

A Imaginação no Trabalho de Integração Voz-Movimento Corporal

Sandra Parra ⁱ

Universidade Estadual de Londrina - UEL, Londrina/PR, Brasil ⁱⁱ

Resumo - A Imaginação no Trabalho de Integração Voz-Movimento Corporal

Este artigo tem como objetivo discutir a importância do trabalho com a imaginação no treinamento do artista cênico contemporâneo. A imaginação é apresentada aqui como um possível operacionalizador para a diluição da dicotomia entre mente e corpo, refletida na dicotomia “voz-corpo”, presente em muitas das abordagens tradicionais do trabalho do ator e da atriz sobre si mesmos. Para tanto, trazemos uma discussão sobre a natureza da mente, a partir da filosofia da mente e das neurociências. Tomamos como caso de estudo o trabalho vocal de Grotowski, tal como apresentado em sua palestra A Voz. O artigo conclui apresentando apontamentos sobre a utilização desses conceitos na prática com atores-estudantes.

Palavras-chave: Integração Voz-Movimento Corporal. Treinamento de ator. Imaginação. Neurociências. Grotowski.

Abstract - Imagination at Voice-Body Movement Integration Work

This article aims to discuss the importance of the work upon imagination in contemporary actor training. Imagination is presented here as a possible instrument to the dilution of the dichotomy between mind and body, which reflects itself in the "voice-body" dichotomy, present in many of the traditional approaches of the actor's training. Therefore, we bring a discussion on the nature of mind, based on philosophy of mind and neurosciences. From there, we take as a study case Grotowski's vocal work, as presented in his lecture "The Voice". The article concludes by presenting notes on the use of these concepts in practice with actors-students.

Keywords: Voice-Body Movement Integration. Actor's Training. Imagination. Neurosciences. Grotowski.

Resumen - La Imaginación en el Trabajo de Integración Voz-Movimiento Corporal

Este artículo tiene como objetivo discutir la importancia del trabajo con la imaginación en la formación del actor contemporáneo. La imaginación se presenta aquí como un posible operador para la dilución de la dicotomía entre mente y cuerpo, reflejada en la dicotomía “voz-cuerpo”, presente en muchos de los enfoques tradicionales del trabajo del actor sobre sí mismo. Para eso, traemos una discusión sobre la naturaleza de la mente, desde la filosofía de la mente y las neurociencias. Tomamos el trabajo vocal de Grotowski como un caso de estudio, como se presenta en su conferencia A Voz. El artículo concluye con notas sobre el uso de estos conceptos en la práctica con estudiantes-actores.

Palabras clave: Integración voz-movimiento corporal. Entrenamiento de actor. Imaginación. Neurociencias. Grotowski.

Como pesquisadora na área de Artes da Cena há algumas décadas, tenho percebido que, no que diz respeito a pesquisas sobre a relação intrínseca entre palavra, voz e movimento corporal, muitas vezes, antes de discutirmos modos, formas, exercícios (ou seja, o *como*), faz-se necessário discutir o *quê* é essa relação – ou seja, como se operam as relações entre esses elementos, como essa operação tem sido vista por nós até hoje e como podemos passar a abordá-la para que ela se potencialize.

Assim, este artigo parte do princípio que, para responder a essa pergunta, será necessário antes de tudo incorporar em nosso trabalho a superação do modelo dualista de oposição entre corpo e mente no qual o pensamento ocidental, em geral, esteve mergulhado nos últimos séculos, e que por sua vez acabou por determinar também nossa relação com a arte, com o fazer artístico e com a preparação de atores e atrizes sobre si mesmos. Isto é especialmente notável no fato de que as relações de hierarquização entre corpo e mente presentes no dualismo cartesiano se repetem no trabalho do ator, e o esquema dualista se reproduz com frequência, como microcosmo, na relação entre voz e movimento corporal.

Durante séculos, no teatro ocidental, o texto escrito, verbalizado em cena, foi supervalorizado, tornando-se inclusive metonímia para a própria arte teatral. No início do século XX, na Europa, uma significativa parcela do movimento de reação a esse estado de coisas, que pretendia resgatar e valorizar o trabalho do artista cênico, reagiu retirando de cena todo texto verbal – e, com isso, também o texto vocal. Ou seja, junto com a palavra, desapareceu a voz. Acredito que isso possa ter sido motivado pelo fato de a voz, na nossa sociedade, ter sido, durante muito tempo, percebida principalmente como meio de difusão da palavra, e por extensão de todas as ideias significadas pelas palavras, às quais toda a criação cênica deveria, no teatro centrado no texto, se submeter.

No entanto, como nos diz Paul Zumthor, “a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro” (Zumthor, 1997, p. 11; grifo do original). Ela é uma emanção corporal que possui espessura e tatilidade próprias, e ocupa um campo de significados bastante diversos dos da palavra, caracterizando-se como entidade independente desta – ainda que a voz seja o próprio substrato da palavra: “a voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita” (Zumthor, 1997, p. 13). A partir daí, a primeira dicotomia que precisamos desmanchar é a de “corpo x voz” – pois se a voz é produto do corpo, não pode opor-se a ele; é impossível trabalhar-se *ou* o corpo *ou* a voz.

Proponho substituir então, para melhor compreensão das ideias, o termo genérico

“corpo” por “movimento corporal”, já que este também é produzido pelo corpo, e tão parte constituinte dele quanto a voz. Ambos podem ser trabalhados de maneira analítica: o enfoque no movimento corporal, com a voz silenciada, ou o enfoque na voz, com o corpo sem movimento aparente – que é a forma como o trabalho de preparação de atores e atrizes tradicionalmente se estrutura. Mas proponho também que essa linha demarcatória entre ambos seja desmanchada: que possamos, em nosso trabalho, perceber que o movimento corporal está obrigatoriamente presente na produção da voz, não só especificamente no aparelho vocal e respiratório, mas muito além deles; e que, de forma análoga, a vibração das cordas vocais causada pela respiração, que dá origem ao som da voz, acontece de maneira sutilíssima a cada inspiração e expiração, nos permitindo admitir que a voz possa estar presente, como potência, durante a produção de nossos movimentos, mesmo quando ela ainda não se faz ouvir.

Acredito que os artistas da cena podem trabalhar sobre si mesmos de maneira a ampliar sua percepção, a ponto de poder identificar as afecções da voz sobre o movimento corporal e do movimento corporal sobre a voz – estando aí, nesse substrato onde a percepção pode captar as sutilezas das afecções de um sobre o outro e das alterações que elas disparam em todo o corpo, o lugar do que chamo de integração entre voz e movimento corporal. A fim de desenvolver essa autopercepção, entendo ser necessário não só um trabalho técnico corpóreo-vocal específico, mas, especialmente, a busca de uma *abordagem diferenciada*, de um outro entendimento sobre o trabalho de voz e movimento corporal desde os seus princípios fundantes – pois será principalmente o modo como o ator engaja sua atenção nos exercícios executados que criará essa diferença perceptiva, desenvolvendo procedimentos libertos de modelos pré-estabelecidos, por mais privilegiados culturalmente que estes possam ser.

Assim sendo, proponho então que entender a formação da mente e seu lugar em nossa corporeidade pode nos ajudar a desmanchar conceitualmente a dicotomia “corpo x mente” e, dessa forma, estabelecer bases concretas para um trabalho prático que permita a superação da dicotomia “voz x corpo”.

Segundo Churchland (2004, p. 70-71), a concepção para a abordagem do problema corpo-mente mais aceita entre os filósofos e estudiosos das ciências cognitivas é o funcionalismo – que, em termos básicos, entende a mente como algo que se constrói sempre *em relação*: do sujeito consigo mesmo, do sujeito com o ambiente, do sujeito com outro sujeito. Podemos encontrar uma conexão entre essa proposição e as pesquisas de António Damásio,

no campo das neurociências, sobre os substratos biológicos da mente.

Em *O Erro de Descartes* (1996), Damásio postula que a mente é resultado de uma série de interações: do cérebro com o corpo¹, do organismo com o ambiente, do organismo com sua própria história evolutiva, sua regulação biológica, seu contexto cultural etc. “A mente existe dentro de um organismo integrado e para ele; as nossas mentes não seriam o que são se não existisse uma interação entre o corpo e o cérebro durante o processo evolutivo, o desenvolvimento individual e o momento atual” (Damásio, 1996, p. 17).

Uma de suas contribuições para a discussão sobre a natureza da mente é a noção do papel do corpo na formação da mente; de fato, as formulações tradicionais tendem a não considerar os fenômenos mentais como fruto de atividades neuronais, como se seu funcionamento pudesse ser desconectado ou tornado independente do resto do corpo. “Em relação ao cérebro, o corpo em sentido estrito não se limita a fornecer sustento e modulação: fornece, também, um tema básico para as representações cerebrais” (Damásio, 1996, p. 17). Ou seja, o corpo fornece, constantemente, informações que constroem a mente; esta, por sua vez, modifica o corpo, devolvendo-lhe outras informações²; o corpo relaciona-se com o ambiente e o modifica, e da mesma forma é modificado por ele; as informações provenientes do ambiente modificam o corpo e, conseqüentemente, a mente; e assim, sucessiva e simultaneamente, ambiente e corpo-mente estão em constante construção mútua, em um fluxo ininterrupto de processamento de informações, constantemente atualizadas.

Assim, levando em consideração também todas as influências que o ambiente gera no corpo, que afeta o cérebro, que devolve/gera informações e alterações no corpo, que devolve/gera alterações no ambiente, teremos então um pequeno panorama da complexidade das relações de co-dependência e co-determinação entre mente e corpo.

No teatro, a questão da superação do dualismo foi tratada muito de perto por Jerzy Grotowski (1933-1999), no que concerne à busca pela integridade do artista da cena em sua criação – seja em seus aspectos técnicos, seja em seus aspectos éticos. O registro de suas práticas e pensamentos nos aponta um caminho muito eficaz para a superação do dualismo no trabalho do ator: *a imaginação*, que será usada por ele como um operacionalizador altamente

¹ É preciso ter em mente aqui que, por questões metodológicas, para efeito de melhor desenvolver sua proposta, Damásio separa “cérebro” (sistema nervoso) de “corpo” (conjunto de todos os outros órgãos e estruturas que geram / recebem informações, que por sua vez são lidas / processadas / devolvidas pelo “cérebro”). No entanto, ele mesmo afirma que, convencionalmente, o sistema nervoso faz parte do corpo como um todo – o qual ele chama de *organismo*. (Damásio, 1996, p. 112).

² Utilizamos aqui o termo *informação* no sentido de “informação como diferença que gera diferenças” de qualidade ou de quantidade (cf. Vieira, 2006, p. 77).

eficaz para o trabalho com os vibradores da voz.

Para Grotowski, no que concerne à superação da dicotomia entre técnica e espontaneidade, a única resposta possível está na ação. Para ele, *atuar* só lhe serve dentro do sentido estrito de *cumprir o Ato*: de entregar-se todo, inteiro na ação, e com isso tocar, afetar, modificar o outro (espectador ou companheiro de cena). Foi pelo trabalho prático que Grotowski conseguiu superar o dualismo mente x corpo, ou, nos termos colocados por ele, entre precisão e espontaneidade, de uma forma que o discurso crítico de seu tempo, ainda bastante dualista, não teria como descrever.

Podemos acompanhar o desenvolvimento de sua linguagem e de sua conceituação ao longo dos anos, desde seus primeiros trabalhos como diretor, até chegar a afastar-se dos palcos, na fase conhecida como *Arte Como Veículo*. E, se nos escritos da época do *Teatro Pobre* ele afirma que “[o corpo do ator] deve ser treinado para obedecer, para ser flexível, para responder passivamente aos impulsos psíquicos, como se não existisse no momento da criação” (Grotowski, 1992, p. 216) – o que indica uma postura bastante dualista do trabalho de atuação – vemos um posicionamento bastante diverso nos seus escritos posteriores.

Em suas palestras da década de 70, Grotowski apresenta a busca de um trabalho em que todo o ser do artista está integrado, sem distinção entre impulso e ação, entre raciocínio e movimento, de uma forma que seja impossível discernir o que é um, onde está o outro. Essa proposição nos é apresentada, primeiro, pela ideia de *corpo-memória*.

“Não é que o corpo tenha memória. Ele é memória” (Grotowski, 1993a, p. 34c). Esta concepção de memória seria não simplesmente a recordação de fatos, mas sim os sintomas de vida que surgem sempre que o corpo se põe em ação. Se se trabalha com o máximo de precisão, em todos os detalhes, mas sem o controle racional e a premeditação (“devo fazer isto, depois isto, agora aquilo”), os ritmos, os fluxos, os impulsos surgem organizados por este algo que não se reduz ao raciocínio, que é o corpo-memória – fazendo com que se mantenham, simultaneamente, no trabalho, a precisão e a espontaneidade por ele almejadas.

A ideia de corpo-memória evolui, nos textos de Grotowski, para a de *corpo-vida*, já que a memória do corpo é, para o autor, a totalidade de nossa vida – e também pelo perigo de o termo memória induzir a uma nostalgia letárgica, ao invés do mergulho na potência que é o corpo (Grotowski, 1993a, p. 35b). O que podemos depreender com clareza de seus textos é que o termo corpo-vida remete a essa postura ética que exige total implicação do ator e da atriz em seu trabalho, total comprometimento com sua ação. Para Grotowski, esse é o

trabalho do artista da cena: agir, criar o Ato.

Toda essa noção de integridade e entrega, de corpo-vida e Ato, será de fundamental importância para a compreensão do trabalho vocal em Grotowski. Como ele afirma, “se vivemos inteiramente, a palavra nasce da reação do corpo. A reação do corpo engendra a voz, a voz engendra a palavra” (Grotowski, 1993b, p. 42b).

Já desde a preparação de ator proposta por Grotowski à época do trabalho registrado no livro *Em Busca de um Teatro Pobre* (1992), movimento corporal e voz estão sempre interligados, e sempre ao mesmo tempo preenchidos e guiados tanto por imagens sensíveis que estimulam a expressão, quanto pela busca da precisão e da consciência de cada ação – vocal e/ou de movimento. Mas, se nos artigos ali publicados, as informações sobre o trabalho vocal dizem respeito principalmente a descrições objetivas de exercícios práticos, encontramos, por outro lado, no texto *A Voz* (Grotowski, 2007) uma reflexão bastante aprofundada de Grotowski sobre o papel da produção da voz e da ação vocal para a preparação e a criação do ator.

Grotowski relata, em seu texto, que ao longo dos anos observou e conversou com diversos especialistas e atores de diversos países. Ele afirma que o fato de observar o modo de falar de diversos povos, diversas culturas, foi o que lhe fez ver a possibilidade extensa, quase infinita, do uso dos vibradores da voz, muito além da tradicional “máscara” do teatro europeu. Suas observações o levaram a concluir que cada povo fala “ressoando” a voz em um ponto diferente: os chineses no topo da cabeça, vários povos africanos na laringe, alguns povos eslavos no abdômen, os alemães fazem soar as palavras principalmente nos dentes (essa é, pelo menos, a sua impressão). E a cada um desses vibradores, ele associou a imagem de um animal: tigre, vaca, lobo etc. (no caso do gato, por exemplo, é a espinha dorsal que fala).

Grotowski cita que, ao pesquisar com os vibradores, a voz dos atores, apesar de ter tido um ganho expressivo, ainda assim soava mecânica, um tanto artificial. Perguntando-se o porquê disso, deu-se conta de haver caído no mesmo erro cometido com os exercícios vocais tradicionais: o autocontrole. Embora o controle não mais se dirigisse ao aparelho fonador, interferia ativamente nos vibradores, e isso destruía os seus propósitos de implementar um trabalho orgânico.

Ele notou que, quando tentavam pôr em ação o vibrador da laringe de modo controlado, os atores ficavam roucos. O trabalho só se dava de maneira orgânica, quando eles buscavam liberar o animal selvagem neles mesmos – tigre, lobo etc. – em forma de jogo ou luta

ou ação “em relação a”, ou seja, em relação ao outro, ao externo. Outra solução encontrada foram os exercícios de eco, em que a voz era projetada em várias direções (para o teto, para trás, para frente, para o chão), e a cada vez vibradores diferentes eram acionados. Também o fato de se estar direcionando a voz para o espaço faz com que o artista não ouça somente a si mesmo, mas também ao eco que ele produz na sala, evitando-se os prejuízos causados pelo autocontrole.

No entanto, mesmo com todos esses exercícios e cuidados, ainda é muito fácil cair no mecanicismo; e ele se pergunta: “essa tentação, esse pecado original, como se pode evitá-lo? Buscando associações, dizendo ‘o teu amigo está lá embaixo – no abismo –, no fundo, no fundo...’ (Grotowski, 2007, p. 156). A partir de nossas leituras, acredito poder afirmar que aquilo que Grotowski busca é construir entendimentos não-dicotômicos e, para tanto, estabelece procedimentos criativos que desfavoreçam a supremacia da racionalidade sobre o corpo. Compreendendo que o autocontrole e a auto-observação da voz interrompiam o fluxo orgânico da ação (Grotowski, 2007, p. 154-155), Grotowski se propõe a conduzir o trabalho vocal através da relação do ator e da atriz com o espaço e com seus parceiros de cena, combinado a associações imaginativas, “por meio de imagens de animais e da natureza, de plantas, e imagens quase fantásticas como: ‘Você está se tornando longo, pequeno, grande etc.’ Tudo aquilo que é associativo e orientado rumo a uma direção no espaço, tudo isso libera a voz.” (Grotowski, 2007, p. 158).

O trabalho que Grotowski desenvolve baseado em imagens e no jogo relacional nos proporciona um excelente exemplo das potencialidades que a produção de imagens mentais – ou *imaginação* – apresenta para o trabalho do artista cênico contemporâneo, tanto no âmbito do treinamento técnico quanto no da criação cênica.

Antes de tudo, no entanto, é preciso compreender que a imaginação é algo diferente da fantasia – ambos são processos cognitivos que, embora entrelaçados, funcionam em instâncias diversas. E, além disso, é preciso também superar o senso comum (aquele traduzido, em geral, pelas gramáticas e dicionários, e que permeia nosso entendimento das coisas), que nos indica que a imaginação é considerada, comumente, como algo impalpável (embora não imperceptível), da ordem do não-material, do não-físico – ou seja, incorpóreo.

Os estudos contemporâneos de neurociência atestam que a imaginação é um processo físico, totalmente co-dependente e interligado ao corpo. Para entender essa questão, é preciso primeiro procurarmos compreender alguns aspectos dos processos mentais de onde se origina

a imaginação.

O que caracteriza uma mente é “a capacidade de exibir imagens internamente e ordenar essas imagens em um processo chamado pensamento” (Damásio, 1996, pp. 115-116). Ou, dizendo de outra forma, nossos pensamentos são formados por imagens – um tecido de imagens visuais, sonoras, olfativas, gustativas, somatossensoriais etc., sendo o pensamento a capacidade que um organismo vivo tem de representar essas imagens. Até as palavras ou símbolos abstratos que passam pela nossa mente são, antes de tudo, imagens visuais ou auditivas; mesmo os símbolos matemáticos, representantes do máximo de abstração de que o pensamento humano é capaz, se não fossem imagináveis – ou seja, passíveis de serem representados mentalmente em forma de imagem –, não poderiam ser conhecidos e manipulados por nós conscientemente. Assim, podemos afirmar que só conhecemos aquilo que podemos imaginar (Damásio, 1996, pp. 116-135).

Damásio descreve as imagens mentais como sendo de dois tipos: perceptivas ou evocadas (Damásio, 1996, pp. 123-124). As imagens perceptivas são imagens oriundas de diferentes “modalidades sensoriais”, ou seja, são aquelas formadas por nossas experiências no mundo: ouvir música, tocar uma superfície, ler um livro etc. Qualquer um dos pensamentos formados a partir dessas informações sensoriais é constituído por imagens, sejam elas cores, formas, movimentos, sons, palavras etc. Quando essas imagens surgem a partir da evocação de cenas do passado, ou então da construção de projeções do futuro, são chamadas de imagens evocadas.

Assim, vemos que as construções imagéticas que formam o pensamento, no tipo perceptivo, são reguladas pelo corpo e pelo ambiente que o cerca; nas evocações e imaginações, são dirigidas pelo interior do cérebro – sendo que, em algum momento, elas se constituíram como imagens perceptivas, já que toda evocação é a reconstrução de uma experiência anterior. O que nos leva a um ponto de extrema importância: imaginação e percepção são dois aspectos totalmente interligados.

Para elucidar essa informação, tomemos como exemplo o caso da acromatopsia – doença neurológica que consiste na perda da capacidade de enxergar as cores (Sacks, 2003, pp. 21-57), causada por lesão nos córtices visuais iniciais (o “ponto de entrada” no cérebro das sensações da visão captadas pela retina, tal como citado anteriormente). Depois de um certo tempo sem conseguirem ver as cores, pacientes acromatópsicos perdem também a capacidade de imaginar as cores. “Se o ‘conhecimento da cor’ fosse armazenado em outro lugar, num

sistema separado daquele que sustenta a ‘percepção da cor’, os doentes acromatópicos imaginariam as cores, mesmo sendo incapazes de se aperceberem da sua existência num objeto externo. Mas não é isso o que acontece” (Damásio, 1996, p. 129). Ou seja: nossa capacidade de imaginar está completamente conectada à nossa capacidade perceptiva. Assim, parto do princípio que, para ampliar nosso vocabulário imagético, é fundamental o trabalho sistemático de ampliação e refinamento do nosso sistema perceptivo, já que nossas representações mentais são constantemente atualizadas por ele.

Além disso, Damásio atesta que diversos cientistas já comprovaram que a recordação de imagens visuais ativa os córtices visuais iniciais (dentre outras áreas do cérebro) (Damásio, 1996, p. 129). Também há dados que indicam que as representações dispositivas cerebrais, com base nas quais o movimento ocorre, ativam tanto os movimentos do corpo como as imagens internas do movimento executado – nós só não notamos essas imagens, de maneira geral, devido ao nosso estado de atenção diante da própria execução do movimento (Damásio, 1996, p. 133).

Chego, assim, ao ponto principal desta discussão sobre imaginação: já há comprovações científicas que atestam que, ao imaginarmos algo, essa imaginação afeta concretamente o corpo, e vice-versa. Considerando-se que: 1) ao imaginarmos uma imagem visual, os córtices iniciais visuais se ativam; 2) os movimentos produzidos pelo corpo geram as imagens somatossensoriais desses movimentos. Concluo, a partir disso, que, sempre que imaginamos algo, essa imaginação cria alterações concretas no estado corporal.

Assim, quando um ator ou uma atriz imagina que é um animal (tal como Grotowski sugeria a seus atores, por exemplo), quanto mais precisa, quanto mais vívida for a imagem evocada por ele ou por ela, tanto mais informações serão carregadas dos córtices sensoriais de alto nível para os córtices sensoriais iniciais, e daí para os órgãos dos sentidos: pele, olhos, ouvidos (que incluem os sensores de equilíbrio), terminações nervosas dos músculos e articulações (responsáveis pela propriocepção) etc. De fato, ainda que a imagem formada seja vaga, mesmo que a atriz permaneça sobre os dois pés, sem imitar o animal, o simples fato de o apoio dos pés no chão ser modificado, a partir da evocação/imaginação, isso já irá alterar a configuração de tônus de toda a sua cadeia muscular posterior. Isso irá afetar diretamente a região hióidea que, além de estar envolvida no reflexo de verticalização do corpo (Béziers; Hunsinger, 1994, pp. 23-25; 41-42) inclui os músculos da laringe, responsáveis por configurar os registros - altura, timbre etc. - da voz.

Por consequência lógica, a alteração orgânica, no âmbito do movimento corporal e da voz, gerada pela imaginação, irá afetar também a relação entre os atores: donos de um arcabouço de imagens endógenas enriquecido e sensível, a atriz receberá as imagens exógenas propostas pelos companheiros de cena e pela encenação como um todo de maneira madura, deixando de ser objeto, consumidor passivo das imagens, para se tornar sujeito da criação, na relação com o outro e com todos os objeto/imagens propostos pela cena.

Em nosso trabalho de formação de atores, sempre tive a noção de que o trabalho com a imaginação é fundamental; no entanto, entender a conexão intrínseca entre imaginação e movimento fez com que eu passasse a salientar esse aspecto no trabalho dos alunos, fazendo com que sua percepção desse fato ficasse mais aguçada.

Muitos professores argumentam que o trabalho com a imaginação induz a uma inação física por parte dos atores – eles ficariam parados, ou com movimentos muito vagos, enquanto tudo aconteceria “na cabeça deles”. É em contraposição a isso que defendo a necessidade do *desenvolvimento da autopercepção* para que o trabalho com a imaginação possa acontecer. Quanto mais vívida for, quanto mais detalhes tiver a imagem formada na mente do ator/aluno, mais o corpo estará implicado na ação, pela própria característica da formação das imagens na mente e sua conexão com os córtices sensoriais iniciais. Além disso, é imperativo que o ator/aluno esteja *com os olhos abertos*, para que ele possa manter-se sempre em relação com o espaço e com o outro. Como Grotowski (1993a) aponta, é sempre *na relação* que a ação cênica ganha sua força maior.

A imaginação evocada será sempre mais rica quanto mais nossa percepção sensorial for desenvolvida, no sentido de estarmos atentos a ela. Então, uma das maneiras como eu trabalho o desenvolvimento de exercícios vocais em sala de aula é a de pedir aos alunos que fiquem atentos às diversas sensações a que estão expostos constantemente, em sua própria vida cotidiana: pesos, texturas, temperaturas, cheiros, sabores, luz e sombra, cores etc., bem como as alterações que se produzem no corpo na relação com essas sensações. A memória dessas sensações é explorada nos exercícios, em forma de imagens evocadas que alteram as configurações musculares do corpo e a produção da voz. Depois, essas alterações de voz são exploradas com o uso de palavras, e começamos a tecer, aos poucos, as sensações das imagens evocadas com as do sentido semântico da palavra.

O trabalho com as palavras, quando plenas de imagens e, portanto, de camadas de significados, amplia o espaço simbólico criado pelo jogo cênico a ponto de envolver também o

espectador. Stanislavski já nos falava da potência das imagens geradas pela fala do ator, e de como o espectador é seduzido, carregado por essas imagens para dentro da cena (Stanislavski, 2017, p. 424-426). Também é deste poder de afecção que Artaud nos fala, quando pede que se resgate “a dimensão mágica da palavra” – invasão poética do espaço-espectador pela criação cênica (Artaud, 1999, pp. 140-146).

Como conclusão, acredito poder afirmar que, a partir da compreensão do funcionamento neurológico da imaginação, de suas implicações na formação da mente e das alterações causadas no/pelo corpo e, por consequência, no ambiente, a linha divisória entre uma imaterialidade mental e uma materialidade corporal se desmancha, fica sem lugar em qualquer esquema que possamos elaborar para a compreensão dessas questões. A sensação de que o corpo e a mente, ou a voz e o movimento corporal, sejam separados é uma ilusão; a questão é que não temos, em geral, a autopercepção aguçada o suficiente para perceber, para sentir as zonas de conexão, as simultaneidades integradas de movimento e voz, de mente e corpo.

Nota: para acompanhar as últimas fascinantes descobertas da ciência sobre como a imaginação (ou “visualização mental”) pode afetar o corpo como um todo, sugerimos a leitura da seguinte reportagem, e seus links internos:

http://super.abril.com.br/blogs/supernovas/2016/08/17/lembra-do-exoesqueleto-da-copa-ele-ja-recuperou-8-paraliticos/?utm_source=redesabril_jovem&utm_medium=facebook&utm_campaign=redesabril_super

E também o teaser:

<https://www.facebook.com/PlayGroundBR/videos/237805323281120/>

Referências

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÉZIERS, Marie-Madeleine; HUNSINGER, Yva. **O Bebê e a Coordenação Motora**. São Paulo: Summus, 1994.

CHURCHLAND, Paul M. **Matéria e Consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente**. São Paulo: Editora da Unesp, 2004.

DAMÁSIO, Antônio R. **O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. 2^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GROTOWSKI, Jerzy. A Voz. In: FLASZEN, L; POLLASTRELLI, C. (Org). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva/SESC; Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. Los Ejercicios. *Revista Máscara*, Cidade do México, nº 11-12, p. 27-38, 1993a.

GROTOWSKI, Jerzy. Lo que Fue. *Revista Máscara*, Cidade do México, nº 11-12, p. 39-46, 1993b.

PARRA FURLANETE, Sandra. **Estudos para integração voz-movimento corporal no trabalho do ator contemporâneo**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes).

SACKS, Oliver. **Um Antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STANISLAVSKI, Konstantin. **O Trabalho do Ator – diário de um aluno**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte – formas de conhecimento: arte e ciência; uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

Artigo recebido em 15/04/2021 e aprovado em 03/06/2021.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v2i01.37528>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Sandra Parra - Doutoranda em Artes da Cena no programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Mestre em Artes pelo programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes - UFMG (2007), graduada em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004), com habilitação em Teatro e Performance. Desenvolve pesquisa de linguagem em Teatro Físico e fronteira Teatro/Performance. Professora efetiva em Interpretação Teatral no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina - UEL. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro e Performance Art, atuando principalmente nos seguintes temas: criação, improvisação, integração voz-movimento corporal, respiração para a criação cênica e performance. sandraparra44@yahoo.com.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2725226354354088>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1863-1663>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

