

**A IMAGINAÇÃO,
UM EXERCÍCIO VOCAL E ALGUMAS
REFLEXÕES**

A IMAGINAÇÃO, UM EXERCÍCIO VOCAL E ALGUMAS REFLEXÕES

GISELA HABEYCHE

É porto alegreense de 1966. Em 1992 formou-se bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação pelo Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora efetiva da área de Expressão Vocal para Teatro a partir de concurso realizado em 1997. Deu continuidade aos estudos vocais e aos trabalhos artísticos iniciados em 1985, tendo realizado diferentes espetáculos teatrais e musicais nas funções de atriz e cantora.

RESUMO:

O presente artigo aborda o uso de imagens como facilitador para conduzir o ator às suas possibilidades vocais. Nesse sentido se apoia em Stanislavski, Sartre, Merleau-Ponty e outros autores do universo teatral e filosófico para discutir a questão da imaginação.

A autora descreve um exercício de aquecimento e expressão vocal do seu cotidiano e analisa-o a partir de diversos referenciais: seus alunos, diferentes autores da área do trabalho vocal, teóricos que discorrem sobre a imagem, finalizando com a análise do exercício segundo as características da imagem para Sartre.

PALAVRAS CHAVE:

*Teatro
Exercícios vocais
Imagens*

As imagens (...) são elas mesmas personificações de significado; significam o que são e são o que significam. (Avens, 1993, p.57).

Ao deparar-me com questões relativas à imagem através da disciplina "IMAGEM: Conversas visuais entre Educação e Arte"¹ fui instigada por leituras e discussões realizadas em aula a considerar a visualidade como uma oportunidade de descortinamento das possibilidades conscientes e inconscientes do ser humano para si próprio, na medida em que esta visualidade conduz ao universo da imaginação.

As questões da imagem, assim como as questões da voz humana, perpassam a materialidade da realidade. A voz, um dos recursos que o ator possui para materialmente atingir seu mais distante espectador, é invisível. A imagem pode não ser material, nem mais estar vinculada a quaisquer objetos, mas mantém a sua concretude, existe tanto quanto a realidade.

É nessa instância, em que a imagem é imaginação, em que ela movimenta-se e agrega-se a outras imagens, transformando-se num campo de experiência, num lugar de vivência para a alma, insuflando o desenvolvimento das percepções, sensações, emoções e considerações que o imaterial abarca através da imaginação, é precisamente nesta instância que o assunto em questão passa a me interessar.

É sobre e a partir das possibilidades da imaginação e das imagens aplicadas aos exercícios vocais de alunos-atores, mais exatamente em um desses exercícios, que residirão estas reflexões. A idéia de seguir este caminho teve origem quando vi uma propaganda em uma revista, onde havia a imagem de um homem em eterno jogar-se. A imagem do homem jogando-se me remeteu diretamente a um exercício que utilizo no cotidiano. A associação das duas idéias, a partir do referencial imagético, postulou, com nitidez e clareza impressionantes o poder de comunicação das imagens.

Ao questionar relações entre um determinado exercício vocal e imagens, procuro reencontrar alguns princípios que me orientam no universo teatral a partir, em especial, de Constantin Stanislavski, e mais especificamente no que se refere à imaginação, transpondo, nesse momento, a direção de minhas questões para a amplitude do que possa ser, dentro da realidade aqui exposta, abarcado na noção amalgamada de imagem, imaginação, imagi-

nário, imaginal. Seguirei o percurso de descrever o exercício que gerou essas reflexões, expô-las em parte, e ainda procurar, nas teorias de trabalhos de voz, chegar a entender a distância existente e vivida entre técnica e imagem; não sem antes retornar a alguns teóricos para buscar esclarecer e caracterizar a imagem presente no exercício mencionado.

O trabalho do ator e a imaginação

Somente neste século tiveram início os estudos sobre a arte do ator. O russo Stanislavski dedicou sua vida a este ofício, abarcando na sua obra sobre o trabalho do ator ensinamentos e questionamentos dos mais importantes para quem investe na arte teatral. É dele o termo "criadores de imagens" (Stanislavski, 1983, p.53) para designar atores, o que nos dá a dimensão de quão importantes são as imagens para o trabalho dos atores. Ao mencionar o valor das imagens para o trabalho vocal, ele é simplesmente explícito:

Ouvir é ver aquilo de que se fala; falar é desenhar imagens visuais. Para o ator uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens. (Stanislavski, 1983, p.142).

Isso presume uma estreita relação entre a visualidade despertada pela linguagem verbal e a possibilidade de que isto ocorra também no sentido inverso, que o ator fale cômico de que despertará visualidades. A profunda complementaridade existente entre os sentidos sonoros de audição-fala e da visão foi, mais recentemente, mencionada por Eugenio Barba (1991, p.80), importante renovador da prática teatral, quando ele afirma:

tudo que é visível (que tem um corpo) deve ser sonoro (encontrar sua voz) e tudo o que é sonoro (que tem uma voz) deve ser visível (encontrar seu corpo). (...) em nossos espetáculos os surdos devem ouvir com seus olhos e os cegos ver com seus ouvidos.

Esta é uma máxima que persigo tanto nas minhas atividades de professora de Expressão Vocal para os alunos do Departamento de Arte Dra-

mática da UFRGS, como na minha carreira de atriz que canta. A maneira de persegui-la é procurando ampliar esse relacionamento entre os sentidos e percepções através do exercício do complexo corpo e alma que é o instrumento do ator, mentalidade igualmente estendida aos exercícios que proponho em sala de aula. O treinamento para o ator e para os alunos-atores é extremamente valioso, pois constitui-se de oportunidades onde é fundamental que se exercite o domínio de diversas capacidades, entre elas a própria capacidade de imaginar.

Michael Chekhov (1986, p.25), discípulo do mestre Stanislavski, ao propor uma sistemática de trabalhos em seu livro **Para o Ator** esclarece a necessidade de trabalhar sobre a imaginação :

embora as Imagens Criativas sejam independentes e mutáveis em si mesmas, embora sejam repletas de emoções e desejos, o ator, enquanto trabalha em seus papéis, não deve pensar que elas lhe surgirão inteiramente desenvolvidas e realizadas. Não. Para se completarem, para atingirem o grau de expressividade que satisfaça ao ator, elas exigirão sua colaboração ativa.

Colaborar nesse caso significa “dar asas à imaginação”: deixar que ela se amplie, dialogar com ela, tratá-la como algo que existe. Aprende-se a imaginar, imaginando. Exercita-se a capacidade de imaginação, também imaginando. É claro que precisamos desenvolver o poder de concentração, a capacidade de atenção e a crença no imaginado, para que ele se fortaleça. E este moto contínuo parece apto a se estabelecer quando mais atividades realizarmos sobre ele. É conveniente poder beneficiar-se sempre desse poder do trabalho com as imagens, pois que o trabalho do ator estrutura-se sobre a repetição. Repetição que pretende recriar o conteúdo, não somente a forma. Sobre esse ponto, Chekhov (1986, p.150) garante que:

As falas de um papel logo se desgastam com a constante repetição. Mas estas imagens visuais, ao contrário, se amplificam e fortalecem cada vez mais com as repetições. A imaginação não descansa. Está sempre acrescentando novos toques, novos detalhes que preenchem e animam esse filme de imagens interiores.

A descida na cachoeira - O EXERCÍCIO

Uma das etapas importantes do aquecimento vocal, no trabalho que realizo com os alunos atores, é a “subida” da voz, do grave para o agudo,

passando por diferentes tons. (Isso tem por objetivo “aquecer” o aparelho vocal, preparando-o para grandes exigências musculares envolvidas na fonação.) Um dos exercícios consiste em realizar esta subida, usando uma inspiração para cada vogal, todas antecedidas por “m”, consoante que “coloca” naturalmente a voz. Assim, cada aluno inspira e diz “muuuuuuuuu”, desde um tom grave da sua voz e vai passando por tons médios até chegar a tons mais agudos. O mesmo acontece usando as vogais “o”, “ó”, “a”, “é”, “e”, “i” e “ã”.

Neste exercício o corpo é participador ativo. Os braços projetam-se acima e à frente realizando o desenho de uma curva que conduz a cabeça e toda a coluna para o movimento lento, gradual e sustentado de descida. (Pode-se observar a semelhança entre a postura do homem que salta, descrita no início dessas linhas e a descrita agora.) A posição final é toda a coluna, braços e mãos largas em relaxamento à frente, sobre as pernas levemente flexionadas. A partir do que, sobe-se, reempilhando vértebra por vértebra, até a posição inicial: de pé, coluna ereta, braços soltos ao longo do corpo, quadril encaixado, pés paralelos tendo entre eles a mesma distância que separa um ombro de outro.

A este conjunto de movimento e som, corresponde, como proposta do exercício, a seguinte imagem: a de um dia de verão lindamente ensolarado, com temperatura bastante agradável, em um lugar de onde avistam-se um pequeno “canyon”, árvores de diferentes verdes e tamanhos, pássaros que voam, e outras abundâncias naturais, que nos inspiram e fazem com que nos sintamos parte da natureza. O cheiro é fresco e gostoso e o som é o característico do cenário paradisíaco, com predominância da água que cai abundantemente de uma queda d’água, que se estende à frente dos seus pés. É nessa cachoeira que o aluno jogar-se-á, levando seu corpo e seu som reunidos na sua imagem mental que se move junto com ele.

O que é a cachoeira

Ao nominar o exercício como “jogar-se da cachoeira” parece que há na palavra “cachoeira” uma possibilidade de significação, que abarca não somente a cachoeira, mas todo o cenário descrito. Para Stanislavski (1983, p.138):

Não foi à-toa que a palavra se tornou a expressão mais correta do pensamento do homem. Uma palavra pode despertar nele todos os cinco sentidos. Basta a gente se lembrar do título de uma música, do nome de um pintor, de um prato, de perfumes prediletos e assim por diante, para imediatamente

ressuscitar as imagens visuais e auditivas, os sabores, odores ou as sensações táteis que a palavra sugere.

Dessa forma por cachoeira poderá se entender também as árvores (e pelas árvores suas diferentes possibilidades de verdes, e isso só já se abre a tantas outras interpretações...) ou a amplitude do espaço (que pode significar área livre, liberdade, possibilidade de preenchimento do espaço através da atividade do corpo...), ou a natureza (sentido que se “abre a mares” de significações...). A própria noção de cachoeira não é em si fechada. Existe a possibilidade da variável sonora presente na noção de cachoeira – a água que cai em abundância e que por isso cria um som contínuo, mas não regular, ao qual pode estar associada a idéia de relaxamento ou de tranquilidade. Existe a possibilidade de variáveis táteis que concorrem ao preenchimento de valor, significação, desde a temperatura da água, se é fresca – e isso varia de estação para estação e de gosto por temperaturas diferentes e até por questões culturais como o hábito de banhos frios - até a sensação corporal de fluidez e resistência de uma matéria outra do que a aérea, com a qual o ser humano convive amiúde, e aí pode estar presente também o sentir-se à vontade ou não dentro da água. Ao elemento água existem tantas outras atribuições de sentido. Conforme Merleau-Ponty (1971, p.194):

A palavra é um verdadeiro gesto e contém seu sentido como o gesto contém o seu. É o que torna possível a comunicação. Para que eu compreenda as palavras do outro, é necessário evidentemente que seu vocabulário e sua sintaxe já sejam ‘conhecidos’ por mim. Mas isso não quer dizer que as palavras agem suscitando em mim ‘representações’ que lhe seriam associadas e cujo conjunto terminaria por reproduzir em mim a ‘representação’ original daquela que fala. Não é com ‘representações’ ou com um pensamento que comunico primeiramente, mas com um sujeito falante, com um certo estilo de ser e com o ‘mundo’ que ele visa.

Parece-me que ao descrever para os alunos uma situação-local-imagens-paraíso eu possibilito que eles encontrem algum ponto de vista próprio, que eu não teria por onde evocar senão por imagens, para a partir dos seus referenciais realizarem o exercício. Por um lado a situação pressupõe que eles se coloquem no papel de sujeitos de um amplo objeto descrito por mim, por outro, há um percurso a ser realizado por eles, que se servirão das significações que o seu universo disponibilizou a partir das minhas palavras. Eu não sei o que eles podem apreender do que eu narro, mas o como eles o en-

tendem leva-os a construírem um sentido que consciente e inconscientemente ajuda-os a livrarem-se das concretudes atrapalhadas da tarefa (chegar no agudo, por exemplo) e permite que eles encontrem a sua maneira de realizá-la. É importante que a comunicação se estabeleça para que falando sobre a sua vivência, haja a apropriação e capturação do sentido trazido pela imagem para a realidade, como também que se dialogue sobre o exercício, para avaliá-lo, depois de feito.

Ao questionar alguns alunos sobre como sentiam-se ao realizar o exercício, que dificuldades ou facilidades tinham a partir do uso da imagem da cachoeira, houve um depoimento importante de uma aluna. Ela surpreendeu-se ao constatar que a cachoeira por ela imaginada, na verdade era seca e cheia de pedras, era pois um desfiladeiro; faltava o elemento principal: a água que caía. Isso fazia com que ela usasse força, que é justamente dos fatores menos desejáveis na atividade vocal, para realizar o exercício. Com isso era frequente que ela arranhasse a garganta após “jogar-se da cachoeira.” Pedi então que ela refizesse o exercício, mas agora concentrando sua imaginação na água que cairia junto com seu corpo. Seu relato foi de que na adequação da proposta sim, a voz acontecia maciamente.

De outra aluna recebi uma reflexão por escrito. Transcrevo-a em parte: “Desde o princípio eu fazia o exercício da ‘descida na cachoeira’ imaginando uma cachoeira bem fresquinha. Estava a uma altura muito grande do chão e enxergava tudo lá de cima. – ‘tudo’ seriam pedras e muuuita água. Entretanto, após várias vezes feito o exercício, percebi que não imaginava a minha voz descendo pela cachoeira. Então, quando resolvi imaginar que eu pulava, percebi que a voz saía de forma mais fluida e verdadeira, pois eu estava realmente imaginando.” Há algo na imagem da cachoeira que pode ser um caminho para que a voz liberte-se do algóz comando usualmente executado por esses usuários da própria voz. Mas não reside somente aí, em qualquer provável ou improvável noção de cachoeira, o manancial que livraria a voz do domínio do racional sobre a felicidade. Alguns alunos relataram não se sentirem cómodos ao realizar a descida na cachoeira. Sugerir, então, que se valessem de outra imagem. Que imaginassem puxar até o alto, acima de suas cabeças, um grande pincel de dentro de um galão de cola que estivesse no chão, e procurassem fazê-lo tão lentamente que a gosma colante não fosse cortada, partida, e, sim, durante o percurso do pincel fosse deixando um longo fio. Eles experimentaram a nova imagem com benefícios, especialmente no sentido de a voz ir mudando gradualmente de tom, passando por mais tons do que quando usavam a imagem da cachoeira para ir do

grave ao agudo. Há alunos que preferem realizar a “subida vocal” com a imagem da cola. Outras imagens também foram experimentadas com os alunos, trazendo com sua utilização mais ou menos facilidades no cumprimento da tarefa concreta, que é a de conduzir sua voz de um tom grave a outro mais agudo.

Textos técnicos sobre o trabalho vocal e as imagens

Na busca de referenciais teóricos sobre o funcionamento e utilização do aparelho vocal que auxiliassem minha tarefa de como trabalhar a voz do outro, como ajudar o aluno a encontrar sua própria vocalidade, as mais diversas bibliografias encontradas sugeriam exercícios que utilizavam o imaginário do vocalista. Entre músicos, atores, professores de canto, fonoaudiólogos e otorrinolaringologistas que se interessaram por técnicas vocais, voz falada e/ou cantada, e chegaram a escrever sobre esse tema, é surpreendentemente geral, senão unânime, a indicação de “fazer tais exercícios imaginando tal ou tal coisa”, ou de, em caso de dificuldade na execução de exercícios, buscar-se a correspondência de determinada imagem mental. A prática com diferentes professores também evidenciava que os exercícios aos quais estavam associadas quaisquer imagens eram muito difundidos, entre outras características, pela funcionalidade. Através do uso da imagem conseguíamos realizar vocalmente o que era proposto pelo mestre.

Stephen Chun-Tao Cheng (1993, p.92-95), compositor e ator chinês, que vive nos Estados Unidos, autor de *El Tao de La Voz*, no capítulo ‘Técnicas para principiantes’, do referido livro, sugere cinco exercícios para conseguir a necessária abertura de garganta. Transcrevo, a seguir, a indicação inicial para cada um desses exercícios, que eu esperava que fossem eminentemente técnicos. (Há que esclarecer que, sob o meu ponto de vista, quando um exercício é técnico, ele não está sujeito a subjetividades na sua compreensão pelo executante. Entendo que a solicitação de imaginar o que quer que seja instaura essa “permissividade” do subjetivo.)

1. Déjese sentir como si estuviera a punto de bostezar, mientras emite el sonido de la vocal redonda 'a'. 2. Empiece imaginando que va a 'recoger' su sonido hacia la zona de detrás del entrecejo, el centro del espíritu. 3. Imagine que está agradablemente sorprendido, como si se encontrara con un viejo amigo que no há visto desde hace tiempo. 4. Para mantener la garganta abierta mientras está cantando, imagine que, mientras está emitiendo el sonido, está inspirando aire a través del centro del

espíritu en dirección al centro de la energía vital. 5. Otra manera de obtener una garganta abierta es imaginar que está haciendo gárgaras com el sonido 'a'.

Somente no primeiro exercício não está explícita a solicitação de imaginar, ainda que implicitamente haja um convite à imaginação, mas mesmo aí, o “deixar-se sentir como se estivesse a ponto de” presume capacidade de chegar a este estado, o que necessariamente passa por imaginar, ao tentar lembrar, como é tal estado. O curioso é que realizar os cinco exercícios, como propostos por Cheng, realmente auxilia no que eles se propõem, que é obter maior abertura de garganta. Mas a origem oriental, que justificaria estas escolhas por adoção de imagens, não era, diga-se de passagem, a realidade da maioria destes autores aos quais me refiro.

A francesa Claire Dinville (1993, p.47), fonoaudióloga, cantora, professora de canto e musicista, admite que “os professores de canto usam diferentes procedimentos e se servem de um vocabulário imaginário, que varia conforme a técnica que eles preconizam.” Ela sugere que isto ocorra por não termos ação direta sobre o movimento de determinados músculos, controle mesmo. E mais adiante Dinville (1993, p.90) esclarece:

Em toda ação voluntária, o pensamento precede o ato, portanto toda preparação mental, toda imagem subjetiva terá conseqüências sobre o conjunto dos mecanismos, particularmente quando se trata do ataque agudo.

Trata-se, parece, da utilização consciente do poder das imagens mentais – o que dialeticamente é buscado considerando-se o poder inconsciente das imagens. Registre-se que a menção do ataque agudo, ocorre aqui pela dificuldade que em geral os agudos encerram na sua obtenção, principalmente para os principiantes de qualquer prática vocal. A compreensão dessa dificuldade aqui explicitada, precisa ser levada também à proposta do exercício da cachoeira.

A confirmação da noção interposta por Dinville, veio através de um compêndio, casualmente (ou não?) de outros dois autores franceses, intitulado **A VOZ - Anatomia e Fisiologia dos Órgãos da Fala** (Huche, François & Allali, 1999) e que supriria tecnicamente, ao invés de através da imaginação, a necessidade que eu sentia de explicações materializáveis, palpáveis e de preferência corpóreas, para a emissão da voz. Na parte dedicada à “regulagem da fala”, há um capítulo que trata da “Noção de Objeto Referencial de Troca Verbal”. Ao compreender a fala, função vocal, como comunicação – e

nesse sentido interação entre interlocutores, chegam esses autores, assim, à idéia de “troca verbal”. Quanto ao “objeto referencial” que é onde existiriam subsídios para a compreensão da inserção das imagens na comunicação, encontro:

O ORTV é um objeto mental que se constitui entre os interlocutores durante a sua interação, no decorrer de uma troca verbal. (...) é marcado pelas relações emocionais dos interlocutores, não somente entre si mas também no que se refere aos conteúdos do discurso. (Huche, François & Allali, 1999, p. 242).

Não é interessante desvincular a condição comunicadora presente na solicitação do exercício da realização do mesmo pelo aluno. A interação entre o aluno e o professor permite que a cachoeira evocada por um seja uma possibilidade de que o outro busque internamente as suas relações emocionais no que se referem a sua compreensão de cachoeira. A cachoeira de cada um é, no entanto, única.

Embora o leque de opções de sentido para “objeto mental” esteja aberto, prefiro entendê-lo como as imagens as quais venho me referindo até aqui. Admito que a caracterização de IMAGEM, se faça necessária, tendo em vista a possibilidade de que imaginação, percepção, imaginário, consciência, visão, pensamento, entre tantos outros termos, por vezes serem capazes de substituir o que designe como imagem, porque todos evocam isso que entendemos por imagem. Tudo isso são possibilidades do imaginal.

Alguns teóricos e o problema da imagem

Muitos autores tem-se “debruçado” em delimitar o espaço destinado a cada um dos conceitos de imagem, imaginação, percepção, imaginário, consciência, visão, pensamento e outros termos correlatos, alguns dos quais me referi há pouco. É senso comum, entretanto, o quão íntimas são as relações entre imagem e “seus pares nesta dança”, e portanto sujeitas a imprecisões devidas às atribuições de significados comuns. Tanto é assim, que em algumas citações de obras de teóricos de teatro, referidas anteriormente, há a utilização dos termos imagens visuais, imagens criativas, imaginação e imagens interiores como designando elementos comuns, embora dotados de extremado grau de complexidade.

Sartre, em *A Imaginação* (Sartre, 1987), ocupa-se demoradamente entre as relações existentes entre imagem e percepção, e é veemente em afirmar que em determinadas situações não existem

diferenças entre ambas. Um interessante dado colocado por ele é o de que a nossa atenção não vai sempre para as imagens, mas para a sua significação. Santaella e Nöth (1999, p.36) nos trazem a informação de que:

O conceito de imagem se divide num campo semântico determinado por dois pólos opostos. Um descreve a imagem direta perceptível ou até mesmo existente. O outro contém a imagem mental simples, que, na ausência de estímulos visuais, pode ser evocada. Essa dualidade semântica das imagens como percepção e imaginação se encontra profundamente arraigada no pensamento ocidental.

Jacques Aumont entende o espectador como o sujeito que olha uma imagem. Conforme o autor:

O espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador. Essa abordagem do espectador consiste antes de tudo em tratá-lo como parceiro ativo da imagem, emocional e cognitivamente (e também como organismo psíquico sobre o qual age a imagem por sua vez. (Aumont, 1993, p.81) .

E mais adiante conclui que “a imagem é, pois, tanto do ponto de vista de seu autor quanto de seu espectador, um fenômeno ligado também à imaginação” (Aumont, 1993, p.88-90).

É novamente Jean-Paul Sartre, agora em *O Imaginário*, que se propõe a levantar as características da imagem. E ele a toma, inicialmente, a partir da noção de consciência.

Sartre escolhe nominar consciência não no seu amplo significado psíquico, mas compreendendo cada uma das estruturas participantes desta totalidade. Nesta medida, por vezes a consciência é uma função da imaginação.

De qualquer forma, para ele, a idéia de imagem está intimamente ligada à idéia de consciência.

A primeira característica levantada pelo autor é a de que a imagem é uma consciência. Assim, para Sartre (1996, p.19).

A palavra imagem não poderia, pois, designar nada mais que a relação da consciência ao objeto; dito de outra forma, é um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência, ou, se preferirmos, um certo modo que a consciência tem de se dar um objeto.

E acrescenta ainda que “a expressão imagem mental presta-se a confusões. Seria, para ele, “melhor dizer consciência de algo como imagem ou consciência imaginante de algo”. (Sartre, 1996, p.19).

A segunda característica é o fenômeno da quase observação (em relação ao ponto da atitude onde estamos colocados), segundo o qual o objeto imaginado é dado imediatamente, não passando pelas etapas de conhecimento graduais da percepção. Não observamos o objeto da imagem de fato, é uma quase observação. Neste sentido Sartre (1996, p.22-23) diz que:

Uma imagem não se aprende; (...) se dá inteira como aquilo que ela é desde o seu aparecimento". (...) "o objeto da percepção excede constantemente a consciência; o objeto da imagem é apenas a consciência que se tem dele; define-se por esta consciência: não se pode aprender nada de uma imagem que já não se saiba antes.

A terceira característica diz que a consciência imaginante põe seu objeto como um nada. De acordo com o autor:

O objeto intencional da consciência imaginante tem isso de particular: que ele não está aí e é posto como tal, ou que ele não existe e que é colocado como inexistente, ou, ainda, que não é colocado de modo algum. (Sartre, 1996, p.27).

O objeto é, então, algo que qualquer imagem do objeto não o é.

Como consequência, a quarta e última característica da imagem é a espontaneidade. Para Sartre (1996, p.28-29):

uma consciência imaginante se dá a si mesma como consciência imaginante, isto é, como uma espontaneidade que produz e conserva o objeto como imagem. (...) a consciência aparece para si mesma como criadora, mas sem colocar como objeto esse caráter criador.

Vale dizer que toda essa análise de Sartre leva em consideração a intencionalidade da imagem.

Tentemos, então, acomodar sob o prisma Sartreano, o exercício da descida na cachoeira.

Para a análise das características trazidas por Sartre, tomemos como objeto da imagem a própria cachoeira.

A primeira prova consiste em entender, no exercício, a idéia de que a imagem é uma consciência. Ora, o aluno ao ser "convocado" a imaginar uma cachoeira é igualmente levado a trazer à tona o que seja a sua consciência de cachoeira. E é justamente neste ponto que talvez, para alguns, o exercício possa não ser eficiente. A consciência de cachoeira para cada um é diversa. A relação que

cada um tem com cachoeira enquanto objeto é igualmente diversa. Há quem sequer tenha tido qualquer relação com cachoeira, ou que tenha desenvolvido esta relação não a partir do objeto concreto, mas a partir da imagem ou de imagens variadas desse objeto. De todas as maneiras, quando for mencionada a palavra cachoeira, não é a cachoeira que o aluno terá à sua frente, e sim a consciência que ele tem de cachoeira, independente de como essa consciência tenha se originado e/ou desenvolvido.

O fenômeno da quase observação encaixa também no objeto da imagem usada no exercício. Todas as características que a sua consciência atribui a cachoeira dar-se-ão imediatamente quando for evocada a imagem da cachoeira. A imaginação é sempre uma experiência de totalidade. Abarca o todo alma e corpo e o sistema de conexões entre músculos voluntários e involuntários que estou exercitando. Se ele fosse vivenciar a situação proposta no mundo real e concreto, haveria um tempo para perceber que é gelada, outro para temer que escorregasse, outro ainda para dar-se conta de que o som é contínuo e envolvente, e mais do que isso, surpresas aconteceriam a todo tempo, já que o mundo real ofereceria zilhões de possibilidades para a sua percepção. E nesse caso, a apreensão das características da cachoeira pela percepção far-se-iam gradualmente, e não de todo, como na situação da cachoeira imaginada, onde a imagem da cachoeira na sua concretude, nos pega de todo. Stanislavski (1990, p.37), ao referir-se aos benefícios da composição da vida da personagem a partir da imaginação, pondera essa capacidade de integralizar situações imaginadas de imediato, quando diz que:

a vida da imaginação tem a vantagem de não conhecer obstáculos nem demoras. Tudo o que lhe agrada é disponível, tudo o que ela deseja é logo executado.

Na terceira característica parece lógico supor que a cachoeira imaginada ou imaginária, que é o objeto da imagem utilizada pelo aluno no exercício, é algo que não existe realmente, portanto é nada, no sentido de que não é um objeto de fato.

Talvez resida na ou sob a quarta característica postulada por Sartre para a imagem, a validade do uso da imagem no exercício. O aluno tem a consciência de estar experimentando algo não concretamente, mas a partir da sua imaginação. Ele é então absolutamente livre, inclusive para realizar a operação vocal que é solicitada. A imagem permite esse livre e espontâneo, não há preconceitos a partir da imaginação. Quando Sartre (1996, p.30) em suas conclusões diz que "a carne do objeto não é a mesma na imagem e na percepção", imagino que é pos-

sível, na imagem, selecionar características, e quem sabe, estabelecer novas relações com o objeto a partir dessa seleção que só seria possível sem a materialidade do objeto concreto impondo que o percebamos.

Talvez sob a ótica da espontaneidade possamos ainda analisar funcionalmente a reunião dos elementos físicos (sonoro-vocal e movimento-corporal) do exercício ao conteúdo imagético nele envolvido. Existem dois princípios importantes em relacionar da maneira conforme foi descrita o som da voz ao movimento do corpo às imagens mentais. O primeiro deles, e cuja funcionalidade é mais facilmente compreensível, está relacionado com a possibilidade natural de receio que o aluno possa ter ao ir subindo aos tons mais agudos de sua voz. Tons agudos podem significar dificuldade para quem está iniciando o estudo de sua voz, algo que já foi mencionado anteriormente. Dessa forma o corpo ao realizar o movimento inverso, descer, enquanto a voz sobe, despista a "sensação" de estar realmente indo em direção aos agudos. O outro "lucro" advindo da associação do som ao movimento corporal reside no fato de que o movimento que o corpo realiza é uma ação, e para uma ação vivida fisicamente, corporalizada, deve existir a correspondência psíquica, a ação vivida mentalmente, talvez servindo de possibilidade de integrar a imagem mental ao corpo, ou de tirar maior proveito dessa associação dos meios que compõem o ser humano.

A esse respeito Merleau-Ponty (1971, p.101) afirma que:

O homem, concretamente tomado, não é um psiquismo unido a um organismo, mas este vaivém que ora se deixa ser corporal e ora se dirige aos atos pessoais. Os motivos psicológicos e as ocasiões corporais podem se entrelaçar porque ele não é um único movimento num corpo vivo que seja um acaso absoluto com relação às intenções psíquicas, nem um só ato psíquico que não tenha encontrado pelo menos seu germen ou seu desenho geral nas disposições fisiológicas.

Últimas reflexões

Sartre, em *O Imaginário* discorreu sobre a psicologia fenomenológica da imaginação, e Ponty, que brindou-nos com *Fenomenologia da Percepção*, consideram a proximidade entre imaginação e percepção. Um diálogo com os autores a partir dessas duas grandes obras em sua totalidade, talvez possa ser uma oportunidade ímpar de descobrir alguns dos mistérios que pairam entre o corpo e o espírito. Podemos, desde já, aprender com Merleau-

Ponty (1971, p.135) que "o corpo e a consciência não se limitam um ao outro, eles só podem ser paralelos."

Roberts Avens em seu *Imaginação é Realidade* trabalha sobre a imaginação a partir do que ele chama "uma quaternidade de pensadores". São eles: Carl Gustav Jung, James Hillman, Ernst Cassirer e Owen Barfield. Avens (1993:19) entende que o trabalho desses grandes homens "representa uma formulação teórica do imaginal - um empenho ocidental para avançar metaforicamente até os limites do exprimível." E se referindo à quaternidade mencionada considera que:

Cada um deles, a partir do seu próprio campo de pesquisa, distinguiu a imaginação (...) como aquele talento caracteristicamente humano - alguns chamaram-na de o poder divino dos homens - que trabalha em direção à autotranscendência e à reconciliação do espírito com o mundo.

Parece-me que é possível e divino que o ator, transcendendo a sua condição humana - ao dar vida a outro: o personagem que interpreta - possa valer-se de sua riqueza mais íntima e livre, que é a capacidade de se lançar num vôo em direção às asas da imaginação.

LEONATO COHEN

Este trabalho foi desenvolvido como conclusão da disciplina "Seminário Avançado: IMAGEM: conversas visuais entre educação e arte", do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação da UFRGS, coordenado pela Professora Dra. Analice Dutra Pillar.

Referências Bibliográficas:

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- AVENS, Roberts. *Imaginação é Realidade*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1993.
- BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Hucitec e Unicamp, 1991.
- CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- CHUN-TAO-CHENG, Stephen. *El tao de la voz*. Madrid: Gaia, 1993.
- DINVILLE, Claire. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.
- HUCHE, François Le e ALLALI, André. *A voz – Anatomia e fisiologia dos órgãos da voz e da fala*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos S.A., 1971.
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *A imagem – Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Imaginário*. São Paulo: Ática, 1996.
- . *O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método; In: Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- . *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

Notas:

1 Este trabalho foi inicialmente desenvolvido como conclusão da disciplina "Seminário Avançado: IMAGEM: conversas visuais entre educação e arte", do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação da UFRGS, coordenado pela Professora Dra. Analice Dutra Pillar.