

IMAGEM, IMAGINAÇÃO E MITO, EM CORPO-ATOR¹

Mariane Magno²

Resumo

O propósito deste texto é a aproximação possível entre vertentes conceituais distintas para pensar a vivência da imaginação somática do ator, em *corpo-ator*; na práxis da sua pedagogia criativa, cuja estrutura é viva e mutante.

Palavras-chave: imaginação em *corpo-ator*, imagem, mito.

Abstract

This text discusses a possible approximation among distinct conceptual slopes to think the existence of the somatic imagination of the actor, in body-actor, in the creative pedagogical praxis, which is alive and mutant.

Keywords: imagination in body-actor, image, myth.

Para apresentar o caminho que propomos à imaginação somática do ator, a partir da imagem viva em *corpo-ator*³, iniciaremos apresentando a natureza do processo organizador comum em todo ser humano, o qual processo está vinculado ao conceito de imagem interna e, juntos, imagem e impulso, atuam como um modo de organização possível entre subjetividade e anatomia. Apresentando-os sob a luz da psicologia formativa⁴ e também por meio dos diálogos entre Keleman e Campbell (2001) sobre *Mito e Corpo*, continuaremos até as possíveis aproximações e inter-relações do processo organizador com os processos pedagógicos e criativos no *trabalho do ator sobre si mesmo*⁵. Deste modo, a imagem viva em *corpo-ator* passa a ser uma reorganização íntima, psicotécnica, psicofísica e mutante, e, assim, ela se integra como elemento técnico e vital ao trabalho investigativo do ator criador.

Destacando a imagem em *corpo-ator* como elemento técnico e vivo integrado ao processo criativo, sabemos que ela pode atingir – em si – camadas coletivas e arquetípicas, por seus estados poéticos universais. Para abordar este espaço a mais, em processos criativos que se pretendem caminhar pela via da *imaginação material*, nos direcionaremos também à *imensidão poética* bachelardiana como uma possibilidade de vivência ‘encarnada’ capaz de dilatar

¹Este artigo é parte da reflexão de uma pesquisa de doutorado desenvolvida na Pós Graduação do Instituto de Artes da Unicamp, a qual teve o seu foco centrado na imaginação do ator em processo criativo.

²Atriz, diretora, pesquisadora. Mestre e doutora em artes IA-UNICAMP. maria-nemagno@hotmail.com.

³*Corpo-ator* é o ator em estado de trabalho. Sobre esta separação pedagógi-

ca ver RIBAS, Mariane Magno. *A imaginação do ator, um voo indizível*.

Tese de doutorado, Unicamp, 2009.

Keleman investiga o corpo sendo criado e criando existência e o psiquismo como uma parte deste processo somático-existencial.

⁴Para o autor o psiquismo é uma função do corpo. Por conseguinte, a anatomia e o psiquismo estão absolutamente interados (2001).

⁵Stanislavski (1980, 1984), Gorchacov (1956), Dagostini (2007).

⁶Este é o propósito da *Perezhivanie*: treinar a mente do ator para fazer exigências, isto é, estímulos, para os quais o corpo nada pode fazer a não ser reagir apropriadamente (...). Daí a necessidade, ao mesmo tempo, a dificuldade, da *Perezhivanie* no "sistema" de Stanislávski. A mente do ator não deve limitar-se a criar um "contexto" lógico, que motiva e emociona a reação. (...) A *Perezhivanie* termina somente quando o contexto

o *corpo-ator*. Assim aproximaremos a dimensão poética enraizada em *corpo-ator* a alguns conceitos apresentados por Gaston Bachelard em sua expressão noturna (1985, 2001, 2006, 2005, 2007).

O impulso organizador

Franco Ruffini (*apud* BARBA & SAVARESE, p. 1995), ao falar sobre dilatação psicofísica, recorre aos ensinamentos de Stanislávski que foi o precursor na investigação e sistematização dos procedimentos para que o ator aprenda a estar presente organicamente no palco. Para o grande mestre russo, Stanislavki, o objetivo essencial do trabalho do ator é a recriação da organicidade: "*O palco é realmente uma segunda natureza porque, como na natureza, não pode haver ação cênica coerente fisicamente, que também não seja psiquicamente coerente (justificada) e vice-versa*" (RUFFINI *apud* BARBA e SAVARESE, 1995, p. 64).

Os fundamentos do *sistema* stanislavskiano estruturam o ponto de partida desta reflexão que aborda a fisicidade da ação a partir de seu impulso-imagem em *corpo-ator*. Tal pensamento direciona os princípios pedagógicos para a formação do ator criador, os quais vinculam o processo criativo a laboratórios investigativos. Pela ação conjunta e interada destes dois focos de ação, o pedagógico e o criativo, o *sistema* propõe a criação da organicidade, que pode ser recriada a partir do trabalho do ator sobre si mesmo até a personificação, a qual, por sua vez, se completa com a *perezhivanie*⁶. *Perezhivanie* "ativa a sensibilidade cênica interna, e a personificação ativa a sensibilidade externa. Mas o ator deve adquirir uma sensibilidade cênica geral: a síntese não a soma" (RUFFINI *apud* BARBA & SAVARESE, 1995, p. 64).

Segundo Keleman (1995), toda atividade humana, até a inibição, envolve movimento, seja ele consciente ou não, e de fato existe um processo organizador, ainda que seja sutil. Para o autor, a lei biológica que organiza os processos musculares é a da contração e do alongamento de forma alternada e contínua. Assim, os ritmos e a dinâmica se alteram, se transformam e configuram estados corporais diferentes. Este ritmo de expansão que pode ser localizado ou abrangente, *um microfluxo ou macrofluxo, de diferentes estados musculares*, conhecemos como o conceito de tônus. Deste modo, queremos evidenciar "que o tônus muscular pode ser alterado pelos centros neurais da medula espinhal ou por níveis superiores do sistema nervoso" (KELEMAN, 1995, p. 17). Assim, o autor afirma que todas as sensações, todas as emoções, todos os pensamentos são, de fato, *padrões organizados de movimento* (1995, 2001).

Para os ofícios que exigem o constante aprender como agir de modos diferentes, a 'auto-compreensão' física e consciente do *processo organizador* é indispensável, já que as formas somáticas refletem a própria produção da existência,

tornando possível entender ordem e impulso como organizadores internos. Keleman (1995, 2001) apresenta-os como sinônimos e, ambos – ordem e impulso – organizam o comportamento – o não-agir e/ou o agir, a ação e a reação.

Este direcionamento possibilita reconhecer que a vida estabelece ordem no nível celular macroscópico e no nível orgânico individual e social, compreensão que mantém nosso elo com o autor, o qual afirma que a imagem é uma *organização celular, uma forma somática complexa, específica* (KELEMAN, 2001, p.51). Também é desta organização celular que surge o sentido⁷ e significado. É, ainda, da ordem inerente à elaboração do sentido e/ou significado que se estabelece, em corpo, outro conceito – em movimento – apresentado também por Keleman (1995), o *diálogo somático*. Seguindo por este *sentido* chegaremos ao conceito de identidade profunda que está relacionado, segundo o autor, ao como nos organizamos: “individualidade não é uma idéia, algo que alguém nos diz sobre quem somos, ou um artefato social. É o reconhecimento de como fazemos as coisas, um sentido de ordem estabelecido por nosso processo vital. Esse processo natural (...) proporciona um sentido imediato, vivido e vital de quem somos (KELEMAN, 1995, p. 18). Prosseguindo por esta ordem biológica perceberemos que ela não aponta um processo de cisão pelo qual a mente daria um comando e o corpo obedeceria; ordem é o modo como alguém faz alguma coisa, experimenta, elabora e atua, “ordem é um sentido profundo no inconsciente, percebido, mas não totalmente articulado” (KELEMAN, 1995, p. 18). Deste modo, os conceitos de ordem e de organização estão vinculados e propostos como fundamentos da identidade pessoal e não são facilmente abalados ou destruídos.

Espaço aberto a convergências

A partir destas apresentações iniciais, propomos um espaço aberto, intermediário, e de possíveis movimentos e aproximações entre a realidade somática apresentada por Keleman (1995, 2001) e a realidade cotidiana, imaginária e, também, somática do ator criador. Nesta última, as estruturas psicossomáticas são temporárias e frequentemente desorganizadas e reorganizadas por diferentes composições psicotécnicas em reordenações somáticas criativas, nas quais a ontologia poética possui potência suficiente para transformar o estado de ser em *corpo-ator*, que é o mesmo Corpo do ator.

Esta realidade imaginária, autógena, criativa, corporal e mutante, implica em reorganizações psicofísicas, as quais só podem ser profundamente reconhecidas, investigadas e elaboradas pelos longos e insistentes processos de treinamentos, de ensaios e de repetições, até que a *adaptação psicofísica* se concretize como realidade corporal (seja dos conceitos técnicos em corpo, seja da configuração da personagem) integrada como uma *segunda natureza*.

das justificativas racionais, voluntárias e emocionais se torna uma exigência real" (Ver RUFFINI *apud* BARBA & SAVARESE: 1995, p. 151)
"O Perezhivanie de Stanislávski é a concretização da mente dilatada do ator" (Ver RUFFINI *apud* BARBA & SAVARESE 1995, p. 64).

⁷Sentido está vinculado à experiência como vivência (Ver KELEMAN e CAMPBELL, 2001).

Este processo, todavia, não é de automatização inconsciente, pois, repetir, para o ator, é criar, é ‘reviver’, a partir do espaço e da harmonia do silêncio que encontra, as origens, aproveitar os estímulos e desenvolver os impulsos imaginários. Bachelard fala deste estado de ser e de comunicação consigo mesmo, no qual, “antes de qualquer ação, o homem tem a necessidade de dizer a si mesmo, no silêncio do seu ser, aquilo que ele quer se tornar; tem necessidade de provar e de cantar para si seu próprio dever. A poesia voluntária deve, pois, ser colocada em relação com a tenacidade e a coragem do ser silencioso” (BACHELARD, 1950 *apud* FERREIRA, 2008, p. 201). Deste modo, o como o ator trabalha é a sua psicotécnica, que é viva pelos movimentos resultantes entre o conhecimento e a sensibilidade, e desta relação no presente pode emergir e atualizar o sentido, que direciona o foco sobre o trabalho e determina a elaboração estética. “É que a técnica é susceptível de numerosas acepções: podemos considerá-la como uma força viva (...). Nunca a considerarmos um automatismo do ‘ofício’ (...), mas sim uma poesia toda feita de ação” (FOCILLON, 2001, p. 61).

Assim, aproximamos a *topofilia* bachelardiana do ator criador, compreensão que exige constantemente que o ator saiba como evocar e recriar as origens, acessar a intimidade dos espaços imaginários, concretos e vivos a partir de si mesmo. A materialidade singular, criativa, enraizada e mutante no Soma é a “imagem”, que é capaz de reorganizar o *corpo-ator* por inteiro e colocá-lo, de fato, na pulsação e na respiração do *tempo-ritmo* em ação, cuja vivência somática é o processo da imaginação corporificando-se como *ação-física* viva no eixo do tempo presente.

O ator criador trabalha e investiga o como se doar de corpo e alma às exigências do processo, mesmo sabendo que esta materialidade conquistada como continente corporal (psicossomático) terá de ser dissolvida (autodissolvida) e, de certa forma, destruída. Entretanto, ainda assim, ele é capaz de trabalhar com atitude incansável e investigativa nas ‘recorporificações’ possíveis em si mesmo (automotivações) pelos seus personagens e, é neste movimento autotransformador como realidade de trabalho - as polaridades interadas morte e vida -, que reside a possibilidade da existência, da atuação e do conhecimento. Portanto, é a partir deste redirecionamento aos espaços férteis dentro de si mesmo (reposicionamento psicofísico, imaginário e solitário) que ele, *corpo-ator*, pode se recriar como realidade corporal criativa (*adaptação stanislavskiana*) cuja estrutura é mutante.

A partir disso, é possível apontar a intensidade que pode ser vivenciada em *corpo-ator* como ação-física ou como *acontecimento*, cuja potência da vontade (força daimônica) se direciona ao que Copeau (s/d) chamou de entrega, (...)

“se o ator é um artista ele é quem mais sacrifica sua pessoa ao ministério que exerce. Ele não pode dar nada a não ser a si mesmo, não em efigie, mas de corpo e alma, e sem intermediário. Tanto sujeito quanto objeto, causa e fim, matéria e instrumento, sua criação é ele mesmo”.⁸

⁸Copeau: s/d. Disponível em: <www.grupotempo.com.br>

Desta maneira, aproximamos a entrega e o sacrifício descritos em Copeau (s/d) ao conceito de vontade que se direciona a uma força e a um poder e, a partir daí, evocamos a voz e integramos o pensamento de Bachelard quando este diz que “a vontade é solitária de dois tipos de imaginação: de um lado a vontade-substância, que é a vontade Schopenhaueriana, e, do outro, a vontade-potência, que é a vontade Nietzscheana. Uma quer conservar. A outra quer arrojarse. A vontade Nietzscheana apóia-se em sua própria rapidez. É uma aceleração do devir, de um devir que não tem necessidade de matéria (...)” (BACHELARD, 1950 *apud* FERREIRA, 2008, p. 200).

Copeau (s/d) evoca a voz de *Hamlet* para falar sobre a dilatação psicofísica, conceito que aproximamos da *imensidão da alma* bachelardiana:

Shakespeare disse (Hamlet, ato II, cena II) que a natureza do ator vai contra a natureza, que ela é horrível e ao mesmo tempo admirável. Ele o disse em uma só palavra: ‘Monstrous’. O que é horrível, no ator, não é uma mentira, pois ele não mente. Não é um engodo, pois ele não engana. Não é uma hipocrisia, pois ele aplica sua monstruosa sinceridade em ser aquilo quem ele não é, e não em exprimir o que ele não sente, mas em sentir o imaginário O que perturba o filósofo Hamlet, (...) e, um ser humano, o desvio das faculdades naturais para um uso fantástico (COPEAU: s/d).⁹

⁹Disponível em: <www.grupotempo.com.br>

Tal compreensão nos leva a pensar que o ator constrói a sua vida somática também pela vivência de seus personagens em *corpo-ator* e, com isso, ele constrói uma cadeia viva, cujo movimento se dá pela ação conjunta de diversas faculdades das quais podemos identificar a memória, o conhecimento, o repertório, a psicotécnica e a imaginação; nesse movimento, o tempo não se move apenas na esteira da horizontalidade, há ainda um outro eixo de ação no qual reside a surpresa da verticalidade que se faz, singular em si, no *instante* do estado criativo e poético.

A partir destes direcionamentos psicotécnicos apontamos o foco da atenção para algumas diferenças frequentemente estudadas, confundidas e investigadas em salas de aula e de ensaio, entre: simular uma ação e de fato agir, forçar a imaginação (pensamento) e estimular a materialidade imaginária (imagem, sensação, ação, razão, emoção em transformação física); a autenticidade da atuação e a artificialidade representativa da ‘ação’; forçar

uma ‘ação’ e percebê-la ao seu tempo; assim como tantas outras ações, atitudes, equívocos e procedimentos que se confundem durante o eterno aprendizado exigido pelo ofício. “A imensidão está em nós. Está vinculada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão. (...) A imensidão é o movimento do homem imóvel é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo” (BACHELARD, 1958 *apud* FERREIRA, 2008, p. 102).

A psicotécnica stanislavskiana como método, portanto, atua em acordo com a calma, com a atenção, com a consciência e com a sensibilidade. A imagem-em-imaginação está vinculada a sua psicofisicidade em *corpo-ator* como vivência interna que organiza sua expressividade corporal no tempo-espaço. Para evidenciar a qualidade corporificada em sua dialética espacial (interno externo), ainda mais, apresentamos os conceitos de *existência somática* e de *experiência direta*, propostos por Keleman (2001):

Vivemos em duas esferas: a esfera da experiência direta e a esfera das imagens representativas. Ser capaz de viver nas duas esferas e realizar um diálogo entre elas é a verdadeira natureza da existência somática. Assim, não há dualidade – apenas o reconhecimento de duas esferas diferentes. Fato é que confundimos uma com a outra: e, ao fazê-lo, perdemos o contato com o corpo. A imagem - não o corpo - tornou-se nossa experiência direta (KELEMAN, 2001, p. 44).

Assim, a imagem em *corpo-ator como experiência direta* se vincula a mais um elemento vivo, o tempo presente, pois, o fenômeno da comunhão teatral segundo Brook (1999) é a revelação do momento. Para o grande diretor e pesquisador, *a essência do teatro reside num mistério chamado momento presente* (BROOK, 1999, p. 68).

Por estas possíveis alterações fenomenotécnicas, o *corpo-ator* firma-se como a matéria e como o(s) espaço(s) de investigações criativas, com possibilidades de reconhecimento, de estranhamento, de treinamentos (tratamento da matéria), de dificuldades, de enfrentamento, de criação, de superação, de autoconhecimento e de transformações, que podem direcionar a um outro espaço mais aberto ainda; um espaço vazio, escuro, vivo e disponível ao processo criativo e às investigações da dramaturgia corporal.

A partir desta compreensão que vincula a imagem como experiência corporificada, psicotécnica (fenomenotécnica) e criativa, é que se movimentam os objetivos e as conexões possíveis entre os conceitos brevemente apresentados. Por conseguinte, o conceito de imagem enraizada em *corpo-ator*

¹³Diferentemente das revistas digitais, onde aparecem críticas no sentido mais ortodoxo, artigos, ensaios e entrevistas.

se firma em diversos espaços em movimento. A imagem atua como objetivo, como princípio, como procedimento, como movimento, como ação, como recurso, como sintaxe e como *substância* em imaginação.

Propomos ao ator que ele saiba como encontrar, em si mesmo, um sentido somático e sensível (imagem), que lhe dê bases orgânicas e confiança corporal suficientes e que integrem a imaginação como compreensão técnica (fenomenotécnica), elaborando assim o *autodomínio* cênico. “A fenomenotécnica é mais que desocultação realizada por um olhar fenomenológico atentíssimo: porque tecné é também comprometimento do corpo com a concretude das coisas, comprometimento da mão que, manipulando, responde às provocações do mundo. É demiurgia científica”. (PESSANHA, 1985, p. xxxi).

Keleman (2001) apresenta esta correspondência psíquica e somática como a *vida autêntica* e *vida inautêntica*. “As imagens enraizada no soma são autênticas. Quando vivemos conceitos e imagens que não estão enraizados em nosso corpo, não acreditamos em quem somos. Quando o corpo perde contato com a própria imagem somática interior, ficamos alienados do sagrado” (KELEMAN, 2001, p. 57).

Deste modo nos aproximamos da vivência do sagrado como a qualidade psicofísica e poética indispensável à experiência do momento presente. Para o ator, acreditar naquilo que ele se torna é um princípio fundamental e, como tal, indispensável. Stanislávski (1954 *apud* DAGOSTINI, 2007, p. 72,73) denominou este elemento técnico de *fê cênica e sentido de verdade*, integrando-o aos elementos do seu *sistema* com o *método das ações-físicas*.

Para Brook (1999, 50), o sagrado *é uma transformação qualitativa do que originalmente não era sagrado*. Porém, o autor também integra ao sagrado a existência do imanente e da aceitação desta realidade invisível, (...) “no tocante ao teatro sagrado, o essencial é admitir a existência de um mundo invisível, que é preciso tornar visível” (BROOK, 1999, p. 49).

Nossa compreensão atual sobre o sagrado exige transformações da plasticidade corporal imaginada, a qual está vinculada aos princípios que regem os processos de treinamento, que pela sua insistência possibilitam o desenvolvimento psicotécnico e as transformações qualitativas mais sutis. Estes processos atuam pela autodisciplina e exigem que o ator tenha inquietude-vontade suficiente para se recriar e se reinventar. “A vontade, se apreendermos no ato da palavra, aparece em seu ser incondicional. É ali que se deve procurar o sentido da ontogênese poética, o traço de união das duas potências radicais que são a vontade e a imaginação” (BACHELARD, 1950 *apud* FERREIRA, 2008, p. 201).

Corpo, vida e mito

A construção de uma psicotécnica (fenomenotécnica) está diretamente ligada à adoção de treinamentos e ao seu desenvolvimento individual, (...) “ao encarar a técnica como um processo, e ao tentar reconstituí-la enquanto tal, temos a oportunidade de ir além dos fenômenos de superfície e de apreender relações profundas” (FOCILLON, 2001, p. 61). Desta rede de procedimentos e de fundamentos em atualização constante os vínculos singulares poderão se articular como vivência direta com a imaginação em cada *corpo-ator*.

A seguir, apontaremos a complexidade da experiência como imagem que pode ser vivenciada em laboratório. Em Keleman (2001) encontramos, mais uma vez, um forte sentido de tais processos, desta materialidade corporal e mitológica investigada, quando ele diz: “(...) a mitologia para mim, é a poética do corpo cantando sua verdade celular... sei que a experiência é um evento corporificado, e o mito, um processo organizativo, o modo que temos para ordenar a experiência somática” (KELEMAN, 2001, p. 11). E, pelo devir da canção, tanto em Keleman (2001) quanto em Bachelard (1950) (exposto em parágrafos acima, no item “Espaço aberto a convergências”) nos direcionamos ao mito que canta em *corpo-ator* com intensidade arquetípica, cuja universalidade apresenta a ordem dramática.

A função da imagem como objetivo, como alimento e como recurso nas investigações corporais e cênicas, aponta um sentido qualitativo ao treinamento *psicofísico* e um direcionamento ao processo dramático e singular em cada ator. E, por fim, ‘a imagem viva e inesperada’ é apresentada como ordenadora do *instante*.

Se, para Campbell (2001), “mitologia é uma canção, a canção da imaginação inspirada pelas energias do corpo” (CAMPBELL *apud* KELEMAN, 2001, p. 17), identificamos a *canção em corpo-ator* como um impulso organizador criativo e autógeno que reordena e estabelece um outro tempo-ritmo muscular para agir, experiência corporal e subjetiva que transforma a estrutura do ator, e que pode se expandir e criar um sentido pelo espaço como a presença simbólica do mito como vivência e, também, como ordem dramática. Deste modo, é a transformação da imagem interna, organizando a materialidade corporal no tempo-espaço, que é a matéria em processamento em *corpo-ator*.

Prosseguindo com as possíveis aproximações entre imagem, imaginação, mito e *corpo-ator* nos silenciemos, mais uma vez, a escutar Campbell:

Para mim, a mitologia é uma função biológica (...) um produto da imaginação do soma. O que nossos corpos dizem? E o que eles estão nos contando? A imaginação humana está enraizada nas energias do corpo. E os órgãos do corpo são os determinantes dessas energias e dos conflitos entre os sistemas de impulso dos órgãos e a harmonização desses conflitos. Esses são os assuntos de que tratam os mitos (CAMPBELL apud KELEMAN, 2001, p. 25).

Estes conteúdos compõem a *substância* psicofísica e criativa que pode direcionar as necessidades de investigações técnicas, assim como revelar¹⁰ o sentido ordenador de uma dramaturgia em composição capaz de interar aspectos singulares e universais.

Self somático

“Os mitos evocam o nosso self somático mais profundo, mais íntimo, uma estrutura somática com muitas camadas de formas que conferem a profundidade e dimensão ao nosso corpo” (KELEMAN, 2001, p. 26). Para o ator, saber evocar a imagem interna e seu universo espacial são ações que se relacionam ao seu saber silencioso - enraizado no soma - sob seus caminhos internos imaginários, aqueles que podem possibilitar a criação da forma; compreensão psicotécnica que chama à ação, a memória e a consciência: “O corpo organiza a sensação que emerge do metabolismo tissular e isso é o que chamamos de consciência. Esse Processo somático é a matriz para as histórias e imagens do mito” (KELEMAN, 2001, p. 27).

A consciência direciona a atenção naquilo que se imagina (no momento em que se imagina) assim como nas relações que se estabelecem com o espaço físico real, resultando, destes encontros imaginários, fusões espaciais e relações corporais como unidade de ação. Deste modo, o silêncio e o testemunho (a auto-observação, e auto-organização conscientes) são indispensáveis ao ator, àquele que quer refazer o seu trabalho. A resposta procurada é a ação-física, e, para esta elaboração, a base é “a fonte do mito e do conhecimento corporal [que] (...) está em nós mesmos. Ela é intensificada pelas interações e diálogos somáticos” (KELEMAN, 2001, p. 27).

Segundo Keleman (2001), a configuração somática é relacionada a diferentes experiências subjetivas. Com isso, o pensamento formativo apresenta a imagem enraizada no soma como uma importante lente para que se possa observar e pensar ativamente este processo singular, pelo qual o diálogo com os ‘efeitos’ da vivência em corpo direciona o agir, disponibilizando ao *corpo-ator* princípios para navegar em sua imaginação. Para caminhar um pouco mais pelos processos das imagens em corpo, sob a luz da psicologia, é preciso salientar que:

¹⁰Algumas imagens somáticas emergem naturalmente. Outras, porém, são formadas pela imitação. Não é fácil criar padrões corporais a partir dos sentimentos internos, dar a estes uma expressão externa. Esses são atos formativos. Por esse motivo admiramos e imitamos artistas, atores e atletas. O nosso mito moderno trata da decodificação da criação, da compreensão do código genético. O mito da criação também é o mito da nossa evolução biológica. Para mim, existe ainda outro aspecto adicional ao mito da criação e da evolução que é o vir a existir da subjetividade do corpo. O mito parece falar aos estados somáticos internos. Para mim, o mito trata do nascimento e da evolução da experiência subjetiva do corpo” (KELEMAN, 2001, p. 52).

(...) *teoricamente, uma imagem se apresenta evocando energias de diversos centros da psique. Digamos que ela funciona como uma espécie de ímã que atrai determinados sistemas de energias e, assim, proporciona uma estrutura de sugestão, construtora de vida, para que se construa vida nessa direção (...). O que nos faz acreditar que sabemos somatizar uma imagem a partir de dentro, corporificá-la? Minha suposição é de que a maioria das pessoas opera por meio da imitação de imagens externas. Nós perdemos o contato com a nossa própria imagem somática interior e com o processo de organizar uma imagem, em um ato. Digamos que um mito sugere modos de agir numa situação específica. O mundo mitológico expressa a luta do reflexo subcortical primário tentando manter o ambiente interno e tentando encontrar um modo de sustentar o seu metabolismo e forma corporal diante de encontros com situações excessivas (...). Na conceituação formativa, o cérebro subcortical e os centros corticais cooperam na organização do comportamento corporal. Na sociedade contemporânea, a informação e os sentidos da visão e da audição impõem imagens que suprimem ou dominam o self subcortical. Assim, nós, pessoas modernas, somos banidos do Éden para viver apenas nas imagens corticais do cérebro. As imagens constitucionais e a vitalidade do subcórtex são subjugadas* (KELEMAN, 2001, p. 58).

Com esta afirmação apresentamos algumas dificuldades que o *corpo-ator* enfrenta, decorrentes de circunstâncias do cotidiano padrão e que acabam por criar hábitos também na percepção, que, por sua vez, reproduz a expressividade acostuada.

Deste modo, o foco central deste espaço para reflexões é ampliar a percepção atual e investigar, a partir da *imagem* ordenadora, recursos para que o *corpo-ator* em ação, mobilizado pela imagem, vá além do sentido formal, aparente ou semântico (visível), ou seja, procuramos um sentido latente (invisível) estabelecido no ato.

Segundo Focillon (2001), a forma *é apenas uma visão do espírito* e, sobre a vida existente na forma e na “matéria” artística, ele nos diz que a “matéria” impõe a sua própria forma à forma. E vai além: “convém ainda insistir neste ponto, se de facto quisermos compreender, não apenas como a forma está, de alguma maneira encarnada, mas que ela é sempre encarnação” (FOCILLON, 2001, p. 60). Copeau (s/d)¹¹ também diz que o ator prepara o caminho em seu corpo, em seus nervos, em seu espírito, até a profundidade de seu corpo. Este estado poético de ser, *monstruoso*, *imenso* ou *profundo*, sob a luz da fenomenotécnica é apresentado por Bachelard (1993) como uma categoria filosófica do devaneio: “(...) sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma

¹¹Aos atores. Disponível em: <www.grupotempo.com.br>

espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante do mundo que traz consigo o infinito” (BACHELARD, 1993, p. 189).

É nesta condição interna e fenomenotécnica que encontramos equivalência do conceito stanislaviskiano de *situação*, pela qual o ator pode materializar o *se mágico, a fé e o sentido de verdade* cênica a partir de criações psicossomáticas para agir. Este é o conhecimento técnico e sensível que pode transformar o estado de ser e colocar o *corpo-ator* em contato com alguns limites. Deste modo, se ele souber como permitir, poderá criar caminhos para que possa ir além de si mesmo.

Por conseguinte, este é o momento proposto para as investigações mais agudas, as quais também incluem riscos pela proximidade espacial, corporal e psíquica com a “matéria”. É um momento e um espaço de fusões e isso pode levar a confusões na percepção da materialidade corporal, podendo gerar, nestas fronteiras vivas, grandes equívocos. Todavia, esta é a realidade do ator e é nela que ele tem de trabalhar, se adaptar, se trabalhar, se recriar e se distinguir constantemente.

A imagem autônoma e poética, quando vivificada, situa o tempo presente e acaba por estabelecer uma conexão com outra latência de tempo que indica um sentido com o infinito. Bachelard (1993), ao falar da alma e do espírito do poeta em estado semelhante, apresenta brilhantemente este fenômeno:

Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto (BACHELARD, 1993, p. 225).

Copeau (s/d) fala da lacuna existente entre o frescor da descoberta e o trabalho difícil, minucioso em que consiste a construção da realidade teatral. Ele diz que ao final de um processo, o ator “(...) precisou ordenar todos os elementos de metamorfose que são ao mesmo tempo aquilo que o separa de seu papel e aquilo que a ele o conduz”¹². Compreensões que nos levam a pensar a intuição do ator como um dos elementos de base, cuja importância se firma na ação da psicotécnica em acordo com a sistematização dos procedimentos e, em alguns momentos, ela pode até subvertê-los.

Para o *corpo-ator*, o momento de conexão com o *estado criador* pode ser uma aproximação *encarnada* desta fórmula durante um tempo aberto às

¹²Copeau (s/d) Disponível em: <www.grupotempo.com.br>

improvisações. Neste caso abre-se um espaço mais empírico e mais agudo, ainda, no qual, é possível acontecer um profundo estranhamento de si, que, paradoxalmente, pode trazer junto o reconhecimento de si mesmo como ser ator em *corpo-ator*, tornando-o capaz de atuar, com a sensação conjunta, de estar sendo atuado.

Deste modo, os conceitos apresentados e os processamentos propostos em corpo, não são garantias de que se possa ouvir o dizer do inconsciente e, tampouco, podem explicar totalmente o seu sentido. Sobre esses caminhos é possível falar até certo ponto, e a ordenação racional vai atrás da experiência somática arquetípica e poética.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1985.
- _____. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do Movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *A Intuição do Instante*. Campinas-SP: Versus Editora, 2007.
- _____. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARBA, E. & SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.
- BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *Fios do Tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2000.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- _____. *Mito e Transformação*. Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.
- COPEAU, Jacques. *Aos atores*. Disponível em: <www.grupotempo.com.br>.
- DAGOSTINI, Nair. *O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. 2007. Tese. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP: São Paulo, 2007.
- FELDENKRAIS, M. *Consciência pelo Movimento*. 3ª. Ed. São Paulo: Summus Editorial, 1997.
- FERRACINI, Renato. *A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas/SP: Unicamp, Imprensa Oficial de Estado S.A., 2001.
- FOCILLON, Henri. *A vida das Formas, seguido de Elogio da Mão*. Lisboa Portugal: Edições 70, 2001.
- GORCHAKOV, Nicolai M. *Las lecciones de "régisseur" de Stanislavski*.

- Montevideo-Uruguay: Pueblos Unidos, 1956.
- KELEMAN, Stanley. *Corporificando a Experiência*. São Paulo: Summus, 1995.
- _____. *Mito e Corpo. Uma conversa com Joseph Campbell*. Trad. Denise Maria Bolanho. São Paulo: Summus, 2001.
- KNÉBEL, María Osípovna. *Poética de la Pedagogia Teatral*. Delegación Coyoacán-México: Siglo Veintiuno Editores, 1991.
- _____. *El Último Stanislavski: análisis activo de la obra y el papel*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1999.
- PESSANHA, José Américo Motta. Introdução In: *BACHELARD*: 1985.
- ROLF, I. Ida Rolf *Talks About Rolfing and Physical Reality*. New York: Haper and Row, 1978.
- _____. *Rolfing: the Integration of Human Structures*. Santa Monica: Denis-Landsmann, 1997.
- RUFFINI, Franco. *Conferência proferida no Seminário Internacional "Teatro em Fim de Milênio"*. Tradução e transcrição: Ricardo Ponti, Maria Lucia Raimundo e Nair D'Agostini. Rio Grande do Sul, UFRGS: 1994.
- _____. *Teatro e Boxe: "L'Atleta del Cuore" nella Scena del Novecento*. Bolonha: Il Mullino, 1994.
- _____. A mente Dilatada In: BARBA, Eugenio e SARAVESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas, São Paulo: Hucitec – UNICAMP, 1995.
- _____. "Sistema" de Stanislávski In: BARBA, Eugenio e SARAVESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas, São Paulo: Hucitec – UNICAMP, 1995.
- SPINOSA, Benedictus. *Ética*. Tradução e notas: Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *El Trabajo del Actor sobre su Papel*. Buenos Aires-Argentina: Quetzal, 1977.
- _____. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires-Argentina: Quetzal, 1980.
- _____. *El trabajo del actor sobre sí mismo em el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires-Argentina: Quetzal, 1983.
- _____. *El Arte Escénico*. Madrid-España: Siglo Veintiuno de España Editores, 2003.
- STEINER, Rudolf. *Matéria, Forma e Essência. O caminho cognitivo da Filosofia à Antroposofia*. São Paulo: Antroposófica, 1994.
- _____. *Os Doze Sentidos e os Sete Processos Vitais*. São Paulo: Antroposófica, 1997.
- TOPORKOV, V. O. *Stanislavski in Rehearsal: the final years*. Nova York: Theatre Arts Books, [s/d.].
- _____. *Stanislavski alle Prove: gli ultimi anni*. Milano: Ubulibri, [s/ d.].