terminando pelo último espetáculo [...] (KUSNET, 1992, p. 98-103).
- 7 Quando, no decorrer de nossas observações, tivermos que mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente, será necessário compreendermos que essa relação não é propriamente causal. A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio (Bachelard, 1982, p. 5).

Recebido: 29/06/2023.

Aprovado: 21/08/2023.