

O corpo do ator (memória, ação e movimento) - e a recepção - à luz da teoria dos neurônios-espelho

Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber¹ (UNICAMP)

Resumo:

A partir dos estudos de Giacomo Rizzolatti e Laila Craighero, pretendo refletir sobre memória, ação e movimento. Diz Rizzolatti que estudos mostraram que movimentos mecânicos são influenciados por ações motoras subseqüentes, a partir de uma primeira ação motora. Achados mais recentes do próprio Rizzolatti revelam que o mecanismo espelho, localizado em centros neurológicos como a insula, permitem que o observador compreenda as emoções de outros, abrindo-se para uma empatia mais plena e permitindo inferir até mesmo comportamentos morais (e outros...). Tal proposição ajuda a esclarecer as concepções da arte de ator do LUME, assim como o mecanismo de recepção, já que podemos captar a mente dos outros não por meio do raciocínio conceitual, mas pela ação diretamente observada. Sentindo e não pensando.

Palavras-chave: performance, memória, movimento, neurônios-espelho, recepção

1 Introdução

A convivência com o trabalho do Lume permitiu-me acompanhar estudos sobre

o processo pelo qual um ator se afasta da sua personalidade social cotidiana e, através do espaço tempo poético (treinamento, ensaio, pesquisas e apresentação), descobre nele mesmo novas perspectivas e inesperadas qualidades de *ser* e *estar* até então desconhecidas ou esquecidas por ele. (ANDRADE, 2010, p.17)

A ideia é que

[...] o ator devia buscar expressar-se não mais por estados emotivos e abstratos, mas por meio de algo concreto, como as ações físicas¹ [...] (FERRACINI, 2001, p.69)

Hoje os estudos, no Lume, giram em torno de corpo e memória. Por um lado, criando cenas a partir de memórias; por outro, teorizando a partir das cenas criadas em espetáculos diferentes. O objetivo resumido do Projeto Temático que abrange memória é:

A utilização da memória singular ou coletiva passa pela possível ativação conjunta de micropercepções acionada por essas mesmas memórias, lançando o ator a uma zona de turbulência não mimética da ação-lembrança, mas em fluxo intensivo e em fabulação. Essa relação hipoteticamente intrínseca entre memória-micropercepção acontece em uma zona entre consciente-inconsciente que poderíamos chamar de zona de forças e requer uma reflexão conceitual criativa baseada em experiências práticas de trabalho. (FERRACINI, 2009 inédito)

¹ Stanislavski foi o primeiro a falar em ações físicas, considerando que na criação atoral o importante seria a sequência criativa efetivada graças ao impulso dado pelas ações físicas (STANISLAVSKI, 1983, p.282). No *Manual do ator* ele diz que o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos. (STANISLAVSKI, 1998, p.3). E assim entramos na memória emotiva que Stanislavski formulou a partir das experiências de Théodule Ribot, “fundador da psicologia experimental na França” (CARNICKE, 2002, p.18), o que abre para seu estudioso a perspectiva de que S. teria intuído que a memória emotiva teria relação quer com a psique, quer com o cérebro.

Tomarei como referência *Cnossos*, espetáculo que revi mais recentemente. *Cnossos* apresenta o “conflito de um homem em solidão, preso em suas próprias lembranças” através “do corpo do ator entregue totalmente ao ofício”. E ainda:

um único ator em cena dança num fluxo constante, esbarrando em imagens, lugares, pessoas esquecidas e pálidas sensações que emergem das profundezas da memória. (LUME, prospecto)

O público não sabe o que é *Cnossos*. A enciclopédia nos informa que é cidade cretense onde nasceu Epimênides. Ao ver o espetáculo, o público apreende, pelo corpo-ator em cena, velhice, dificuldade extrema e quase incapacidade de mover o corpo, tentativas de movimentar-se, desespero contido, esforços diversos, depois desespero explícito e dor, pois que grita. O grito lembra um uivo de cão ou lobo, som usado com frequência para representar um vampiro, vampiro mencionado como apelido de personagem de obra apresentada como referência importante para *Cnossos: Les chants de Maldoror*, do Conde de Lautréamont.

O esforço apreendido pelo público o leva a inferir que está em movimento a memória da personagem-ator, inclusive porque há uma mudança na cena, quando o ator se ergue e floresce e o seu movimento é mais pleno e fácil. Saindo do espaço e limite da imobilidade, o velho caminha para outro ponto da cena, onde há uma flor e um montinho de pedras. Ao aproximar-se ele manifesta vergonha, timidez, desajeitamento, pudor, carinho, ternura – e mesmo ímpeto e força, ao lidar com as pedras. São indícios de recordação de outro tempo – da juventude, em que a solidão e as dificuldades da velhice cedem para o despertar do amor, encontro, integração, ímpeto... Há, então, maior força nos gestos, nos movimentos. A capacidade física aumentada leva a personagem a lidar com as pedras simbólicas e físicas. Elas indiciam peso e sofrimento. Eventualmente agressão, se acompanharmos o enredo dos *Cantos de Maldoror*.

O presente do velho corresponde a um estado com peso, ancorado na terra, puxado pela força da gravidade. O velho – tão fraco e só – tem apenas micromovimentos. Corresponderiam eles a micropercepções? Ou antes, à memória residual do passado distante – memória residual dos movimentos que este corpo soube ter e memória residual das emoções, sentimentos, percepções, afectos vividos no passado? Os micromovimentos decorrem das micropercepções, ou da perda de mobilidade, agilidade, força do corpo envelhecido? As micropercepções percebem mais do que apenas a força da gravidade e a luta contra ela. Atestam a luta contra a impossibilidade, a deficiência, a dor, que levam a decepção e sentimento de impotência. Daí o grito (uivo) que ecoa pela banda sonora.

A memória reencontrada da juventude sem empecilhos recupera um estado sem peso (que poderia levitar): braços abertos, corpo ereto, alegria do encontro, robustez e vigor. Assim é a apresentação do ator Ricardo Puccetti.

Revela-se, a seguir, a memória da perda progressiva da eficácia de movimentos, percepções, afectos. A luta contra a perda se reflete na minúcia, na obstinação, na repetição. E esta é sutilmente sugerida pelo tema musical que o público ouve: “Una furtiva lagrima”, ária do último ato da ópera *L'elisir d'amore*, de Gaetano Donizetti.

Só um instante as palpitações
de seu belo coração sentir.
Meus suspiros confundir
só um pouco com seus suspiros

As palpitações
As palpitações sentir
Confundir os meus
Com os seus suspiros

Ricardo Puccetti encena o homem decaído pela velhice, sua impotência e como o nível mais agudo de desespero e desgosto se revela pela encenação da memória. É isto: *encenada é a memória*, que confronta presente e passado, encontro e ausência, fulguração de lembrança e seu apagamento. O contraste dá alto grau trágico à cena, porque representa a tragédia da existência – feita de perdas físicas, afetivas e do reconhecimento da finitude – e à cuja consciência só se chega pela memória, que forma uma trama de momentos diferentes, justapostos, em que perda, frustração, impotência, confronto com a morte estão no limite do indizível. Este indizível é apresentado pela vibração e intensidade do corpo do ator, por elementos como luz (em *fade*), pela penumbra, pelos poucos objetos simbólicos, música, sons. Como pode o espectador apreender algo se é encenada a memória – sem palavras – indizível do indizível?

A ideia geral sobre a memória é que somos feitos dela, marcados pelo que desapareceu – mas que sobrevive em nós. Segundo Bergson e Proust – e Hobsbawm – haveria a memória coletiva e pessoal, esta voluntária (de curta e longa duração) e involuntária. A memória pessoal é impressa ao longo da existência. Há a memória do cérebro e a do corpo, que reflete os golpes recebidos. O corpo, por sua capacidade reconstitutiva, conserva as marcas, mas esquece e apaga estes golpes, permanecendo só os reflexos deles como memória voluntária, em geral, e algo mais sutil, que são micro (ou não tão micro) reações, como tremores, manifestações de medo, postura, variação de intensidades... Os linguistas consideram que cada palavra do interlocutor ecoa equivalentes na criança que com ele convive. A memória refletiria nesta emulação. Esta hipótese reflexiva adivinhou, ou intuiu algo bem diferente: a capacidade de empatia dos seres. Negada pelas teorias pós-modernas que propõem a pulverização do sujeito e sua indiferença pelo outro, ou que afirmam astutos mecanismos da linguagem, feitos para a desqualificação do outro e de suas enunciações. Barthes disse que “falar é sujeitar” (BARTHES, 1988, p.13)². A pergunta, então, é: como e porque o público pode acompanhar e ser tocado por *Cnossos*?

Segundo estudos de Giacomo Rizzolatti e Laila Craighero³ (“Mirror neuron: a neurological approach to empathy”) movimentos mecânicos são influenciados por ações motoras subseqüentes a uma primeira ação motora. Rizzolatti comprovou que uma organização em cadeia de ações motoras somadas ao mecanismo de espelho (dos neurônios-espelho), permite que o observador, já ao observar a primeira ação motora de uma sequência, deduza qual seria a sua intenção, qual o porquê desta ação. Há um segundo aspecto: o comportamento emocional observado leva a compartilhar as emoções, estimulando a emulação. Portanto nossas reações e mais ainda a ação do *infans* seria sempre reativa e imitativa: eco.

Achados mais recentes do próprio Rizzolatti revelam que o mecanismo espelho, localizado em centros neurológicos como a *insula*, permite que o observador vá além da imitação, por empatia, sendo afetado pela emoção do outro. Esta ainda seria uma reação espelhada de compartilhamento. Daí os dados neurofisiológicos confirmarem e sustentarem uma hipótese de Adam Smith, o qual intuiu que os seres humanos seriam dotados de um mecanismo altruístico que alojaria em si mesmos as ações observadas em alguém, levando-os a partilhar o destino de outrem.

O funcionamento dos neurônios-espelho esclarece o mecanismo de recepção, já que eles nos permitem captar as razões e emoções – simples – dos outros, não por meio do raciocínio conceitual,

² “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: ordo quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. (...) Assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada freqüência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada.” (BARTHES, 1988, p.13) “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. (BARTHES, 1988, p.14)

³ Em RIZZOLATTI, Giacomo e CRAIGHERO, Laila “Mirror neuron: a neurological approach to empathy”. *Neurobiology of Human Values*. Berlin Heidelberg: Springer-Verlag 2005, p.107-123 e em http://www.robotcub.org/misc/papers/06_Rizzolatti_Craighero.pdf, acessado em 15-04-2011.

mas pela ação diretamente observada – até de relance. Sentindo e não pensando. O observador experienciaria algo paralelo ao que outros fazem – sentem – tanto quando observa sem prevenções, como quando se entrega à audição e contemplação, dispondo-se a acolher outrem ou um espetáculo. Seria uma forma científica de confirmar a suspensão da descrença, conceito formulado por Coleridge e aplicável inicialmente à recepção artística – e daí à recepção *tout court*, indo além ao confirmar ações reativas, como proposto por Adam Smith. A recepção provoca uma emoção, afectação, modo de pensamento não representativo. Por um lado, eu poderia inferir que a ação de qualquer um, sobretudo do *infans* seria sempre reativa e imitativa: eco, o que nos levaria a imaginar semelhança grande entre os membros de uma família e os seres todos. Os achados neurobiológicos suscitaram a pergunta sobre se a percepção não precisaria ser complementada levando em conta a relação entre indivíduos e o meio, com quem interagem, o que explicaria as dessemelhanças entre os seres. Rizzolatti e colegas postulam que o mecanismo espelho permite a elaboração cognitiva de aspectos sensoriais de outros, sendo a ação um dos princípios fundadores de nosso conhecimento do mundo.

A recepção empática se comporta como que rizomaticamente, isto é, cf. Deleuze e Guattari

As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência é o fora de todas as multiplicidades. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.17)

Esta concepção parte da ideia de subjetivar abstratamente o que é um ponto ou o outro. Proponho uma variante, talvez. É o conceito de reciprocidade constitutiva de sentido, complementar da noção de pulsão de ficção, necessária para tentar exprimir o vivido concretamente através do imaginário e da simbolização, numa trajetória de externalizações. É um mecanismo de compartilhamento que conduz a uma imperiosa necessidade de expressão (por palavras, gestos, ações, cores, formas, sons), que requer decodificação – difícil. Expresso pelo próprio enunciador é o sentido a partir de relações e não de observações. Não é propriamente o afecto deleuziano, “modo de pensamento que não representa nada”. Também não é exatamente uma ideia deleuziana, “modo de pensamento definido pelo seu carácter representativo”. Corresponde antes ao rizoma, inter-relação entre os conceitos, modelo de realização dos acontecimentos. Também o rizoma implica abstração. A pulsão de ficção explode a partir de emoção concreta, desencadeada pela relação, em busca de ser ideia, construída a partir de reciprocidades constitutivas de sentido de carácter rizomático. Tem idas e voltas, iridescências, repercute, carregando tanto empatia, como crítica, visto que busca um pensamento que represente mais adequadamente o vivido – desencadeado pelo outro, não semelhante a ele. Daí a repetição do representado, que ainda é – quase – nada.

A recepção é possível porque desde o início da vida humana o ser exercita a pulsão de ficção, que cria e recebe a criação, implica suspensão da descrença, simultaneamente insatisfação e busca de manifestações melhores para o que foi nada, cresceu para pouco, foi indizível. A empatia ativada sempre e sempre mais pelos neurônios-espelho favorece uma recepção e se articula num discurso que não subjuga, reprime, sufoca. É uma criação em busca de um discurso livre e pleno. A busca se dá na fonte da memória, provocada por empatias (ou seu contrário, que afecta também). Será uma recepção diferente de receptor a receptor – e diferente das referências e da maneira como estas foram engendradas e tramadas.

Conclusão

Minha hipótese é que a pesquisa da arte de ator do Lume, seja o trabalho via exaustão, seja a dança pessoal, seja a mimesis corpórea, não advém apenas de registro e fixação do que é recorrente e constitui ação física, relação empático-crítica com algo visto e percebido fora de si, emanada a partir de si, de seu corpo, ou da manifestação exteriorizada de uma cena – microp percepção, sem dúvida, ou ainda da observação de outrem. Interessa apreender a mudança de natureza das linhas

que se conectam. Estas acionam a memória, que corrige e redireciona a representação, i.e., a ação que se aproxima a uma conexão entre intensidade impressa no corpo e a memória não da emoção preservada, mas memória de cada criação. A emoção – o esforço e superação do cansaço também constituem emoção – é o centro ativador e emanador da criação, pulsão de ficção. Na busca de expressão, a emoção ativa a pulsão de ficção, criadora de cenas complexas, feitas de símbolos, usando o imaginário construído com os recursos necessários para esta criação. Aí, sim, esta criação é observada. A empatia acolhe e dá sentido, mas o sentido atribuído pode não corresponder à emoção. Existe, então, o registro pela memória – não da emoção, mas de sua expressão. A memória consiste no registro de cada discurso, de cada criação. Como a busca da expressão mais rica e mais adequada impulsiona as recriações, constrói-se uma somatória de memórias que partiram aparentemente de uma mesma emoção, a qual, revisitada, se move e modifica. Cada revisão é observada com empatia. Esta, mais do que imitação, leva a ativar emoções que beiram o indizível – e que são sutilmente diferentes da emoção matriz. A somatória de emoções corrigidas, novas matrizes, conduz à somatória de memórias que não se bastam, estabelecendo conexões com a cultura, a história, o meio, a ética, o que leva a outras emoções criadoras de cenas sutilmente diferentes, quase repetições.

E o corpo? O corpo oferece resistência. Serve de anteparo, pára-choque a golpes, ao novo. Tem inércia. O corpo se instala no conforto, enquanto as emoções acionam a pulsão de ficção⁴ ativamente – até mesmo quando a vontade comanda ação. A memória do corpo se defende, resiste, desobedece. É refratária à mudança. O conflito entre a resistência do corpo e a pulsão de ficção gerada pela emoção, a tendência ao conforto e o impulso ao conflito, desconforto, busca inquieta que introduz outros desafios para o estudo da memória e da criação e explica porque, apesar de a empatia existir e poder levar à imitação, o público permanece sentado, permitindo que a cena observada desencadeie emoção, mas não movimento no receptor.

Referências Bibliográficas

- 1] ANDRADE, Luiz Fernando Nöthlich de. *A liminaridade na profissão do ator: a experiência do LUME-UNICAMP*. Tese de Doutorado em Artes. Linha de Pesquisa: Arte, cultura e sociedade. Instituto de Artes-UNICAMP, 2010.
- 2] BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.
- 3] CARNICKE, Sharon Marie. “Petit lexique ‘Stanislavskien’”. In *Revue des Bouffonneries*. Volume 31, Number 2&3, 2002.
- 4] CARNICKE, Sharon Marie. *The theatrical instinct: Nikolai Evreinov and the Russian theatre of the early twentieth century*. P. Lang: New York, 1989.
- 5] DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- 6] FERRACINI, Renato. *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Unicamp e Imprensa Oficial, 2001.
- 7] FERRACINI, Renato. Projeto Temático FAPESP *Memórias e Micropercepções*.
- 8] RIZZOLATTI, Giacomo e CRAIGHERO, Laila. “Mirror neuron: a neurological approach to empathy”. *Neurobiology of Human Values*. Berlin Heidelberg: Springer-Verlag 2005

⁴ SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e Razão* – Vol. 1 - Uma retomada das formas simples. Oralidade, universais, e contos de fadas – Vol. 2 (Presença do mito) e Vol. 3 (Casos, causos e outras coisas (Adivinha, fábula, lenda, saga). São Paulo: Hucitec-Fapesp, 2009.

- 9] STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- 10] STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do Ator*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

iAutor

Suzi Frankl SPERBER, Profa. Dra.
Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP
Departamento de Teoria Literária
sperbersuzi@hotmail.com