

IMAGINAÇÃO DE DENTRO PARA FORA, DE FORA PARA DENTRO: UMA INTRODUÇÃO À PRÁTICA DA IMAGINAÇÃO NOS TRABALHOS DE STANISLAVSKI E CHEKHOV

Luísa Jacques de Moraes Dalgalarondo¹

Resumo: O presente artigo pretende trazer algumas formas de entender a imaginação nas artes da cena. Para tanto, é feita uma análise através da leitura dos trabalhos dos filósofos Gaston Bachelard e Henry Corbin, como forma de entender a imaginação como uma ação complexa e passível de prática e desenvolvimento. Articula-se então esses entendimentos ao lugar ocupado pela imaginação nas artes da cena. Dentro desse campo a imaginação é analisada no trabalho de Konstantin Stanislavski, através de elementos como “as circunstâncias dadas”, o “e se...’mágico’” e o “filme de visões” e na prática de Michael Chekhov, com estratégias e conceitos como o “gesto psicológico” e o “corpo imaginário”.

Palavras-chave: Imaginação; Gaston Bachelard; Henry Corbin; Konstantin Stanislavski; Michael Chekhov.

IMAGINATION FROM THE INSIDE OUT, FROM THE OUTSIDE IN: AN INTRODUCTION TO THE PRACTICE OF IMAGINATION IN THE WORKS OF STANISLAVSKI AND CHEKHOV

Abstract: This article aims to provide some ways of understanding imagination in the performing arts. To this end, an analysis is made by reading the works of philosophers Gaston Bachelard and Henry Corbin, as a means to understand imagination as a complex action, that can be practiced and developed. These perspectives will then be articulated with the place occupied by imagination in the performing arts. Within this field, the imagination in the work of Konstantin Stanislavski will be analysed, through elements such as “the given circumstances”, the “magic if” and the “film of images” and in the practice of Michael Chekhov, with strategies and concepts such as the “psychological gesture” and the “imaginary body”.

Keywords: Imagination; Gaston Bachelard; Henry Corbin; Konstantin Stanislavski; Michael Chekhov.

¹ Artista interdisciplinar e escritora. É graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas, mestra em artes pelo programa de Performance and Culture -Interdisciplinary Perspectives, da Goldsmiths College, Universidade de Londres e doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas. É professora colaboradora no curso de Bacharelado em Artes Cênicas na Unespar desde 2021 e realiza sua pesquisa de pós-doutoramento na Universidade Estadual de Campinas. E-mail: luisa.dalgalarondo@unespar.edu.br

*“sem imaginação não há memória
sem imaginação não há sensação
sem imaginação não há vontade, desejo
a história é uma arma viva na sua mão
& você a imaginou, é desse modo que você
“descobre por si própria”
a história é o sonho do que pode ser, é a relação
entre as coisas em um continuum de imaginação
(...)
a guerra que importa
é a guerra contra a imaginação
todas as outras guerras
estão subsumidas nela.
a fome derradeira é a escassez
da imaginação”*

(Diane de Prima²)

Ainda que a imaginação seja aspecto absolutamente indispensável para a criação cênica, o seu estudo, bem como práticas centradas explicitamente na imaginação, ainda não ocupa lugar privilegiado nas artes da cena. Nos últimos anos, a partir do que está sendo chamado de “giro decolonial”³, muito têm-se dito sobre imaginário político e sobre uma possível “descolonização” do imaginário, em uma análise acertada sobre a amplitude dos efeitos da colonialidade sobre a nossa imaginação e a importância dessa dimensão enquanto meio de disputa. Essa convocação, no entanto, frequentemente não vem acompanhada de

²Trechos do poema *Rant* de Diane de Prima, tradução nossa. Do original: *without imagination there is no memory/without imagination there is no sensation/ without imagination there is no will, desire/history is a living weapon in yr hand/& you have imagined it, it is thus that you/"find out for yourself"/history is the dream of what it can be, it is/the relation between things in a continuum of imagination (...) the war that matters is the war against the imagination/all other wars are subsumed in it./the ultimate famine is the starvation/of the imagination*. Esse poema esteve presente na Bienal de São Paulo em 2017 e encontra-se também em coletâneas da autora, como a referenciada na bibliografia deste trabalho.

³ Giro decolonial seria o movimento observado nas últimas décadas de resistência teórica e prática, que evidencia o impacto da colonialidade no ser, nos saberes e no poder. Ainda que movimentos de oposição ao colonialismo e a colonialidade tenham sido observados anteriormente, como nos trabalhos de Franz Fanon, Aimé Césaire e Edward Said, nas últimas décadas esse movimento se aprofundou com contribuições de pensadores latino-americanos, e vêm sendo chamado de “estudos decoloniais”. Para uma discussão mais aprofundada, ver Quijano (2007).

uma análise mais profunda de como a imaginação age, constrói e é construída pela realidade material e que considere a imaginação enquanto prática.

Este artigo pretende trazer algumas formas de entender a imaginação, principalmente através da leitura dos trabalhos dos filósofos Gaston Bachelard e Henry Corbin e articular esses entendimentos ao lugar ocupado pela imaginação no trabalho de Konstantin Stanislavski e Michael Chekhov dentro das artes da cena.

Apesar da imaginação não ocupar espaço privilegiado nos processos de criação cênica, isso não significa, de modo algum, que ela esteja ausente em tais processos. A imaginação está presente em exercícios de visualização, em criações a partir da memória e é imprescindível nos processos de construção de escrita, encenação e construção de visualidades em todas as obras cênicas, em maior ou menor grau. O que é raro é o seu uso explícito como procedimento central:

assim como outras práticas sobre aspectos mais sensíveis que exercitam a concentração e a percepção, [a imaginação] não parece receber a mesma atenção dada a treinamentos focados em priorizar a dimensão física do artista da cena. Os últimos, por sua vez, se fortaleceram no decorrer do último século ao fazer oposição ao chamado “trabalho de mesa” e outras preparações similares centradas no texto (DALGALARRONDO, 2019, p.21).

Essa relação superficial com a imaginação como prática se relaciona diretamente com o lugar dessa esfera na sociedade, que não parece reconhecer a imaginação como via de conhecimento legítima. É bastante sintomático que no contexto contemporâneo estejamos constantemente estimuladas e expostas às imagens visuais e sonoras e, ao mesmo tempo, não pensemos na capacidade imaginativa como uma dimensão central para a criação cênica.

Importante apontar que autores como Kaka Werá e Leda Maria Martins nos recordam como o teatro chegou ao Brasil como uma ferramenta de dominação do imaginário, dentro das missões de jesuítas que buscavam destruir as cosmovisões dos povos originários e substituí-la pelo imaginário cristão. Para Martins “o teatro foi uma das armas mais potentes de conquista, de dominação, de exclusão e de usurpação dos povos escravizados nas Américas” (MARTINS, 2020) e Werá afirma que o teatro “desestruturou o modo de pensar e o modo dos índios se relacionarem com a realidade” (WERÁ, 2011, p. 68-78). O impacto da construção e destruição de imaginários é inegável e podemos observar, recentemente, uma

crescente preocupação das extremas-direitas em perseguir artistas que desenvolvem imaginários dissonantes com o discurso conservador.

Se entendemos, mesmo que implicitamente, que a imaginação é uma arena em disputa e, portanto, não é um aspecto estéril, mas produz efeitos na realidade, segue o questionamento acerca da relativa ausência da imaginação como dispositivo central no teatro. Uma hipótese é de que a imaginação estaria atrelada, historicamente, à linguagem realista. Por conta da inegável da contribuição de Konstantin Stanislavski para esse campo e da valorização dada a imaginação em seu trabalho, há um entendimento do uso do imaginário atrelado à estética realista ou naturalista, que, ainda mantenham relevância em determinados contextos, não são mais as únicas possíveis abordagens para a criação cênica, principalmente a partir da década de 1960.

Ainda que possamos investigar e atualizar a relação de Stanislavski com a estética realista, ao analisarmos, por exemplo, como a sua aproximação com essa linguagem se relaciona diretamente ao contexto histórico e geográfico em que o diretor desenvolveu seu trabalho, a saber, de endurecimento do regime soviético, em que não havia mais tanto espaço para criações “mais experimentais”, é indiscutível que o uso da imaginação como pensado por Stanislavski está ligado “à construção de uma narrativa, à criação de um universo ou de uma personagem ficcionais, ou seja, está ligada a elementos convencionais bastante problematizados na contemporaneidade” (DALGALARRONDO, 2019, p.23).

É fundamental recordar, no entanto, que a imaginação não está fundamentalmente atrelada a esse contexto e que ela pode ser explorada dentro de perspectivas outras na criação em artes da cena. A imaginação pode ser fundamental, como veremos adiante, para a construção de personagens e narrativas ficcionais, mas também pode operar como dispositivo central para um trabalho corporal desvinculado de uma narrativa linear, dentro da linguagem do teatro performativo e também outras linguagens como o circo, a dança e a performance.

Imaginação em ação

A delimitação do ato de imaginar como mera visualização mental de algo que não está presente materialmente exclui alguns aspectos importantes ligados a esse ato.

Primeiramente, que devemos considerar que “visualização” remete a um nível de automatismo que não se demonstra factível em realidade, pois é necessário, para imaginar, uma construção de uma imagem e, ainda, uma concentração nessa imagem construída mentalmente, que não é, de forma alguma, estável e automaticamente reproduzível como algo que se “visualiza”. Há ainda a problemática de associar a imaginação exclusivamente ao sentido visual, descartando a possibilidade de criação de imagens sonoras, tácteis, olfativas ou ainda ligadas aos sentidos da propriocepção (capacidade de localizar o corpo espacialmente) e da interocepção (capacidade de captar sensações internas do corpo, como fome, respiração e movimentos internos).

A busca de seu sentido na etimologia também se demonstra limitada, já que em latim “*imaginatio*” significa “formar uma imagem mental de algo” e, imagem, por sua vez, vem da raiz “*imago*”, que significaria “representação”. Ainda que a ideia de “formar uma representação” contenha em si o ato de formação, de construção, e recuse o automatismo supracitado, a ideia de que a imaginação lida restritamente a “representação” de algo da realidade material é bastante frágil. A imagem tomada enquanto “representação” exclui a capacidade inventiva da imaginação, que atua também como um ato de descobrimento do sentido e de possibilidades, que envolve “adaptações e reformulações, a geração de diferenças, invenção e inovação” (WÜLF, 2013, p. 41).

A imaginação está ligada também a outras atividades mentais importantes, como o sonho e o pensamento. Se considerarmos o pensamento como nosso sistema de linguagem em ação, um “fluxo consciente de imagens e palavras” (DALGALARRONDO, 2019, p.25) e os sonhos, por sua vez, uma sequência de imagens sem uma relação evidente ou compromisso com a realidade, que se dá na instância do inconsciente, podemos observar que há sobreposição entre essas ações e a imaginação. Na memória há também imaginação, já que não temos a capacidade de nos lembrar de tudo com exatidão e o ato de lembrar aciona também uma interpretação, uma invenção dos fatos em distintas medidas. A imaginação, na memória, ainda que tenha uma função de reprodução, na reconstrução de um passado, termina sempre agindo também como criadora. Gilbert Simondon enfatiza que a imaginação raramente será apenas criadora ou apenas reprodutora de forma pura, mas que costuma atuar nessas duas chaves, confundindo criação e reprodução, seja na memória ou em projeções de um futuro:

Imaginação de dentro para fora, de fora para dentro: uma introdução à prática da imaginação nos trabalhos de Stanislavski e Chekhov | Luísa Jacques de Moraes Dalgalarondo | p 08-26.

é muito raro que a imaginação seja puramente reprodutora ou puramente criadora. A evocação do passado é uma nova vida, esquematizada de um modo distinto da antiga, polida e formalizada pela recordação ativa [...] a imagem-recordação quer reencarnar e perpetuar-se [...] A antecipação por sua vez, retoma velhos sonhos, contém o eco de antigas aspirações, já materializadas em antigas imagens-objetos, como as antecipações do voo humano (SIMONDON, 2013, p. 23, tradução nossa).

Segundo Antonio Damásio, “há pouco resíduo mental que não se componha de imagens” (DAMÁSIO, 2015, p. 256). Na própria leitura deste texto há, também, imaginação:

As palavras que estou usando para que estas ideias cheguem até você são formadas, primeiramente, embora brevemente e sem grande precisão, como imagens auditivas, visuais ou somatossensitivas de fonemas e morfemas, antes de elas serem implementadas na página em sua versão escrita (DAMÁSIO, 2015, p. 256)

Por sua localização na dimensão mental, é bastante recorrente, no senso comum, que pensemos na imaginação como algo distante, ou até mesmo oposto, do real. Muitas vezes, no senso comum, aproximamos a imaginação da fantasia, da alucinação ou da ilusão, como aspectos que negam ou distorcem a realidade. Ainda que de fato a imaginação nos permita ir além do real, é necessária cautela em posicioná-la como oposta à realidade, justamente pela forma como a imaginação intervém sobre o que é real. A imaginação pode se sobrepor a realidade objetiva, material e agir sobre ela, alterando nossa percepção e mediando então a nossa relação com o mundo. A imaginação encontra-se então nesse plano intermediário, pois criamos imagens a partir de como a realidade se apresenta para nós e é também verdade que construímos a realidade a partir do nosso imaginário subjetivo.

Como dito anteriormente, a imaginação não atua somente junto ao sentido da visão, mas se relaciona a todos os outros sentidos e, frequentemente, com vários sentidos ao mesmo tempo. Ao tentarmos imaginar uma maçã, podemos imaginar sua cor, sua forma, seu gosto, sua textura, seu cheiro, sua temperatura, o movimento necessário para mordê-la etc. Também ao percebermos um objeto, lançamos mão da imaginação. Ao olharmos para uma maçã, por exemplo, podemos imaginar partes dela que não conseguimos enxergar, imaginamos seu sabor pela sua aparência ou pelo seu aroma. Muitas vezes ao perceber um objeto imaginamos a sua extensão, o completamos com a imaginação.

A imaginação pode também, atuar diretamente sobre como percebemos o mundo ao nos distanciar ou exaltar determinados sentidos, interferindo, por exemplo, na nossa presença no “aqui-agora”, temas tão recorrentes nas artes da cena. Concentrar-se em determinadas imagens podem alterar como percebemos e nos colocamos na realidade: se

peço que você imagine que os seus pés estão afundando em areia movediça, é provável que isso ative uma percepção corporal específica, mais direcionada para os pés ou para o peso do corpo. Ao mesmo tempo, se peço que imagine o som de uma sirene, isso pode voltar a sua percepção para os estímulos sonoros e desconectar a sua atenção dos pés. A imaginação pode ser então uma prática que provoca um “deslocamento da percepção” (DALGALARRONDO, 2019, p.36).

O autor Alva Nöe em *Action in Perception* (2004), propõe uma visão da percepção que nos interessa para pensar a imaginação. Ao rejeitar a percepção como algo passivo, que permite que estímulos do mundo “entrem” para a mente, Nöe afirma que o mundo se coloca disponível para nós à medida que exercitamos habilidades sensório-motoras (NÖE, 2004). Para perceber é necessário escolher agir, seja através do toque, movimentação dos olhos, abertura da escuta etc.

A imaginação também está relacionada a essas habilidades “sensório-motoras” que ativamos em relação ao mundo, sendo “muito mais parecido com tocar do que com retratar” (NÖE, 2004, p. 72, tradução nossa). Quando tentamos imaginar um objeto ou um lugar, por exemplo, ativamos nossa memória, sensação e percepção. A imagem não nos chega como uma fotografia mental, mas é uma ação complexa. Tente imaginar um livro, por exemplo. Muito provavelmente a imagem não se apresentará automaticamente, mas será construída —a cor da capa, das páginas, o tamanho, o peso, a textura, o seu título, como e onde o livro está posicionado etc. Não há uma forma única de imaginar e esta não é uma ação necessariamente previsível e estável. Algumas imagens serão construídas mais rapidamente que outras, ou terão mais detalhes, enquanto outras serão mais inacessíveis ou instáveis e exigirão mais concentração e prática para surgirem e se manterem nítidas. Esse trabalho de imaginar é, também, uma prática psicofísica, não é apenas uma ação mental. Movimentos grandiosos e cotidianos foram e são feitos sustentados pela imaginação. Ao imaginar uma situação que provoca medo, é possível modificar a nossa respiração, assim como é possível sentir a saliva aumentando na boca ao imaginar um alimento desejado. A imaginação atravessa o corpo e o movimento a todo instante, mesmo que de forma discreta.

Assim como é importante ter acesso a um repertório de habilidades sensório-motoras para poder imaginar, é também verdade que a imaginação nos leva ao desenvolvimento de habilidades, ao movimento. No momento em que o ser humano vivia primordialmente de

forma nômade, a imaginação era necessária para sustentar a possibilidade de um lugar novo ao qual buscar. Historicamente, a imaginação sempre foi necessária para tornar acessível aspectos da realidade mais difíceis de serem explorados e legitimar o estabelecimento de novas realidades. A historiadora Silvia Federici afirma que as profecias, por exemplo, foram “um meio pelo qual os ‘pobres’ expressam seus desejos com o fim de dotar seus planos de legitimidade e de motivar-se para atuar” (FEDERICI, 2017, p. 260). Assim, imaginar outras possibilidades de vida sempre foi um passo necessário para experimentar novas formas e torná-las legítimas.

A imaginação é tema de discussão em diversos campos, como na filosofia, nas ciências cognitivas, na psicologia e na linguística e são muitas as possibilidades teóricas para pensá-la. Longe de tentar chegar a uma definição final sobre o que é a imaginação, interessa aqui dialogar com algumas perspectivas que destacam a sua ação no mundo e a sua potência, para podermos encaminhar essas perspectivas com práticas dentro das artes da cena.

Pensar a imaginação: contribuições de Gaston Bachelard e Henry Corbin

*“porque os atos da imaginação não haveriam de ser tão reais quanto os atos da percepção?”
(Gaston Bachelard)*

O filósofo francês Gaston Bachelard é um dos autores que se debruça de forma mais aprofundada sobre o tema e reivindica a importância da imaginação e do devaneio na criação, na filosofia e nas ciências. Em oposição à visão cartesiana, da imaginação como indutora do equívoco, ou ainda, uma ação inútil, o filósofo apresenta uma perspectiva da imaginação como fundamental em nossa relação com o mundo. Segundo o filósofo, a imaginação não se restringe a uma reprodução da realidade, mas é também “a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade” (BACHELARD, 2001, p. 17-18, grifo nosso), e também a capacidade de “deformar as imagens”, de “mudar as imagens”. Para o autor a “ação imaginante” (BACHELARD, 2001, p. 1) causa, necessariamente, uma transformação da imagem. O autor nos convida a explorar a imaginação com uma abertura para o onírico, para o devaneio, em uma profundidade em que uma imagem remete a outra imagem, muda suas dimensões e a reinventa, porque, para ele, a imaginação é “essencialmente aberta, evasiva” ou ainda, é “a própria experiência de abertura” (BACHELARD, 2001, p. 1). Para o sociólogo

francês Michel Maffesoli, a potência da imaginação reside justamente “na maleabilidade, numa certa imprecisão” (MAFFESOLI, 2001, p. 79).

Bachelard também afirma a participação da imaginação na memória e na percepção, em uma via de mão dupla em que tanto a imaginação existe a partir de uma mistura de “fragmentos do real percebido” e “lembranças do real vivido” (BACHELARD, 2008, p. 2), quanto a imaginação modifica como percebemos e lembramos do real.

Em sua obra *A Água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*, Bachelard faz uma distinção entre a imaginação formal e a imaginação material. Em linhas gerais, a imaginação formal seria mais próxima de uma função reprodutora, e atuaria de forma mais descritiva e passiva, enquanto a imaginação material cumpriria a função criadora, ligada à transformação da matéria. Essas duas forças seriam impossíveis de serem separadas de fato, e trabalham em conjunto.

A partir do trabalho “A poética do espaço” (1957), o filósofo passa a ver a imaginação a partir de uma perspectiva mais fenomenológica, como se cada imagem tivesse vida e fosse um acontecimento em si e passa a considerar então a imagem enquanto experiência (BACHELARD, 1978), de forma que possamos tratar as imagens “não como coisas, mas como algo a ser vivido, experimentado, reimaginado” (SACHS, 2013, p. 59). Seria através dessa perspectiva da imagem como acontecimento que seria possível então viver a imaginação em toda sua amplitude e força.

Outra contribuição do autor seria a avaliação de que existem imagens menos interessantes que outras para essa experiência, como imagens muito usadas, muito evidentes que “se transformam em ideias gerais. Chegam a bloquear a imaginação. Vimos, compreendemos, dissemos. Tudo está perfeito. É preciso então encontrar uma imagem particular para dar vida à imagem geral” (BACHELARD, 1978, p. 275). Devemos buscar então “imagens de destino longo” (BACHELARD, 1978, p. 280), que podem provocar devaneios profundos e ativar a experiência de criação.

Por conta desses devaneios profundos, Bachelard conecta a imaginação à infância, por ser um momento de descoberta e de abertura e também à solidão, pois levaria a uma introspecção. O autor não nega a importância, no entanto, da imaginação partilhada e transmitida de uma pessoa a outra, pois o devaneio também “prepara para outras almas

deleites poéticos” (BACHELARD, 1988, p. 94), e assim provoca outros devaneios, outras imaginações.

Corbin e o mundo imaginal

*“o poder específico de fazer com que o impossível exista”
(Henri Corbin)*

Henry Corbin (1903-1978), filósofo e teólogo francês, é outro autor interessante para tratarmos do tema da imaginação. Corbin se especializou em estudos relacionados ao Islã e à tradição Sufi⁴. Sua abordagem traz então referências desse contexto cultural e religioso, que embora seja compartilhado por poucas pessoas em nosso continente, nos interessa pelo seu entendimento da imaginação como forma de acessar uma realidade “mais sutil”. Corbin acredita que, ao nos distanciarmos de culturas tradicionais, a sociedade moderna também se afastou da imaginação, que seria fundamental para a manutenção de ritos tradicionais.

O autor propõe o termo “mundo imaginal”⁵, como uma esfera de realidade intermediária, fundamental para relação com outras esferas, mais ou menos materiais. Junto à existência deste plano de realidade se articularia “toda uma rede de conceitos, tais como percepção imaginativa, conhecimento imaginativo, consciência imaginativa, por exemplo” (ANAZ et al., 2014, p. 12), como formas de captar a realidade do mundo imaginal.

A esfera de realidade mais real seria o mundo sensível, material, que podemos tocar e que chamamos no senso comum apenas de “realidade”, enquanto a esfera mais imaterial seria o campo do intelectual, abstrato e espiritual. O mundo imaginal estaria entre essas duas esferas e poderia então funcionar como um mediador entre os sentidos e o imaterial, e “se localiza ao mesmo tempo no sensível e no inteligível, nos sentidos e no intelecto, no possível, no necessário e no impossível” (CORBIN, 2014, p. 218- 219). Analogamente, podemos considerar a imaginação, dentro das artes da cena, um trabalho simultaneamente corporal e intelectual, que atua na conexão entre essas dimensões.

⁴ A Tradição Sufi ou o sufismo é uma corrente mística e contemplativa do Islã.

⁵ O termo é uma tradução do termo árabe “alam al-mithal”, ou “o mundo da imagem” (CORBIN, 1964, p. 5). Recentemente foi lançado o livro *Mundos Imaginais - Segundo Corbin, Hillman e Jung*, organizado por Marco André Schwarzstein, no qual pode-se ter acesso a uma análise mais aprofundada do autor, que não possui obras traduzidas para o português até o presente momento.

Seria através da percepção imaginativa que seria possível conhecer o mundo imaginal e, assim, ter acesso a conteúdos de ambas as esferas. Assim poderíamos, por exemplo, nos aproximar a “processos menos acessíveis para nós, como o significado da própria morte, com a qual só podemos nos relacionar por meio da imaginação” (DALGALARRONDO, 2019, p.31).

Corbin traz uma abordagem interessante para as artes da cena por entender a imaginação como uma prática a ser exercitada, pois só através de um empenho intencional poder-se-ia desenvolver a capacidade de perceber o mundo imaginal. Em uma aproximação com a esfera mística, a imaginação poderia operar em profetas como parte dos sentidos, como essa percepção ao mundo sutil. No entanto, não seriam somente pessoas com essas habilidades proféticas que poderiam ter acesso a esse conhecimento, mas a percepção para acessá-lo poderia ser cultivada como uma “capacidade crescente de fazer-se presente para a visão através da imaginação” (CORBIN, 2014, p. 231), ou seja, como uma forma de, através da prática, tornar-se mais aberto a captar imagens que podem se sugerir na realidade.

Para tornar esse status intermediário da imaginação mais palpável, Corbin recorre à metáfora das imagens refletidas em espelhos, que “não são nem objetos nem ideias abstratas — são realidades intermediárias” (CORBIN, 2014, p. 217), que não podemos tocar e não fazem parte do mundo sensível, mas que, inegavelmente, existem.

Teatro e imaginação: Stanislavski e Chekhov

*“O principal é a imaginação, [...] o ator não tem o direito de deixar de trabalhar com a imaginação nem por um dia sequer”
(Konstantin Stanislavski)*

Em toda uma vida de dedicação ao teatro, Konstantin Stanislavski (1863-1938) deu ênfase em sua investigação a um trabalho de atuação que aproximasse, o quanto fosse possível, a criação de um personagem e um ser humano real, com um acréscimo de ser “sob uma forma artística” (STANISLAVSKI, 1989, p. 527). Sem negar o objetivo de criar arte, tratava-se de perseguir uma verossimilhança ao fluxo de vida real para criar “experiência” em cena, não como forma de simular a verdade, mas de produzi-la no palco. Para tanto os atores e as atrizes deveriam se entregar completamente em práticas que visavam o desenvolvimento de capacidades psicofísicas que poderiam incorporar exercícios tão diversos como

yoga, ginástica e esgrima. Nesse caminho dedicado, era importante que, para além dos aspectos objetivos da obra teatral como as falas e as marcas, houvesse esse acesso a um aspecto mais profundo da experiência, em que algo realmente estivesse acontecendo e não fosse apenas uma reprodução mecânica do repertório.

Assim, a imaginação estaria a serviço desse desenvolvimento, como um estímulo para auxiliar na criação dessa verdade em cena, no despertar de sensações e na criação de vivências. Quando recebemos uma má notícia na vida real, isso pode ativar distintas sensações, alterar nossa respiração, postura, ritmo interno etc. Se essa situação se dá em cena diante de um público, algo muito distinto acontece: sabemos de antemão que notícia receberemos e devemos ainda dar conta de diversos outros elementos (marcas, iluminação, objetos cênicos, falas etc.). Como fazer com que a experiência da cena seja próxima a vivida na vida real? A imaginação é um elemento fundamental para criar e viver uma ficção, sendo, nas palavras de Stanislavski “capaz de afetar, por reflexo, a nossa natureza física, fazendo-a agir” (STANISLAVSKI, 1999, p. 168). O autor Christoph Wülf argumenta que através da imaginação se “cria uma irrealidade real, e com ela a possibilidade de ir além dos limites da vida cotidiana e viver novas intensidades e, portanto, se estender para além de si mesmo e nesse processo tornar-se outra pessoa” (WÜLF, 2013, p. 142).

Também Wülf afirma que através da imaginação é possível cultivar “novos gestos e comportamentos, [...] mundos subordinados que têm grande impacto no mundo cotidiano” (WÜLF, 2013, p. 145). Assim, no trabalho em cena, é possível imaginar ações que desencadeiem sensações verdadeiras.

As formas mais explícitas e talvez mais conhecidas de trabalhar a imaginação para Stanislavski provavelmente são as “circunstâncias dadas” e o “e se...”. A primeira seria a imaginação de circunstâncias que dariam um contexto para a ação, de forma condizente às ações físicas do ator ou da atriz. Seriam todas as condições imaginárias que sustentam a cena, como a imaginação de um lugar, de uma estação do ano, de acontecimentos prévios ou perturbações da personagem que contextualizam suas ações. Essas circunstâncias poderiam estar na própria dramaturgia, mas também na encenação e na criação pessoal de cada ator ou atriz, que pode, por sua vez, adicionar detalhes que lhe auxiliem na criação da verdade em cena.

As circunstâncias dadas podem modificar detalhes ou provocar movimentações maiores, e podem ser alteradas através do dispositivo do “e se...”, que colocaria a atriz em contexto e a levaria agir de acordo, como uma “alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos fatos, erguendo-nos ao reino da imaginação” (STANISLAVSKI, 1999, p. 76). Seria através do “e se...” que seria possível colocar-se em situações específicas e revelaria-se uma reação verdadeira: “e se a cadeira que você está sentada começasse a pegar fogo, como você se levantaria? E se o café que você está bebendo estivesse frio, como você o tomaria?”.

Assim como as “circunstâncias dadas” se desenvolvem com o “e se...”, o “e se...” criam novas circunstâncias e assim sucessivamente. Podemos supor que a circunstância é que está chovendo. A partir daí pode-se sugerir um “e se você tivesse esquecido o guarda-chuva?”, criando uma nova circunstância de estar na chuva sem proteção. Um vai gerando o outro e refinando a situação imaginária até que ela seja mais condizente e auxilie de forma mais eficiente quem está em cena.

Outra forma de tratar a imaginação para Stanislavski é o “filme de visões”. O diretor acreditava que, na vida real, quando estamos tentando nos comunicar, primeiro visualizamos algo para depois falarmos sobre o que vimos, não existiria comunicação sem imagens:

Escutar, em nossa língua, significa ver aquilo sobre o que se fala. Falar significa desenhar imagens visuais. A palavra, para o ator, não é apenas som, mas um estimulador de imagens. Por isso, durante a comunicação oral em cena, não falem tanto aos ouvidos, mas sim aos olhos (STANISLAVSKI apud KNEBEL, 2016, p. 70).

As imagens que nos provocam o que ouvimos e falamos são, na opinião de Stanislavski “mais reais, mais perceptíveis, mais materiais [...] que as representações e sensações sugeridas” e podem desenvolver então “sensações espirituais, mais distantes, menos estáveis” (STANISLAVSKI, 2007, p. 89, tradução nossa). O filme de visões seria como uma sequência contínua de imagens internas, como um filme exibido para uma visão interna. Seria um recurso importante também para o trabalho com o texto. Era necessário que as palavras tivessem imagens que as sustentassem, como se para preenchê-las com mais significado e impedissem uma reprodução mecânica das palavras. Maria Knebel descreve que o diretor pedia que essas imagens fossem criadas, encadeadas de forma lógica formando realmente um filme de imagens antes de decorar o texto, era “preciso memorizar a visão, o material das sensações interiores” (KNEBEL, 2016, p. 150). A imaginação auxiliaria também no processo de repetição, porque ao invés de perder força, as imagens “se fortalecem com as repetições

reiteradas, pois, a cada vez, a imaginação complementa a visão com novos detalhes” (KNEBEL, 2016, p. 151).

Depois de dedicar-se à criação do filme de visões, era necessário também trabalhar na comunicação dessas imagens, para provocá-las também em quem escuta as palavras — outras pessoas em cena e espectadores. Segundo Stanislavski, a precisão na criação do filme de visões também intensificaria a sua comunicação. Esse trabalho era bastante importante para que as imagens fossem acessíveis e nítidas no momento da atuação, pois quando essa prática não foi feita com dedicação e as imagens estão instáveis ou opacas para quem atua, o ator ou a atriz “precisa ocupar-se em completá-las”, e nesse processo se desconecta do que está acontecendo em cena. Criar e praticar imagens com profundidade poderia, à sua vez, provocar uma atuação mais orgânica e potente.

Há ainda um outro apontamento do diretor e ator russo a respeito da imaginação que vale a atenção. No capítulo “Descontração dos músculos” de A Preparação do Ator, é narrada uma situação em que um ator do grupo teria se machucado em uma improvisação e o grupo estaria então investigando formas mais seguras de explorar o corpo em cena. Nessa investigação, assumiram algumas posições e começaram a criar contextos para elas tais como, ao esticar os braços para o alto, imaginassem estar colhendo “pêssegos em um galho bastante alto” (STANISLAVSKI, 1999, p. 129 -147). A imagem auxiliaria a assumir a posição de forma mais natural, sem criar tensionamentos desnecessários, como se os músculos obedecessem à imagem. O grupo teria tentado repetir as movimentações sem imagens, mas isso teria resultado em poses “sem vida” (STANISLAVSKI, 1999, p. 141). Na maior parte do que temos acesso do trabalho de Stanislavski a imaginação aparece priorizando a criação da cena, de um contexto e, por consequência, agindo sobre a atuação. Nesse trecho, no entanto, há uma indicação do trabalho da imaginação focado na criação corporal.

Como na maior parte da bibliografia disponível, suas práticas em geral são descritas no contexto de improvisações de cenas dentro de processos criativos, e não de exercícios formais. Em seu trabalho, ainda que a imaginação interfira na atuação, ela se direciona prioritariamente sobre o contexto da cena. No entanto, com um de seus pupilos mais importantes, Michael Chekhov, a imaginação ganhou centralidade e foram desenvolvidos exercícios mais explícitos para a sua prática.

Michael Chekhov (1891-1955), trabalhou no Teatro de Arte de Moscou entre 1912 e 1918 como ator, coordenou seu próprio estúdio de 1918 a 1922 foi indicado por Stanislavski para ser o diretor do Teatro de Arte de Moscou II. Podemos encontrar no seu trabalho alguns elementos de continuidade em relação às propostas de Stanislavski, mas são os pontos divergentes em que aparece o trabalho com a imaginação de forma mais potente.

Uma de suas influências mais importantes foi Rudolph Steiner (1861-1925), austríaco criador da antroposofia, uma linha de pensamentos e práticas de fundo espiritual que foram importantes para Chekhov para lidar com a depressão e com o alcoolismo. O ator se interessou pela antroposofia ainda na URSS, através de grupos antroposóficos de sua terra natal e, em 1922, conheceu Steiner pessoalmente em uma turnê. Nesse momento, Chekhov acreditava que unir o aprendizado com Stanislavski ao pensamento antroposófico seria o melhor dos mundos: “casar a verdade interior e a profundidade emocional do sistema de Stanislavski com a beleza e o impacto espiritual do trabalho de Steiner se tornou a missão obsessiva de Chekhov” (SOLOMON, 1983, p. 8, tradução nossa).

No momento em que estudou com Stanislavski, era priorizado ainda o uso da memória emotiva e Chekhov acreditava que não se dava a importância devida para a imaginação, um recurso que seria, ao seu ver, tão potente quanto a memória, mas mais rico e mais seguro para a estabilidade emocional dos atores e atrizes.

Mesmo quando trabalhava com a imaginação, Stanislavski o fazia de forma diversa à que interessava Chekhov. Em linhas gerais, o primeiro acreditava que o trabalho deveria ser feito “de dentro para fora”, em que se cria uma imagem internamente e depois trabalha-se para externalizá-la, deixando que afete o corpo e o movimento para comunicar essa imagem para as demais pessoas. Chekhov, por sua vez, assumia que o contrário também poderia funcionar e que uma imagem externa poderia alimentar a criação interior. Em um processo de criação da personagem Medéia, por exemplo, na lógica de Stanislavski, primeiro a atriz deveria imaginar o contexto da peça, elaborar as circunstâncias dadas e a partir delas começar a considerar-se a si mesma Medeia. O percurso que Chekhov propunha admitia a possibilidade de a atriz começar a imaginar Medeia, observá-la e, de forma gradual, inspirar-se por essa imagem. Concentrar-se na imagem de Medeia se vingando, até que o desejo de vingança fosse despertado na atriz (CHEKHOV, 1938).

O desacordo entre ambos nunca foi completamente resolvido e Chekhov seguiu defendendo a imaginação como principal elemento da criação cênica para estimular a verdade em cena. Em sua perspectiva, isso também ampliava o repertório de inspirações das artistas da cena, que não precisavam mais limitar-se a sua experiência pessoal, pois “o espectro disponível do imaginário é virtualmente inesgotável” (ZINDER, 2007, p. 8, tradução nossa).

A forma como Chekhov trabalhava a imaginação era indissociável de um trabalho corporal, pois para ele a artista da cena “imagina com o seu corpo” (ZINDER, 2007, p. 8, tradução nossa), em um entendimento do corpo-mente com uma dinâmica de reciprocidade: o corpo pode fazer surgir imagens e as imagens podem afetar o corpo e fazê-lo movimentar-se, e assim indefinidamente. Algumas de suas práticas e elementos criativos deixam essa relação bastante evidente, como o “Gesto Psicológico” e o “Corpo energético”.

O “Gesto Psicológico” funcionaria da seguinte forma: primeiro é criado um gesto a partir de um verbo ativo, escolhido em relação ao objetivo ou a ação que guia a ação cênica. O gesto criado deveria ser feito da forma mais ampla possível, e poderia aliar-se a uma palavra ou a um som. Esse gesto deveria ser repetido várias vezes até tornar-se bem acessível para o ator ou atriz que, depois, iria imaginar estar na posição deste gesto, mas sem exteriorizar nenhum movimento evidente. Assim, durante a cena, poderia-se recorrer a execução interna desse gesto, o que faria com que aparecesse então o “caráter psicológico” da personagem e intensificaria a conexão corpo-mente.

A ideia do “Corpo Energético”, por sua vez, foi desenvolvida por Chekhov a partir da influência da antroposofia. O princípio é que seríamos compostas não somente por um corpo físico, material, que poderia ser chamado de “corpo físico”, mas também por um “corpo energético”⁶, também chamado de “imaginário” ou “invisível”. Muitos exercícios de Chekhov partem desse princípio para o seu desenvolvimento. O “corpo energético” pode mover-se separadamente do “corpo físico”, pode voltar a unir-se a ele, pode ter alguma alteração em suas dimensões ou formas — como dedos muito compridos ou uma pequena brasa queimando em sua testa.

A imaginação da narrativa ao corpo

⁶ Dentro da antroposofia prevalece a ideia de somos compostos por vários corpos, como o “corpo físico” ligado a realidade material, o “corpo energético ou vital”, comum a todos os seres vivos e ainda teríamos o “corpo astral ou emocional”, comum aos seres humanos e aos animais.

Assim como o legado de Stanislavski, o trabalho de Chekhov sofreu com problemas de tradução e interpretação e, de forma mais prejudicial que o seu professor, de disseminação do seu material. Chekhov, como muitos outros artistas no contexto soviético, foi obrigado a exilar-se, sendo acusado de ser “demasiado místico”. Ambos foram influenciados por diversas correntes que carregavam, de diferentes formas, um componente espiritual, como a teosofia, a antropologia e a yoga. Mais recentemente diversos estudos no campo das neurociências, da fisioterapia e da ciência dos esportes vêm afirmando o que ambos já sabiam: que a imaginação provoca mudanças reais no corpo-mente.

Ao entendermos a imaginação como uma experiência, que pode ser uma via de conhecimento e de relação com o mundo, e que as imagens possuem forças e especificidades distintas entre si e a ação de imaginar não se dá de forma automática ou estável, mas que pode ser praticada, desenvolvida e direcionada, podemos aproveitar o quanto a imaginação pode afetar a realidade para os mais distintos propósitos dentro das artes cênicas. Ainda que tanto Stanislavski quanto Chekhov tenham se dedicado principalmente na construção ficcional da personagem, o impacto da imaginação sobre o corpo e a percepção pode ser interessante também dentro de outras lógicas e estéticas. Chekhov já aponta alguns caminhos em que o foco estaria mais relacionado a construção de um corpo, ainda que ligado à ficção, mas podemos elaborar outras possibilidades dentro da performance ou do teatro performativo, por exemplo.

Antonin Artaud, à sua maneira, também questiona a potência dos sonhos e do teatro para agir em relação a realidade, perguntando-se “o que me impediria de acreditar no sonho do teatro quando creio no sonho da realidade?” (ARTAUD, 2006, p. 171). Em seus trabalhos, Artaud dá centralidade ao corpo como local de transformação de si e do teatro e faz uma verdadeira invocação de imagens para tornar palpável o que seria o teatro que ele desejava criar. Em seu texto “Teatro de Serafim”, por exemplo, Artaud cria uma sequência de imagens que urdiriam um grito, como se o corpo funcionasse como canal para as imagens. Se a imaginação pode estruturar o corpo e transformá-lo, podemos dissociar essa construção da narrativa ficcional. No campo da dança, por exemplo, é bastante recorrente encontrarmos metodologias de ensino do movimento apoiadas na imaginação, tais como técnicas somáticas

como o BMC e a Ideokinesis, que a utilizam de maneira mais evidente e diversas outras que o fazem de forma mais implícita ou pouco formalizada.

A possibilidade de trabalhar a imaginação na preparação corporal em contextos diversos tornam inesgotáveis os caminhos de investigação desse aspecto na criação e evidencia a necessidade de trazermos a imaginação para o primeiro plano em nossas pesquisas. Para isso, é necessário então compreendê-la como uma prática complexa, passível de ser exercitada e aperfeiçoada, que pode operar como via de conhecimento e como forma de agir sobre o mundo e transformá-lo.

Referências

ANAZ, Sílvio Anaz; AGUIAR, Grazyella; LEMOS, Lúcia; FREIRE, Norma; CO/STA Edwaldo. Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. **Revista Nexi**, n.3, 2014. Não paginado.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu Duplo. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston, Poética do Espaço. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAITELLO, Norval; WULF, Christoph. **Emoção e Imaginação: Os Sentidos e as Imagens em movimento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

BERNIS, Jeanne. **A imaginação: Do sensualismo epicurista à psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CORBIN, Henry. **Creative Imagination in the Sufism of Ibn'Arabi**. Princeton: Princeton University Press, 2014.

CORBIN, Henry. **Mundus imaginalis or the imaginary and the imaginal** (1972). Disponível em: http://imagomundi.com.br/espiritualidade/mundus_imaginalis.pdf. Acesso: 20 de abril 2018.

DALGALARRONDO, Luísa Jacques de Moraes. **Anatomia imaginada: imaginação na construção do corpo nas artes da cena**. 2019. Tese (Doutorado em Artes) –Instituto de Artes -Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

DAMÁSIO, Antonio. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento em si**, São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**, Lisboa: Edições 70, 1995.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e A Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. 1ed. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski**. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

MARTINS, Leda Maria. **Seminário de Estudos da encenação possível/outro teatro: o ritual e o teatro das origens**. Realização NEPAA/UNIRIO, 23 de setembro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/VWhmMtoxRal>. Acesso em: 25 jan. 2023.

MERLIN, Bella. **Beyond Stanislavski: The approach to Actor Training**. Nova York: Routledge, 2001.

NÖE, Alva. **Action in Perception**. Massachusetts: MIT Press, 2004.

PRIMA, Diane de. **Pieces of a Song: Selected Poems**. City Lights Books, San Francisco: 1990.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder e clasificación social. Págs. 285-327 in **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**, CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFUGUET, Ramón (orgs.) Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.

SACHS, Cláudia Muller. **A imaginação é um músculo: a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator**. 2013. Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

SIMONDON, Gilbert. **Imaginación e Invención**. 1 ed. Buenos Aires: Cactus, 2013.

SOLOMON, Richard. **Michael Chekhov And His Approach to Acting in Contemporary Performance Training**. Tese. (Master of Arts) - University of Maine. 1983.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A preparação do ator**. 24 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

STANISLAVSKI, Konstantin **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Konstantin. **El Trabajo del Actor sobre SíMismo: en el proceso creador de la vivencia**. 2 ed. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

ZINDER, David. **The actor imagines with his body – Michael Chekhov: An examination of the phenomenon**. Contemporary Theatre Review, v.17, p. 7-14, 2007.

Recebido em 30/06/2024

Aceito em 02/05/2024