

PEREIRA, Mônica Emilio Cerqueira. **Reflexões sobre a imaginação nos processos de criação em dança**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. PPGDan/UFRJ; Mestrado; Maria Inês Galvão Souza.

RESUMO: Na história das artes de modo em geral, as imagens sempre foram de fundamental importância como dispositivos de criação e como estofos para a realização artística. Este artigo pretende refletir sobre o papel da imaginação nos processos de criação em dança. Busca-se compreender a imaginação como ação, que se constitui em corpo. É possível supor que as imagens revelam-se não só no plano mental, mas nos estados corporais e movimentos, que podem ser percebidos, inicialmente, como manifestações no espaço interno do corpo e que, com diferentes qualidades expressivas, ganham forma e visibilidade no espaço externo. A imaginação como ação do corpo e no corpo manifesta-se na relação com o ambiente, com o outro e com os demais elementos de trabalho e, quando em processo de estímulos constantes, pode gerar novas possibilidades de ação em fluxo criativo. Vale destacar a relevância do trabalho com a capacidade imaginativa, que prioriza um estado de receptividade, conectividade e perceptividade com o todo. Trabalhamos com as hipóteses de que o uso da capacidade imaginativa pode contribuir para a conexão do intérprete com o movimento dançado, revelando uma qualidade específica de atenção e presença que pode interessar a diferentes seguimentos das artes do movimento. Deve-se considerar que o corpo cênico em ação está implicado em constantes atualizações de si mesmo, na experiência e no trânsito por diferentes camadas de percepção do movimento. Cabe refletir também sobre a condição variacional da imaginação e sua relação com as constantes atualizações do corpo em movimento nas criações artísticas. Com base nas contribuições da dança e do teatro, em diálogo com a somática e a filosofia, espera-se produzir reflexões sobre a relevância de um trabalho consciente e cuidadoso com o imaginário que permita ao intérprete penetrar territórios desconhecidos de si mesmo, no que se refere aos processos de criação e investigação do corpo em movimento. O texto estabelece um diálogo com o pensamento de teóricos, artistas e pesquisadores como Marie Bardet, Rudolf Laban, Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Michael Chekhov, Ciane Fernandes, Fayga Ostrower e Adriana Bittencourt.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Imaginação. Percepção. Ação.

ABSTRACT: In the history of arts in general, images have always been of fundamental importance as devices of artistic creation. This article reflects on the role of the imagination in the processes of creation in dance. It seeks to understand imagination as an action that constitutes itself as a body. It is possible to suppose that the images reveal themselves not only in the mental plane but also in the bodily states and movements that can be initially perceived as manifestations in the internal space of the body and that, with different expressive qualities, gain form and visibility in the external space. The imagination as an action of the body and in the body manifests itself in the relationship with the environment, with the other and with other elements of work and, when in the process of constant stimulation, can generate new

possibilities of action in creative flow. It is worth highlighting the relevance of work with the imaginative capacity that prioritizes a state of receptivity, connectivity and perceptiveness with the whole. We work with the hypotheses that the use of imaginative capacity can contribute to the connection of the interpreter to the dance movement, revealing a specific quality of attention and presence that can interest different segments of the movement's arts. It should be considered that the scenic body in action is involved in constant updating of itself, in experience and in the transit through different layers of movement perception. It is also worth reflecting on the variational condition of the imagination and its relationship with the constant updating of the moving body in artistic creations. Based on the contributions of dance and theatre, in dialogue with somatic and philosophy, we hope to produce reflections on the relevance of a conscious and careful work with the imaginary that allows the performer to penetrate territories unknown to himself, regarding the processes of creation and investigation of the body in movement. The text establishes a dialogue with the thoughts of theorists, artists and researchers such as Marie Bardet, Rudolf Laban, Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Michael Chekhov, Ciane Fernandes, Fayga Ostrower and Adriana Bittencourt.

KEYWORDS: Dance. Imagination. Perception. Action.

A imaginação é comumente concebida como a capacidade mental de representar imagens e criar a partir da combinação de ideias. Está diretamente relacionada com a criatividade, a criação artística, a inventividade e o pensamento fantasioso. Pode ser compreendida como algo positivo, como no caso da arte, quando vinculada a uma construção simbólica e/ou poética, ou no da ciência, quando, por exemplo, suposições futuras realizadas em uma pesquisa científica possibilitam novas descobertas; e como algo negativo, quando o mergulho profundo no irreal conduz à loucura. Pode ser considerada como algo opcional, de que podemos fazer uso ou não, e como algo variável em sua intensidade.

Sobre a imaginação, Marilena Chaui (2000) lembra-nos de seus dois principais sentidos: a imaginação reprodutora, que lida com as imagens provenientes da percepção e da memória, e a imaginação criadora, que combina os elementos afetivos, intelectuais e culturais, oferecendo condições para que as imagens projetadas tornem-se, de fato, algo novo, uma criação, em diversos campos (artes, ciências, tecnologias, filosofia). A autora apresenta também outras modalidades a partir da imaginação reprodutora e da imaginação criadora: a imaginação evocadora, que torna presente o ausente,

por meio de imagens com certo teor afetivo; a imaginação irrealizadora, que torna ausente o presente, criando outra realidade, na qual se vive como no sonho, no devaneio ou na brincadeira; e a imaginação fabulosa, responsável por criar mitos e lendas normalmente em uma sociedade, grupo social ou comunidade, com o intuito de explicar a própria origem, o mundo e o sentido das coisas pelo viés religioso. E, ainda sobre a imaginação criadora, nos diz: “A imaginação criadora pede auxílio à percepção, à memória, às ideias existentes, à imaginação reprodutora e evocadora para cumprir-se como criação ou invenção” (CHAUI, 2000, p. 170).

Todos nós transitamos, a todo tempo, por diferentes modalidades de imaginação, de maneira intencional ou deixando-nos tomar, de forma imprevisível, por suas possíveis combinações e cruzamentos. A imaginação abarca o provável e o improvável, o devaneio, o inexplicável, a variabilidade, a imprecisão, as subjetividades. O ato de imaginar, de criar imagens envolve nossa sensibilidade, singularidade, memórias, os contextos sociais e culturais em que estamos inseridos e a maneira como nos relacionamos com e percebemos a nós mesmos, o outro e o mundo.

Nas artes cênicas de modo geral, a imaginação tem sido trabalhada, ao longo dos tempos, como uma capacidade vinculada à criatividade e aliada à criação artística. É com o auxílio da imaginação que ações mostram-se necessárias desde o início de um projeto até seu desdobramento cênico/artístico, em forma de composições, performances, instalações, espetáculos etc. O valor da imaginação também é incontestável dentro de metodologias e processos de atuação teatral, sendo o exercício da capacidade imaginativa algo fundamental para o desempenho de atores e atrizes. A imaginação sempre foi imprescindível para todos os envolvidos, artistas/criadores e espectadores, em todas as fases dos processos de criação cênica e de construção das mais diversas narrativas, tanto na dança quanto no teatro.

Para o mestre teatral russo Constantin Stanislavski, a imaginação tem papel importante em seu famoso método das ações físicas. Tal método foi referência para valiosas pesquisas, que contribuíram para o entendimento da

ação no trabalho de atuação teatral e audiovisual. A imaginação atua entrelaçada aos demais elementos de seu conhecido método. Com o exercício imaginativo, é possível trabalhar, por exemplo, o “Se mágico”, um dos termos pertencentes ao método, que consiste no exercício de se colocar em determinada situação fictícia, uma circunstância específica, estabelecendo relações com pessoas, objetos e ambientes reais ou imaginados. Criou o conceito das forças motivas, segundo o qual, em ação conjunta, a mente e a vontade serviam para motivar os sentimentos. Contudo, concluiu que os sentimentos e as emoções eram consequência das ações, chegando à expressão “ação psicofísica”. Para o mestre russo, a ação não é apenas um movimento externo, ela tem início nos movimentos e impulsos interiores. É consequência de uma atividade interior, que envolve processos independentes, que se originam de desejos ou impulsos que partem em direção a um objetivo. Em uma via de mão dupla, parte do interior, mas é também estimulada pelo exterior, gerando novas ações. Uma linha de ações físicas pode ser criada e favorecer o surgimento de uma “vida interior”; e uma ação imaginada de forma minuciosa pode estimular a realização de outras ações no espaço. Essa vida interior é fomentada pelos elementos de seu método, entre eles a imaginação, e constitui um estado interior de criação essencial na execução das ações.

Michael Chekhov, aluno de Stanislavski e ator do Teatro de Arte de Moscou, com base no método do diretor russo, criou seu próprio sistema, concebido para os atores e atrizes do Ocidente. Concentra-se no estudo do gesto, da imaginação e no desenvolvimento da criatividade individual. Pode-se entender que, para Chekhov, apesar de estarmos a todo tempo acionando e criando imagens de forma voluntária ou involuntária, para que as imagens atinjam um grau de expressividade satisfatório no processo de atuação teatral, é necessária uma colaboração ativa do/da ator/atriz. Para ele: “Quanto mais amiúde e mais atentamente você olhar *dentro* de sua imagem, mais depressa ela despertará em você aqueles sentimentos, emoções e impulsos volitivos tão necessários a sua interpretação da personagem” (CHEKHOV, 2003, p. 30). O ator ou a atriz devem questionar, ou até mesmo dar ordens, as imagens para que elas lhes deem respostas visíveis em sua visão interior, fomentando continuamente, dessa forma, o processo imaginativo.

Você orienta e constrói sua personagem fazendo novas perguntas, ordenando-lhe que mostre diferentes variações de possíveis modos de atuar, de acordo com seu gosto (ou com a interpretação dada à personagem pelo diretor). A imagem muda sob seu olhar indagador, transforma-se repetidas vezes, até que, gradualmente (ou subitamente), você se sente satisfeito com ela. A partir desse instante, sentirá suas emoções estimuladas e o desejo de interpretar o papel acende-se em você! (CHEKHOV, 2003, p. 29).

Percebe-se que, para Stanislavski e Chekhov, as imagens estão diretamente relacionadas com a ação física. Logo, o imaginário é fator indiscutivelmente essencial para a atuação teatral, servindo como estímulo à criação de ações, estados corporais, atmosferas e circunstâncias cênicas, e talvez como um possível elemento constituinte da ação, próximo daquilo que seria sua origem, o impulso interior.

Segundo Thomas Richards (2014), o diretor polonês Jerzy Grotowski deu prosseguimento aos estudos de Stanislavski sobre as ações físicas a partir do ponto que foi interrompido por sua morte. Enquanto Stanislavski lidava com as ações físicas a serviço da criação de uma personagem, Grotowski, ao contrário do mestre russo, afastava-se da identificação entre ator/atriz e personagem. A personagem, para Grotowski, era uma descoberta do espectador. As ações físicas eram instrumento para a descoberta de algo novo, criativo, para a entrada do/da ator/atriz em um estado especial que favorecesse a criação.

O impulso, para Grotowski, é algo que empurra de “dentro” do corpo e se estende para fora em direção à periferia; algo muito sutil, que nasceu “dentro do corpo”, e que não vem de um campo unicamente corporal. [...] Do ponto de vista de Grotowski, o ator busca uma *corrente essencial* de vida; os impulsos estão enraizados *profundamente “dentro” do corpo* e depois se estendem para fora. O desenvolvimento desse trabalho sobre o impulso tem lógica se tivermos em mente que Grotowski busca os impulsos orgânicos em um corpo desbloqueado que se orienta para uma plenitude que *não* pertence à vida cotidiana (RICHARDS, 2014, p. 109).

Grotowski dedicou especial atenção aos impulsos como origem das ações. Dizia que as ações poderiam ser trabalhadas pelos impulsos. Richards (2014) comenta uma sugestão de Grotowski aos/às atores/atrizes, que consiste em manterem-se sentados(as) confortavelmente em uma cadeira, imaginando, relembando, passando mentalmente uma cena já ensaiada anteriormente, de

maneira detalhada, sem manifestar as ações externamente, mas apenas percebendo-as internamente na forma de impulsos. Para ele, as ações físicas estão no corpo mesmo quando ainda não aparecem, porque estão in/pulso. É possível observar que, para Stanislavski, Chekhov e Grotowski, as imagens estão relacionadas com a atividade do corpo, o desejo, a necessidade, o ímpeto de agir e a manifestação da ação nos espaços mais internos e mais externos do corpo. Logo, a imaginação pode ser trabalhada conscientemente e percebida em corpo como ação.

Pela abordagem teatral, já é possível cogitar a possibilidade de a imaginação ser tratada, nessa pesquisa, como ação do corpo e no corpo. Sabemos que o uso do imaginário no teatro não está associado somente ao trabalho com personagens. Algumas abordagens teatrais distanciam-se do vínculo com a fábula e os personagens; porém, a imaginação está sempre presente, de alguma maneira, no processo de criação e manutenção da performance cênica. Tendo em vista a temática deste artigo, deve-se considerar que o objeto de trabalho do artista da cena é o corpo em ação.

Para dançarinos(as) e artistas do movimento, a autoimagem e a maneira como as imagens corporais são estimuladas e trabalhadas em toda a formação técnica e artística — que se acredita ser uma formação continuada pelas especificidades das artes do movimento — são determinantes para a consciência do próprio corpo e para uma melhor conexão com o movimento corporal. Mas, ainda assim, a imaginação é facilmente colocada como algo pertencente apenas ao campo mental, das ideias, como se o pensamento fosse dissociado do agir, do corpo. Seguiremos aprofundando esse aspecto mais adiante.

É possível supor que a imaginação, como ação de criar, tem no próprio fazer artístico sua manifestação ou materialização. Para a artista plástica e teórica da arte Fayga Ostrower (2010), a imaginação criativa está vinculada às especificidades de uma matéria, estando relacionada com cada campo de trabalho. Assim, existiria uma imaginação artística, uma científica, uma artesanal, uma tecnológica etc. A imaginação ocorreria, portanto, de forma específica, em adequação à matéria. Logo, a imaginação criativa, para um

escultor que esculpe uma madeira ou para um cientista empenhado na descoberta de uma vacina, se apresentaria de maneiras distintas, sempre atreladas à materialidade de seus fazeres.

A materialidade não é, portanto, um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é. Permanecendo o modo de ser essencial de um fenômeno e, conseqüentemente, com isso delineando o campo de ação humana, para o homem as materialidades se colocam num plano simbólico visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação. Por meio dessas ordenações o homem se comunica com os outros.

Assim, através das formas próprias de uma matéria, de ordenações específicas a ela, estamos nos movendo no contexto de uma linguagem. Nessas ordenações a existência da matéria é percebida num sentido novo, como realização de potencialidades latentes. Trata-se de potencialidades da matéria bem como de potencialidades nossas, pois na forma a ser dada configura-se todo um relacionamento nosso com os meios e conosco mesmo (OSTROWER, 2010, p. 33).

A fala de Fayga Ostrower tem relação direta com o universo das artes plásticas, mostrando-se também bastante coerente quando aplicada ao pensamento sobre o corpo e a imaginação na dança. Cabe destacar que a matéria de trabalho do(a) dançarino(a) é o próprio corpo. Logo, a imaginação criativa daquele(a) que dança funciona de acordo com as especificidades do fazer de seu corpo. Um corpo de “potencialidades latentes”, que, em múltiplas “ordenações”, estabelece um processo de comunicação que se dá pelo movimento dançado, de uma escrita corporal. O imaginário, na dança, faz-se ver na própria corporeidade do(a) dançarino(a). Na dança, o corpo é, ao mesmo tempo, criador e criação.

Adriana Bittencourt (2012) atenta para as imagens como ações que se dão no corpo e a partir dele, em conexão com o ambiente, com o todo. A imagem é compreendida como constituinte dos processos de comunicação do corpo e da própria construção de quem somos. A autora defende:

O lugar da imagem nos processos de comunicação se constitui na ignição inicial para o entendimento de imagem como dispositivo operacional de comunicação no corpo e do corpo com o mundo. Imagens emergem como acontecimentos. [...] O corpo, assim, é imagem em fluxo no tempo. As imagens emergem como modos de sua própria percepção. Imagem no corpo é sempre uma ação que desliza pela instabilidade dos ajustes que enfrenta para se tornar uma presentidade. Ou seja, quando se fala em imagem, há que se levar em conta, sobretudo, o movimento presente nas ações do corpo (BITTENCOURT, 2012, p. 12).

O corpo em ação está implicado na experiência e no trânsito por diferentes camadas de percepção do movimento. “Imagens são formas de percepção do corpo” (BITTENCOURT, 2012, p. 27). É possível supor que as imagens, como movimento em corpo, são percebidas, acionadas, capturadas, relacionadas, criadas e recriadas em processo contínuo e simultâneo, (re)organizando-se em conformidade com o ambiente. O movimento corporal, visto também como imagem, está sujeito a transformações, sofrendo sempre ajustes e alterações, mesmo que extremamente sutis. Nosso organismo está em constante movimento e transformação. Portanto, a repetição do movimento corporal, tão presente na dança, nunca ocorre com fidelidade. O movimento está sempre em atualização, assim como a imaginação.

O corpo dançante apresenta uma percepção multissensorial e ativa, diferente da habitual ideia de percepção relacionada com passividade. “Não há diferença de natureza entre perceber e fazer, ou antes, o perceber já é sempre uma ação” (BARDET, 2014, p. 227). Marie Bardet (2014) compreende o movimento dançado como uma leitura sensível, em curso, do espaço. Uma leitura composicional, associada a uma escuta sensorial do espaço e do tempo.

A porosidade da fronteira entre interior e exterior, entre sensação e ação, constitui a espessura da imediatez. A espessura da imediatez exige forjar um conceito renovado de “imagem”. Esse presente sensório-motor não se concebe senão como perceber ativamente, através desta imagem sensório-motriz que é meu corpo como imagem entre as imagens. Assim, Bergson fala do próprio corpo como de uma imagem, um *lugar de passagem* entre sensação e ação (BARDET, 2014, p. 229).

“A imagem se situa entre, ela constitui esse entre, não uma fronteira, mas o limite como meio movente” (BARDET, 2014, p. 231). Logo, nesse entre, lugar da imediatez, de cruzamento de intensidades, reside um perceber que já é ação do e no corpo. Um corpo compreendido como imagem sensório-motriz entre imagens dinâmicas. É possível pensar esse corpo sugerido por Bergson, lugar de passagem entre sensação e ação, talvez como corpo-espaço-tempo-imagem, em que as imagens são acontecimentos que emergem como modos de sua própria percepção, estabelecendo, assim, relação com as palavras de Bittencourt.

O pensamento de Bondía (2002, p. 24, 27) acerca do “sujeito da experiência” pode ser também acrescentado a essa reflexão, pois se trata daquele que se permite ser tocado, afetado, atravessado. Está relacionado com um estado de receptividade. O saber da experiência tem a ver com a elaboração “do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece”, colaborando para o entendimento de “nossa própria existência e finitude”. “Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal” (BONDÍA, 2002, p. 27).

O sujeito da experiência seria um território de passagem. [...] O sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. [...] o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos (BONDÍA, 2002, p. 24).

O corpo poderia, então, ser visto como lugar da experiência, território de passagem, o lugar de manifestação dos acontecimentos, assim como foi sugerido anteriormente nas falas de Bardet e Bittencourt. Novamente, surge aqui a ideia dos acontecimentos no fluxo do tempo em interação com o meio. Como algo que se dá no presente. O sujeito da experiência seria receptivo e perceptivo. Uma percepção ativa mais do que passiva. Trata-se de um corpo aberto para o perceber que já é sempre uma ação; a percepção como movimento já imaginário. O corpo como espaço de percepção, de ação, onde têm lugar os acontecimentos.

Ciane Fernandes (2018), em sua pesquisa acerca da abordagem somático-performativa, apresenta algumas premissas que, segundo a autora, aos poucos, em seu trabalho, organizaram-se em princípios. Algumas dessas premissas dialogam diretamente com o raciocínio que está sendo desenvolvido neste artigo:

17. primazia da relevância autônoma, consistência somática e inovação espontânea, sem pressão quantitativa; 18. valorização da sabedoria e sintonia somáticas (NAGATOMO, 1992) no processo de investigação. A mente não é apenas função intelectual e cognitiva, mas é vivência explorada, informada e aprendida pelas células, corporificada; mente compreendida como “estado de consciência” e “estado de sensação” das células e sistemas corporais. (HARTLEY, 1995). Inteligência abrangente, baseada numa sintonia sensível consigo e com o meio, em relações, conexões e integração (FERNANDES, 2018, p. 122).

É possível encontrar, nas premissas de trabalho de Fernandes, um fazer-pensar do corpo coerente com a reflexão que vem sendo instaurada neste artigo. Como está sendo proposto neste texto, um trabalho que aborda a imaginação na dança como uma ação que se constitui em corpo carece de condições para tal investigação. Para isso, faz-se necessário um corpo sensível. Um corpo sensível seria um corpo compreendido como *soma*,¹ “[...] como matéria e energia experienciados de dentro com/no ambiente, num todo integrado de sentimento, sensação, intenção, atenção, intuição, percepção e interação” (FERNANDES, 2018, p. 140), que experimenta a dança em estado de abertura e disponibilidade, buscando desvendar a si mesmo e o todo. Está relacionado com um fazer que passa pela compreensão da infinitude do gesto, do corpo como território de possibilidades múltiplas, em que a ação está implicada na experiência e no trânsito por diversos níveis de percepção do movimento.

Essa qualidade de corpo sensível talvez seja o caminho para um fazer em dança que, de fato, considere essa percepção-ação do imaginário como corpo. Bardet apresenta o pensamento de Hamilton:

Julyen Hamilton reconhece que é preciso transformar a concepção daquilo que quer dizer fazer imagens, no sentido de imaginar. Para ele, este imaginário está no cerne da materialidade da percepção; ele é, para Hamilton, “tangível”, concreto. A percepção como movimento já imaginário, tal é o caminho que se esboça aqui, caminho escarpado (BARDET, 2014, p. 234).

Nos improvisos em dança, conforme as reflexões de Bardet (2014) tendo como base o pensamento de Julyen Hamilton, supõe-se que a imaginação garanta uma qualidade à improvisação que a distancie de uma mera reprodução, uma transcrição da realidade, uma “ilusão de uma foto *instantânea* tirada do mundo” (BARDET, 2014, p. 234). Bardet lembra-nos que, para Hamilton, perceber e imaginar uma janela seria quase o mesmo; e acrescenta que, pela perspectiva bergsoniana, a diferença entre perceber e imaginar a janela está mais contida no grau de intensidade do que em uma

¹ O termo grego *soma*, que significa *corpo vivo*, em seu sentido amplo, foi escolhido pelo norte-americano Thomas Hanna para nomear o corpo, com o intuito de abarcar não apenas seus aspectos físico-estruturais, mas também os subjetivos, simbólicos e sociais, como processos em construção nas relações de troca com o ambiente.

diferença de natureza. Assim, a improvisação lidaria com certa indeterminação entre o que se caracterizaria como percepção e o que seria imaginação.

As duas são, no limite, produção de imagens, na medida em que se abala a fronteira entre atividade e passividade. Existe, para ele, sempre um trabalho “de edição” na percepção. Algumas escolhas atentas se efetuam, alguns cortes e extensões trabalham a percepção do tempo e do espaço. A dramaturgia já se ancora, portanto, sempre no próprio trabalho perceptivo, e não é uma narração na trama da qual serão inseridos, na sequência, os movimentos. É à custa desse trabalho em cima do conceito de imagem que a improvisação se mantém como composição na leitura sensível e que o imediato não é um achatamento. É nesta tensão *entre dois* do imediato que o sentido trabalha (BARDET, 2014, p. 235).

A reflexão de Bardet enfatiza o pensamento que vem sendo desenvolvido neste texto. Logo, mesmo não se trabalhando intencionalmente com o imaginário, a maneira como nos relacionamos, interagimos com o ambiente, as coisas e as pessoas dá-se, entre vários aspectos, por meio de imagens que se editam, (re)constroem-se e tornam-se presentes no processo de comunicação do corpo na dança.

O trabalho intencional com a imaginação na dança permite uma gama enorme de abordagens. Normalmente, seu uso está voltado para a consciência de si e o estudo da anatomia do movimento como ferramenta no processo de ensino-aprendizagem na dança; como inspiração para a criação do movimento corporal e de sua relação com o espaço; e para a conquista de determinados estados corporais e qualidades de movimento.

Em muitos casos, há a intenção de se negar a imaginação nos processos de criação em dança. Algumas possíveis razões são: 1) por seu aspecto variacional, que pode acarretar possíveis transformações do movimento, pois, assim como uma imagem criada mentalmente sofre alterações quando lembrada, o movimento criado a partir de uma imagem pode sofrer alterações quando essa imagem que lhe deu origem é acionada novamente com a execução do movimento. Cabe lembrar que todo movimento corporal já está em constante atualização, mesmo quando não se objetiva um trabalho com a imaginação; 2) pela crença de que nem todas as pessoas são suficientemente imaginativas. Vale sugerir que a capacidade imaginativa pode

ser exercitada; 3) pelo desejo de afastar a ideia de reprodução ou imitação mecânica, de transcrição da realidade. Também é válido pensar que uma imitação mecânica, vazia, ocorre, provavelmente, por conta de uma relação com a imagem que a desconsidera como percepção sensível e ação no corpo, como ação em transformação; 4) pela ideia de que um trabalho focado unicamente nos aspectos físicos, enfatizando as estruturas óssea e muscular e os tradicionais elementos de trabalho da dança, como peso, tempo, espaço, fluência, dinâmica, forma e volume, não estaria exigindo a capacidade imaginativa do(a) dançarino(a). Talvez as próprias palavras de Rudolf Laban possam servir de argumento: “O fato de que o esforço e suas várias nuances poderem ser não apenas vistos e ouvidos, mas também imaginados, é de grande importância para a sua representação” (LABAN apud MIRANDA, 2008, p. 20). Seria o caso de inquirir: existiria um trabalho em dança isento do processo imaginativo do(a) dançarino(a)?

Acredita-se que não haja uma única maneira de se trabalhar com a imaginação na dança, mas, sim, a que melhor atende às necessidades de cada processo de criação. Independentemente da abordagem utilizada, é possível supor que a compreensão da imaginação como um processo diretamente relacionado com a percepção/ação, como algo que pode ser, de fato, experienciado como um acontecimento no corpo, pode vir a contribuir para uma qualidade específica de atenção e presença que colabore para conexão do(a) dançarino(a) com o movimento dançado, interessando não somente ao campo da dança como também a diferentes seguimentos das artes do movimento.

Dessa forma, o trabalho que prioriza a imaginação em estados mais sutis de percepção distancia-se de um fazer em dança que vise exclusivamente a uma reprodução mecânica do gesto, a um fazer apenas quantitativo, como uma cópia de algo já existente, desconsiderando as particularidades desse corpo movente. Ao contrário, concentra-se na experiência da imaginação como uma ação no e do corpo dançante, em fluxo criativo, em atitude investigativa dos caminhos desconhecidos de si mesmo, percorrendo os espaços mais internos e mais externos do corpo, para a descoberta de suas possibilidades criativas.

A imaginação, portanto, mostra-se como parte integrante do processo de criação em dança, não só como um estímulo à criatividade, mas como elemento constituinte do corpo em movimento. Um corpo compreendido, percebido, como imagem sensório-motriz entre imagens dinâmicas, em (re)organização em fluxo constante e em conformidade com o ambiente. Um corpo dançante que pode ser experienciado em suas potencialidades a partir do reconhecimento da ação do imaginário como ação do corpo.

O trabalho com o imaginário talvez conduza o(a) dançarino(a) a caminhos de criação menos óbvios, menos engessados, menos confortáveis e mais arriscados, em contato com sua própria vulnerabilidade. Seguir essa perspectiva pode aproximá-lo dos percursos mais internos do movimento e favorecer níveis diferenciados de percepção de sua reverberação nos espaços mais externos do corpo, possibilitar o contato com o que existe de imprevisível no gesto, desde seu surgimento até sua repetição, e revelar uma prática repleta de comprometimento e em integração com o meio. Mas é necessário, como condição, um estado de atenção, escuta e disponibilidade próprio de um corpo sensível. “O sujeito da experiência é o sujeito exposto. [...] com tudo que isso tem de vulnerabilidade e risco” (BONDÍA, 2002, p. 25).

Referências

BARDET, Marie. **A filosofia da dança**: um encontro entre dança e filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 6 dez. 2018.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

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

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre teorias do corpo. **Proposições**, Campinas, v. 21, n. 2, p. 69-85, 2016. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643343>.
Acesso em: 26 dez. 2019.

FERNANDES, Ciane. **Dança cristal**: da arte do movimento à abordagem somático-performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço**: aspectos de uma geofilosofia do movimento. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2010.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.