

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR - PERFORMANCES CULTURAIS

ADAILSON COSTA DOS SANTOS

**TEATRO DAS EMOÇÕES E EMOÇÕES NO TEATRO:
DIÁLOGOS ENTRE NEUROCIÊNCIA E STANISLÁVSKI**

Goiânia/GO
Maio de 2016

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

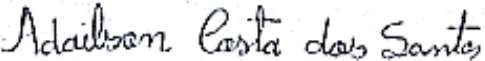
Nome completo do autor: Adailson Costa dos Santos

Título do trabalho: Teatro das Emoções e Emoções no Teatro: Diálogos entre neurociência e Stanislávski

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO¹**

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do (a) autor (a) ²

Data: 13 / 12 / 2016

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

ADAILSON COSTA DOS SANTOS

**TEATRO DAS EMOÇÕES E EMOÇÕES NO TEATRO:
DIÁLOGOS ENTRE NEUROCIÊNCIA E STANISLÁVSKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas – EMAC, da Universidade Federal de Goiás- UFG, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais
Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas das Performances

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo, UFG
Co-orientadora: Prof. Dr^a Adriana Fernandes, UFPB

Goiânia/GO
Maio de 2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santos, Adailson Costa Dos
TEATRO DAS EMOÇÕES E EMOÇÕES NO TEATRO: [manuscrito] :
DIÁLOGOS ENTRE NEUROCIÊNCIA E STANISLÁVSKI / Adailson
Costa Dos Santos. - 2016.
CCXXV, 225 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Robson Corrêa de Camargo; co
orientadora Dra. Adriana Fernandes.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2016.

Bibliografia.

Inclui abreviaturas, lista de figuras.

1. sistema Stanislávski. 2. Emoções. 3. Neurobiologia. 4. Antônio
Damásio. 5. Memória Emotiva. I. Camargo, Robson Corrêa de, orient.
II. Título.

CDU 792



Serviço Público Federal
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
 UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
 ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais

Ata da banca examinadora referente à defesa do trabalho final do candidato Adailson Costa dos Santos para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Aos dez dias do mês de maio de dois mil e dezesseis, às quatorze horas na sala de reuniões da Reitoria da Universidade Federal de Goiás, Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta por Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo (orientador e presidente da mesa), Profa. Dra. Adriana Fernandes, Co-Orientadora (UFPB), Profa. Dra. Dorys Faria Calvert (UFRJ), na qualidade de convidada externa do Programa de Pós-Graduação, Profa. Dra. Luciana Hartmann (UNB e PPGIPC/UFG) e Prof. Dr. Eduardo José Renato (PUC/GO e PPGIPC/UFG), para julgar o trabalho final do candidato Adailson Costa dos Santos, intitulado "Teatro das Emoções e Emoções no Teatro: Diálogos entre Neurociência e Stanislávski". O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos, agradecer a presença de todos os membros da banca e concede a palavra ao candidato para exor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas da candidata, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

- Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo
- Profa. Dra. Adriana Fernandes
- Profa. Dra. Dorys Faria Calvert
- Profa. Dra. Luciana Hartmann
- Prof. Dr. Eduardo José Renato

Adailson Costa dos Santos fez jus ao título de Mestre em Performances Culturais, área de concentração Performances Culturais, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o senhor presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* - Performances Culturais - EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.
 Goiânia, 10 de maio de 2016.

Paracer

Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo
 Presidente

Profa. Dra. Adriana Fernandes
 Co-Orientadora

Profa. Dra. Dorys Faria Calvert
 Membro

Prof. Dr. Eduardo José Renato

Profa. Dra. Luciana Hartmann
 Membro

Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo

Coordenador de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Performances Culturais - EMAC/UFG

Dedico este trabalho a minha mãe que, mesmo com pouca instrução, deu seu sangue por muitas vezes, para que me fosse permitido sonhar e acreditar que voos tão grandes poderiam ser alçados.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente a todas as energias positivas do mundo, sejam elas representadas por Deus, Deusa, deuses ou deusas. Queria agradecer aos Orixás e aos meus demais guias espirituais, agradecimentos a Setes, Gunças e Zés.

Quero agradecer a minha família que me possibilitou esta ousadia de vir tão longe realizar esta pesquisa. Agradecimento mais que especial a minha mãe por suas até triplas jornadas para nos ver bem e capazes de implementar nossos estudos. Gostaria de agradecer a Alice Phamela, minha irmã, por cuidar de nossa mãe em minha ausência. Agradecer também a meu pai por sua presença e cuidados.

Gostaria de agradecer a minha segunda família que me foi apresentada por meio de minha união estável com uma das pessoas mais importantes na construção desta dissertação, meu esposo Wanderson Diego. Sei que você aguentou barras duras e difíceis de superar, mas passou, vamos juntos que daqui a pouco é sua vez.

Gostaria de agradecer a todos os amigos e colegas alunos do programa de performance. Muito especialmente a minha “Panela de Pressão”: Daya, Izabela, Juliana e Marcos. Sério gente, eu amo vocês de graça. Embora faça parte da “panela” preciso dar atenção especial a um irmão que fiz neste tempo, o amado Maurício Borges. Inteligentíssimo e brigão, mas acima de tudo é de um carinho e amor imensuráveis. Amparou-me, sustentou-me, alegrou-me, aconselhou-me, guiou-me, ensinou-me, conduziu-me...Tudo sem pedir nada em troca. Foram tempo difíceis para nós, passamos por muita barras pesadas juntos e ouvimos muito Gal Costa e Doces Bárbaros para sarar nossas feridas.

Gostaria de agradecer a Maria Borges e sua família por terem me coberto com seu afago familiar, me tratando como um filho que morava em outro estado. Obrigado por toda a preocupação e todo o carinho. Não tenho nem como retribuir tamanho o carinho que vocês me deram. Gostaria de agradecer a meus amigos o casal Edmo Antônio e Sérgio Siqueira, tanto apoio, tanto carinho e disponibilidade para me receber em sua casa, dividir seus planos e sonhos, suas magias e conhecimentos. Obrigado a vocês! Vocês são uma família que tenho fora de casa.

Gostaria de agradecer ao Grupo Imagem da cidade de Inhumas por ter me dado a honra de dirigir seu espetáculo e por todas as oportunidades que existiram e existirão. Um agradecimento mais que especial a Everaldo Mariano e Mario Augusto Leal e principalmente ao casal de amigos Rafael Martins e Cristyane Leal por terem feito de tudo para me ajudar. Em muitos momentos, amigos são tudo o que temos, e vocês são amigos que eu sei que estarão lá sempre quando eu precisar. Espero fazer jus a esta amizade de vocês.

Obrigado a meus amigos Luciana, Ali, Bia, Rosa, Duda, Brandão, Staneck, Naiara, Cicero (meu revisor oficial), Angélica, Tina, Tainá, Emerson, Emile, Emilia, Elvio, Carolina, Camila, Candola, Nathalia, Alexandre (o grande), Cajú, Naomi, Thaysa, Bruno, Thiago, Dário, Weverton, Anaíse, Camila, Jamila, Deusimar, Bruno, Danny, Maria MÔ por tudo que vocês já fizeram direta e indiretamente por mim e por este trabalho.

Gostaria de agradecer ao meu orientador o Prof^o. Dr. Robson Corrêa de Camargo por seus apontamentos diretos e incisivos nesta dissertação. Por suas correções e críticas a esta

escrita que possibilitaram um outro olhar sobre as questões. Obrigado por me ensinar a ser um pesquisador melhor e mais maduro.

Gostaria de agradecer a minha co-orientadora Prof^a. Dra. Adriana Fernandes por seu carinho e dedicação na melhoria do texto desta dissertação. Sempre de muito perto atendendo a chamados calmos e os desesperados também. Obrigado por suas indicações, correções, elogios, apontamentos e leituras. Desculpe também pelo trabalho que lhe dei e muito obrigado por me ensinar grande parte do que entendo do que é ser um bom professor.

Gostaria de agradecer aos membros da banca da qualificação, a Prof.^a Sandra Rocha e a Prof^a Cristyane Layher Takeda pelas contribuições desta fase tão importante da escrita de uma dissertação. Gostaria de agradecer ao professor Michel Mauch da UFGD pela disponibilização do material em espanhol das obras de Stanislávski publicadas pela editora Quetzal.

Gostaria de agradecer aos membros da banca de defesa da dissertação pela disponibilidade na participação nesta banca. Professora Luciana Hartmann, Professor José Reinato e Professora Dorys Calvert. Suas avaliações e leitura foram de extrema importância para a construção desta versão final..

Gostaria, por fim, de agradecer a Fundação de Amparo ao Estudante de Goiás – FAPEG/GO pela bolsa de mestrado (edital 03/2014), que me permitiu a construção e conclusão desta pesquisa.

Não é então monstruoso que esse ator, numa ficção, num sonho de paixão, seja capaz de forçar sua alma a obedecer a um certo conceito, e daí que a sua fisionomia se desvaneça, que apareçam lágrimas nos seus olhos, que a voz fique entrecortada e que seu corpo por inteiro se acomode às formas desse conceito?

Hamlet – Shakespeare. Tradução Millôr Fernandes.

RESUMO

Este trabalho analisa as perspectivas do *sistema* Stanislávski propostas pelo encenador russo Constantin Stanislávski (1863-1938), estabelecendo-se um diálogo com as recentes pesquisas da neurobiologia das emoções. Faz-se um estudo do percurso histórico sobre as emoções na história do pensamento ocidental, partindo de Platão na história antiga e culminando na compreensão das concepções do neurocientista português Antônio Damásio (1944) sobre a produção e interpretação das emoções humanas. Em seguida, investiga-se as propostas de interpretação “orgânica” de Stanislávski, focando principalmente no conceito e procedimentos da chamada memória emotiva. Realiza-se um estudo das concepções do psicólogo francês Théodule-Armand Ribot (1839-1916) sobre o conceito de memória afetiva (em francês, *la memoire affective*; em russo, *Affectivnaia pamiat'*) que dá suporte ao conceito utilizado por Stanislávski. Ao final, traça-se um diálogo dos conhecimentos apresentados onde se compreendem as construções biológicas que permeiam o *sistema*.

Palavras-chave: *sistema* Stanislávski; Emoções; Neurobiologia; Antônio Damásio, Memória Emotiva.

Theater of Emotions and Emotions in the Theater: Dialogues between neuroscience and Stanislávski

ABSTRACT

This research analyzes the perspectives of Stanislavski's *system* as proposed by the Russian director Constantin Stanislavski (1863 – 1938) in dialogue with recent proposals of the neurobiology of emotions. It begins with the main definitions about emotions in western history, starting with Plato and reaching conceptions posed by the Portuguese neuroscientist Antonio Damásio (1944) who investigate the production and interpretations of the human emotions. The work focuses on the proposals of the “organic” interpretation by Stanislavski, mainly on the concept and procedures of what has been called emotive memory. This discussion is based on the findings of the French psychologist Théodule-Armand Ribot (1839-1916), and his concept of affective memory (in French, *la memoire affective*; In Russian, *Affectivnaia pamiat'*) that underpinned the concept used by Stanislavski. At the end, the thesis establishes the neurobiological construction that pervade the Stanislavski's *system*.

Keywords: Stanislávski' *System*; Emotions; Neurobiology; Antonio Damásio; Emotive Memory.

Lista de Ilustrações

Figura 1: Cena de <i>2001 – Uma odisseia no espaço</i>	08
Figura 2: Representação de miniatura de ser humano dentro de um espermatozoide.	18
Figura 3: Diagrama Frenológico de Gall	25
Figura 4: Esquema da produção de uma emoção combatido por James	30
Figura 5: Esquema da produção de uma emoção proposto por James	30
Figura 6: Estruturas básicas dos neurônios	41
Figura 7: Tomografia do Cérebro	41
Figura 8: Diagrama das arquiteturas celulares.	42
Figura 9: Neuroanatomia do Sistema Límbico	44
Figura 10: Superestrutura de Sistemas de sistemas.	45
Figura 11: Circuito de Alça Corpórea	72
Figura 12: Circuito de Alça Corpórea Virtual ou Circuito “Como se”	74
Figura 13: Esquema tipos de Self	78
Figura 14: Esquema das ideias de Ribot	130
Figura 15: Estatueta de Stanislávski como Dr. Stockmann	166
Figura 16: Sorriso de Duchenne com indicação dos músculos de movimento não consciente.	187

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. TEATRO DAS EMOÇÕES E DOS SENTIMENTO	08
1.1 PERCURSO HISTÓRICO DAS EMOÇÕES	15
1.2 O PALCO DO CÉREBRO	39
1.2.1 Primeira unidade – Os neurônios	40
1.2.2 Segunda unidade - Imagens mentais	48
1.2.2.1– Imagens perceptivas	51
1.2.2.2 – Imagens evocadas	52
1.2.3 Terceira unidade - Representações dispositivas	53
1.3 O PALCO DO CORPO (EMOÇÕES)	56
1.3.1 Primeira unidade – Conceituando emoção	56
1.3.1.1 Tipos de emoção	61
1.3.1.1.1 Emoções primárias	61
1.3.1.1.2 Emoções secundárias	63
1.3.1.1.2.1. Breve aparte sobre cultura e neurociência	65
1.3.1.1.3 Emoções de fundo	66
1.3.1.1.3.1 E a voz?	67
1.3.1.1.3.2 Humores	69
1.3.1.1.3.3 Manipulação das emoções	69
1.3.2 Segunda unidade – Alça corpórea e Alça corpórea virtual	71
1.3.2.1 Alça corpórea	72
1.3.2.2 Alça corpórea virtual	73
1.4 ONDE OS PALCOS SE ENCONTRAM (SENTIMENTOS)	74
1.4.1 Proto-self	76
1.4.2 Self central	76
1.4.3 Self autobiográfico	77
1.4.4 Voltando aos sentimentos	77
2. EMOÇÕES NO TEATRO	79
2.1.CONSTANTIN STANISLÁVSKI - SUA VIDA NA ARTE	82
2.2 ESTRUTURANDO UM SISTEMA	82

2.2.1 – Romantismo russo	90
2.2.2 – Realismo russo	96
2.2.2.1 Um breve aparte sobre a questão do <i>sistema</i> e a interpretação realista.	100
2.2.3 – Mikhail Shchepkin	104
2.3 O SISTEMA STANISLÁVSKI	108
2.3.1 Revendo o <i>sistema</i>	108
2.3.1.1 <i>Se</i> mágico	105
2.3.1.2 Imaginação	111
2.3.1.3 Preparação corporal	113
2.3.1.4 Comunhão	117
2.3.1.5 Adaptação	119
2.3.1.6 Subconsciente	120
2.3.1.7 Os três capitães do <i>sistema</i> : sentimento, mente e vontade	122
2.4 MEMÓRIA EMOTIVA	127
2.4.1 Theodule-Armand Ribot	127
2.4.1.1 Memória afetiva	129
2.4.2. Memória emotiva	132
2.4.2.1 Memória das sensações	135
2.4.2.2 Tempo e lembranças	136
2.4.2.3 A imagem certa?	137
2.4.2.4 Me emocionar?	138
2.4.2.5 Como?	144
3 – DIÁLOGOS NEUROCIÊNCIA E SISTEMA	146
3.1 SE MÁGICO E ESTADO DE ALERTA	147
3.2 IMAGINAÇÃO	151
3.3 PREPARAÇÃO CORPORAL	154
3.4 COMUNHÃO – COMUNICAÇÃO	157
3.5 ADAPTAÇÃO	164
3.6 SUBCONSCIENTE	170
3.7 MEMÓRIA EMOTIVA	175
4 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	182

INTRODUÇÃO

Escrever é uma luta contínua com a palavra. Um combate que tem algo de aliança secreta. (Julio Cortázar)

Durante a graduação em teatro na Universidade Federal da Paraíba, pude ter contato com os mais diversos elementos de composição da performance do ator e da cena. Durante muitas disciplinas fui apresentado a conjuntos de ideias e concepções de interpretação e disponibilidade corporal do ator. Foi-me dito que os diversos elementos cênicos, quando apropriados de maneira consciente e direcionada, podem contribuir para a construção de significados no palco.

Também durante a graduação tive a oportunidade de cursar uma disciplina voltada apenas para o *sistema* Stanislávski¹, e, no caso desta disciplina, voltada apenas para a interpretação realista.² Nela é que foi abordado e pude conhecer as principais ideias de Stanislávski. Todavia, a escrita do *sistema* é bastante extensa e complexa para ser abordada apenas em um semestre letivo. Saí da disciplina ainda com mais dúvidas sobre as suas concepções e, talvez o mais grave, saí com algumas “certezas” sobre o que seria e o que não seria aplicável ao *sistema*.

Com o acúmulo de disciplinas na graduação acabei por deixar de lado as questões sobre Stanislávski. Conclui a graduação com uma pesquisa sobre as paisagens sonoras das peças radiofônicas de Bertolt Brecht³, ainda pensando nos elementos constitutivos de significados na cena.

Quando ingressei no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, pretendia estudar as relações entre o corpo e as construções vocais do ator. O que pretendia era entender algo além dos aspectos físicos desta relação. Descobri posteriormente que esta inquietação ainda estava atrelada à minha curiosidade com os significados que as mudanças “físicas” (voz, corpo, figurinos, cenários, luz) trariam para a cena. Inicialmente minha pesquisa passava longe de Stanislávski, das emoções e da neurociência.

¹ Nesta dissertação, utilizarei quando necessário a denominação *sistema* Stanislávski, com a escrita acompanhada do nome de seu autor. Sempre que a referência for o *sistema* proposto por Stanislávski, a palavra “sistema” será escrita em itálico, diferenciando-se assim dos sistemas cerebrais analisados aqui, escritos sem itálico.

² A disciplina foi ministrada pela professora Paula Coelho no ano de 2010 para a turma de bacharelado em teatro da Universidade Federal da Paraíba.

³ O trabalho monográfico é intitulado *Paisagens sonoras e estranhamento em Brecht: A sonorização de O voo sobre o oceano*, apresentada em 2013 na Universidade Federal da Paraíba. O trabalho foi orientado pela professora Dr^a. Adriana Fernandes.

Fui apresentado à neurociência com o objetivo de que esta ampliasse o campo de entendimento do corpo, da voz e das emoções, pois eles não estão separados. Sendo assim, fui "dirigido" a estudar a neurociência para aprofundar o entendimento da voz do ator que neste trabalho é entendida como parte do corpo e das emoções. Por indicações do orientador e da co-orientadora acabei por direcionar meu olhar para os escritos do neurocientista Antônio Damásio. Achei que me debruçaria sobre questões do corpo e da voz, mas acabei encontrando um estudo profundo sobre as bases da emoção no cérebro. Aquelas ideias e propostas de explicações me conquistaram, e, por algum motivo, me reconectaram com dúvidas que tinham ficado esquecidas desde a graduação. Senti então um repentino desejo de reencontrar Stanislávski, pois algo nos escritos de Antônio Damásio me fazia lembrar dúvidas sobre o *sistema Stanislávski*.

Todo este “arrudeio paraibano” desembocou nesta pesquisa que tem como objetivo o diálogo entre a neurobiologia das emoções, nas proposições de Antônio Damásio, e as propostas de experimentações e construção da personagem, apresentadas por Stanislávski.

Ao introduzir os caminhos e resultados desta pesquisa, é importante que eu apresente a linguagem que escolhi empregar aqui. Durante toda esta dissertação faço uso da primeira pessoa do singular, o “eu”, pois segui as premissas que começam a se instalar no campo acadêmico, tal como aponta o antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira em seu texto *O trabalho do antropólogo* (2010)

O autor não deve se esconder sistematicamente sob a capa de um observador imparcial, coletivo, onipresente e onisciente, valendo-se da primeira pessoa do plural: *nós*. É claro que sempre haverá situações em que esse *nós* pode ou deve ser evocado pelo autor. Não deve, contudo, ser a retórica do texto. (OLIVEIRA, 2000, p. 30)

Tal como aponta o professor Roberto Oliveira é necessário que o autor assuma os riscos no momento da escrita e posicione-se como uma das principais vozes que falam em seu texto. Embora este texto seja um trabalho que se utiliza das vozes de vários autores e bibliografias diferentes, e por este motivo em alguns momentos convoco a primeira pessoa do plural, *nós*, é preciso que em sua grande maioria eu delinieie os riscos da monoautorialidade deste trabalho.

O professor Alfredo Veiga-Neto, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul também desenvolve a questão e argumenta em um artigo intitulado *Eu ou Nós?* (2013), que “Por motivos de clareza e para evitar as falsas modéstias e o mau gosto do plural majestático, quando há apenas um(a) autor(a) não se deve escrever “nós encontramos os seguintes

resultados”. (VEIGA-NETO, 2013). Ele também aponta, neste mesmo texto, que trabalhos monoautorais, tais como dissertação e tese, devem sempre responder à pergunta “quem está dizendo isso?”. Sendo assim, neste trabalho dissertativo, e sob estas premissas dos professores Roberto Oliveira e Alfredo Veiga-Neto, eu estou dizendo isso e eu sou o observador e leitor dos textos que compõem este trabalho.

Embora utilize o eu na escrita do trabalho é necessário apontar que este trabalho foi construído no diálogo intenso e constante entre eu e meu orientadores, bem como nas importantes contribuições advindas das leituras e dos importantes comentários e discussões apresentados pela banca de qualificação, formada pela importante examinadora do trabalho do diretor/ator Cristiane Layher Takeda e pela musicoterapeuta e psicopedagoga Sandra Rocha do Nascimento.. Sem precisar reiterar que é resultante de diálogo árduo com os escritos de Antônio Damásio, Constantin Stanislávski, Baruch de Espinoza e vários outros autores que juntos tecem o argumento desta dissertação.

No retorno à Stanislávski e na leitura completa e com vagar de seus principais escritos, pude perceber que, muito do que se entende, e do que eu infelizmente havia entendido de Stanislávski na graduação, é fruto de uma série de confusões nas edições, das leituras e interpretações das condições de produção e disseminação das suas ideias e experimentos. A leitura de seus livros, acompanhada de um aprofundamento histórico da época política e dos acontecimentos que o levaram a escrever seus vários livros, solucionaram muitas das questões que haviam ficado flutuando desde a graduação. Como veremos, uma incompreensão que tem como uma das origens a primeira tradução norte-americana de seus escritos, mas carrega outras razões, como explica detalhadamente TAKEDA em sua importante tese de doutorado sobre *Minha vida na arte* (TAKEDA 2008).

As disciplinas que cursei durante o mestrado também me influenciaram para desconstruir “certezas”, pois pude perceber a extensa pluralidade do saber, como os grandes pensadores podem ser contraditórios entre si, bem como a necessidade de dilatação do tempo nos processos de construção e amadurecimento do pensamento. Encontrei, nas disciplinas, justificativas internas para me abrir à compreensão do pensamento de Stanislávski conseguindo perceber que seu pensamento foi fruto de uma época e, fruto de um trabalho contínuo e intenso de experimentação.

Retomei Stanislávski inicialmente por meio da leitura dos principais livros publicados em português - *Minha vida na arte* (1989), *A preparação do ator* (1964), *A construção da personagem* (1970) e *A criação de um papel* (1972), e através deles pude perceber como ele delineou sua forma de trabalho. Todavia, para a construção deste trabalho tive de acessar

edições em espanhol destas obras, em especial o livro *El trabajo del actor sobre si mismo: en el proceso creador de la vivencia* (1977)⁴, pois estas são consideradas pelos críticos da obra de Stanislávski como mais completas em relação as edições em português e inglês.

As edições argentinas, utilizadas como base desta dissertação, foram traduzidas direto dos originais completos, publicados com a revisão direta de Stanislávski em 1938 na Rússia. A utilização da tradução da Editora Quetzal publicada em 1977, contribui para os esclarecimentos sobre o que Stanislávski havia escrito da forma mais próxima possível, tendo em vista que estas publicações foram traduzidas dos originais russos. Portanto elas não passaram pelos recortes e edições da publicação norte-americana como detalham MAUCH, FERNANDES e CAMARGO em seu trabalho *O rei Stanislávski no tempo da pós-modernidade: traduções, traições, omissões e opções* (MAUCH, FERNANDES, CAMARGO, 2010, p. 7).

No Brasil, e em todo o mundo ocidental, fomos educados em Stanislávski através de traduções de “versões” norte-americanas. Chamo de versões porque os originais foram editados, trechos inteiros foram cortados e ou omitidos de acordo com uma agenda política editorial daquela editora⁵ (MAUCH, FERNANDES, CAMARGO, 2010). Há apenas uma edição em português que realizou tradução a partir do original russo, a do livro *Minha Vida na Arte (1889)* publicado pela Editora Bertrand Brasil.

Recentemente, com o domínio público das obras desta autor, na Espanha a Editora Alba traduziu o segundo e o terceiro livro de Stanislávski a partir dos originais russos publicando-os respectivamente em 2007 e 2009 sob os títulos *El trabajo del actor sobre si mismo: en el proceso creador de la vivencia* e *El trabajo del actor sobre si mismo: en el proceso creador de la encarnación*. As obras da editora Quetzal que seguiram este princípio a partir de 1977, possuem os títulos *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia*, *El trabajo del actor sobre si mismo: en el proceso creador de la encarnación* e *El trabajo del actor sobre su papel* que são utilizadas na análise apresentada nesta dissertação.

⁴ “Equivalente” ao livro A preparação do ator. ⁴ Cópia destas edições “piratas” podem ser encontradas em <https://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Books>.

⁵ Sobre a censura na edição americana Carnicke diz: “Nos Estados Unidos, o comércio editorial rejeitou as sutis e complicadas explicações da natureza experimental da atuação em favor de livros mais amplamente vendáveis, assegurando que seus escritos aparecessem em versões altamente abreviadas e modificadas. Por exemplo, *An Actor Prepares* somente foi aceito para publicação sob a condição de que fosse encurtado e que todas as referências do Russo muito obscuras para os leitores americanos fossem cortadas. Nos Estados Unidos, Stanislávski aderiu às exigências comerciais, em parte porque ele precisava desesperadamente de dinheiro e em parte porque ele não sabia ler, nem falar em Inglês. Assim, na maioria dos casos, as versões padrão de seus textos em inglês variam significativamente dos livros publicados na Rússia” (CARNICKE, 1993, p.23).

Já se vão oitenta anos desde a primeira publicação de *An Actor Prepares* (1936) nos Estados Unidos e, embora tenha havido em 2008 e 2009 uma nova publicação americana direta do russo e traduzida por Jean Benedetti, os ensinamentos que brotaram a partir das primeiras versões ainda ressoam. As publicações em português têm como referência as versões norte americanas traduzidas por Elizabeth Hapgood, publicadas respectivamente em 1936, 1950 e 1961, conhecidas pelos recortes e omissões na tradução ((MAUCH, FERNANDES, CAMARGO, 2010), por este motivo a não utilização de *A preparação do ator* (2002), *A construção da personagem* (1986) e *A criação do papel* (1999) na escrita desta dissertação. Para a realização deste trabalho utilizei basicamente as publicações da editora argentina Quetzal, pois apesar de terem passado por um processo de tradução, o que por si só predispõe uma leitura de segunda mão, mantém-se mais próximos do original, tal como apontam (MAUCH, FERNANDES, CAMARGO, 2010, p. 7). Vale salientar que foi feito um trabalho de arqueologia, pois Stanislávski escreve romanciadamente, utilizando-se para isso de personagens do teatro como o diretor – Tórtsov, e o ator – Kóstia, entre outros. Com isso fica mais difícil separar seu pensamento dos de seus personagens. Mas acredito que dei cabo da tarefa.

A leitura de textos de análise da obra de Stanislávski serviu-nos para perceber os olhares dos atores que participaram diretamente com Stanislávski, bem como o olhar de alguns pesquisadores que revisitaram sua obra. Cito aqui principalmente os textos de Jean Benedetti - *Stanislávski: Uma Introdução* (1982), o de Sergio Jimenez - *El Evangelio de Stanislávski* (1990), de Nair Dagostini - *O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator* (2007)⁶, Cristiane Takeda - *Minha vida na arte de Konstantin Stanislávski: os caminhos de uma poética teatral* (2008)⁷, Athenea Mata - *Contexto histórico-teatral ruso e influencias tempranas de Stanislávski* (2010), Odete Aslan - *O Ator no século XX* (1994) e Michel Mauch - *Stanislávski: Aprender pela Vivência* (2010)⁸. Estas leituras também me serviram para compreender os contextos no qual Stanislávski estava inserido, bem como os problemas das interpretações dos seus ensinamentos pelo mundo.

É importante que eu aponte que o que é compreendido neste trabalho como *sistema Stanislávski* é o que veio a ser escrito efetivamente por Stanislávski. Por este motivo este

⁶ Tese de doutorado apresentado em 2007 na Universidade de São Paulo e orientadora pela Prof^ª. Dr^ª. Arlete Orlando Cavaliere

⁷ Tese de doutorado apresentada em 2008 na Universidade de São Paulo e orientada pela Prof^ª. Dr^ª. Sílvia Fernandes da Silva Telesi.

⁸ Trabalho monográfico apresentando em 2010 na Universidade Federal de Goiás e orientado pelo professor Dr. Robson Corrêa de Camargo.

trabalho volta-se principalmente para o primeiro livro (*Minha vida na arte*) e o segundo livro *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia*, pois ambos foram escritos, revisados, editados e reeditados diretamente por Stanislávski. Sendo assim, é importante deixar claro que quando me refiro ao *sistema* estou me referindo diretamente aos ensinamentos que ficaram registrados através destes seus livros.

Quanto a neurociência e a neurobiologia das emoções me debrucei sobre os principais escritos de Antônio Damásio, a saber: *O Erro de Descartes* (1996), *O mistério da consciência. Do corpo e das emoções ao conhecimento em si* (2000), *Em busca de Espinoza: prazer e dor na ciência dos sentimentos* (2004) e *E o cérebro criou o Homem* (2011). Por meio destes escritos tive acesso às concepções de Antônio Damásio sobre as definições de emoções e sentimentos. Para entender o contexto que deu origem aos pensamentos de Antônio Damásio retomei uma parte das ideias sobre as emoções na história. Para tanto, fiz um estudo dos principais nomes para a história do estudo das emoções e consultei estes escritos para compreender como o pensamento moderno sobre a questão foi constituído.

Embora, como aponta Jonathan Pitches (2006), Stanislávski parecia inicialmente ser avesso a bases científicas, em seu livro *Minha vida na arte* (1989) ele na verdade conclama a necessidade de novas bases e fundamentações e inclusive recorre à ciência para sustentar suas ideias na tentativa de uma sistematização do trabalho do ator. Segundo a Prof^a Dorys Calvert o “interesse de Stanislávski pela fisiologia deu-se mais tardiamente e muito provavelmente pela influência de Meyerhold” (CALVERT, 2014, p. 230).

Jorge Saura nas notas da edição espanhola de *El trabajo del actor sobre si mismo: en el proceso creador de la vivencia* (2007) diz:

Em numerosas ocasiões Stanislávski cita em seus escritos obras de médicos, psicólogos e biólogos, hoje já esquecidos, como forma de dar apoio científico a seus descobrimentos e deduções. A falta de interesse da ciência com o teatro, expressada em bastantes ocasiões pelo diretor russo, colocava em evidencia seu medo de que não se tomassem a sério suas teorias sobre a arte do ator. Tenha-se em conta que quando Stanislávski escreve seus livros fazia apenas quarenta anos que a profissão de ator havia começado a deixar de ser considerada na Rússia própria de pessoas incultas e de duvidosa moralidade.⁹ (SAURA *apud* STANISLÁVSKI 2007, p.105, tradução minha)

⁹ Tradução livre de “En numerosas ocasiones Stanislávski cita en sus escritos obras de médicos, psicólogos y biólogos, hoy ya olvidados, como forma de dar apoyo científico a sus descubrimientos y deducciones. La falta de interés de la ciencia hacia el teatro, expresada en bastantes ocasiones por el director ruso, ponía de manifiesto su temor a que no se tomasen en serio sus teorías sobre el arte del actor. Tenga se en cuenta que cuando Stanislávski escribe sus libros hacía apenas cuarenta años que la profesión de actor había comenzado a dejar de ser considerada en Rusia propia de personas incultas y de dudosa moralidad.”

Percebo, portanto, que a inquietude que Stanislávski tinha em relação as ciências, vinha de duas preocupações, a primeira é relacionada a utilização da ciência para ampliar o caráter “científico” do *sistema*, e a segunda, é pela não aceitação do teatro no campo das ciências. Sendo assim, percebo que Stanislávski utiliza as ciências de sua época de forma a subsidiar seu *sistema*. Como diz o professor Leonel Carneiro

O científico em Stanislávski está pautado, principalmente, no diálogo que sua obra estabelece com os conceitos colocados em pauta pela nova ciência da psicologia (como os do subconsciente, da atenção, da imaginação e da memória), principalmente, no estabelecimento das bases de um método (científico) de criação cênica. (CARNEIRO, 2012, p.123)

No momento em que Stanislávski iniciava os pensamentos sobre as bases do *sistema* ele apoiou-se nas teorias de cientistas da época como Ribot, William James e, posteriormente Pavlov e do pai da psicologia russa Ivan Setchenov (1829-1905). Todavia, após 1930, talvez pela condições políticas internas a própria URSS, as ciências teriam tido um afastamento do campo do teatro, ocorrendo uma “revisão” de alguns conceitos anteriormente utilizados por Stanislávski, como aponta Calvert:

Dentre os diversos fatores que contribuíram para o enfraquecimento dos laços entre o teatro e a cultura biológica, por volta dos anos 1930, aqueles que julgamos mais significativos são: a expansão da psicanálise, a teoria do cérebro imutável, a franca ascensão da antropologia e o fascínio pelas formas artísticas orientais. Durante esse processo, o método de Stanislávski sofreu uma importante desnaturalização e consolidou-se (principalmente nos Estados Unidos) como uma teoria teatral de inspiração freudiana. Os conceitos desenvolvidos por Stanislávski, sobretudo a sua noção de subconsciente, foram destituídos de seu substrato biológico e de seu caráter essencialmente holístico. (CALVERT, 2014, p. 230-231)

Percebemos, portanto, como o *sistema*, deste os idos de sua primeira elaboração sofrera com a “alteração” dos conceitos que foram auxiliares para a concepção de sua prática.

Com o passar dos anos o *sistema* passa a ser revisitado, associando a este as novas descobertas das ciências. Nesta dissertação, apropriando-se dos atuais achados da neurociência, eu levo esta possibilidade um pouco mais além, tendo em vista os novos conhecimentos científicos que temos sobre o corpo, o cérebro e as emoções. Espero fazer jus a este trabalho.

Este trabalho dissertativo pretende servir a comunidade acadêmica para um melhor entendimento das bases científicas e intuitivas do *sistema* Stanislávski. Pretende-se também

proporcionar uma melhor compreensão do *sistema* por parte dos atores e dos professores que desejam trabalhar com este *sistema*.

Com trabalhos como este aqui apresentado é possível desmistificar a ideia de “talento” ainda latente no senso comum sobre as artes cênicas. Não se trata de “talento”, destino, aptidão, nem de iluminação divina o que os bons atores conseguem apresentar na cena. Stanislávski já entendia isso em sua época, e este trabalho tenta demonstrar, que o que é considerado “o bom” trabalho do ator é decorrente de dedicação e trabalho árduo a partir de suas ferramentas de trabalho, ou seja, seu corpo e sua mente. Com acesso a estas bases científicas, pude entender que, se as bases mentais são semelhantes e com funcionamento “parecido”, não existe um “talento especial”, e sim uma dedicação especial. Uma dedicação ao trabalho psicofísico do ator.

Apresento no primeiro capítulo uma revisão do conceito de emoção tal como apresentado pelo neurocientista Antônio Damásio, bem como o percurso histórico das ideias e representações das emoções. No segundo capítulo apresento um estudo do *sistema* Stanislávski focando mais profundamente no conceito de Memória Emotiva. Neste segundo capítulo também realizo um levantamento da biografia de Stanislávski para demonstrar alguns fatores que contribuíram para a construção do *sistema*. O terceiro capítulo estabelece o diálogo entre os conceitos e proposituras de exercícios do *sistema* e as propostas de conexões e diálogos com a neurobiologia.

1. TEATRO DAS EMOÇÕES E DOS SENTIMENTOS

*Seis milhões de anos é um vasto intervalo de tempo. Começar a compreendê-lo [...] passa a ser mais fácil se pensarmos nos acontecimentos como uma peça de teatro, o drama do nosso passado. Uma peça muito especial, porque ninguém escreveu o roteiro: seis milhões de anos de improvisações. Nossos ancestrais são os atores, suas ferramentas são os objetos de cena e as incessantes transformações do ambiente em que viveram são as mudanças de cenário. Mas não considerem a peça um suspense, em que a ação e o final é que importam. Por que já conhecemos o epílogo – nós o estamos vivendo (MITHEN. Steven. **A pré-história da mente – Uma busca das origens da arte, da religião e da ciência.** 2002, p.30).*

Começo a apresentar o primeiro personagem desta dissertação: o ser-humano. É ele que se encontra por trás de toda a minha pesquisa, e para ele é voltada minha escrita. O ser humano e seu cérebro, desde seus estágios iniciais; este ser que é ao mesmo tempo corpo-cérebro-mente. Este ser que é capaz de ser um outro através do teatro – “ferramenta” também desenvolvida por ele. Neste capítulo eu apresento parte da trajetória do ser humano no processo de sentir e pensar sobre as emoções.

Figura 1: Cena de 2001 – Uma odisseia no espaço



Fonte: <http://nepo.com.br/wp-content/uploads/2013/08/2001-Uma-Odisséia-no-Espaço-Macaco.jpg>

Como no filme *2001 – Uma odisseia no espaço* de Stanley Kubrick, em algum momento dos estágios iniciais da evolução, os nossos antepassados símios¹⁰, que deram origem às duas variantes de símios modernos (sendo uma a dos chimpanzés e gorilas e a outra a dos seres humanos modernos) despertaram de seu sono “inconsciente”. Como num fluxo, ao se depararem com algum problema que impedia a continuação da ação, e como resultado de

¹⁰ Também chamados de macacos antropomorfos. A designação *símios* é utilizada para denominar a ordem dos primatas evolutivamente mais próximos dos humanos, tais como gorilas, chimpanzés e orangotangos.

um processo de acúmulo de informações das experiências passadas (de longo e curto prazo), os homínídeos davam os primeiros passos para a “evolução” da consciência e do cérebro para a forma como ele se configura atualmente.

Os primeiros traços de consciência possibilitaram o “início” do processo de evolução dos seres humanos.

É verdade que os organismos tinham corpo e cérebro, e que os cérebros possuíam alguma representação do corpo. A vida estava presente, e a representação da vida também, mas o dono potencial e legítimo de cada vida individual não sabia que a vida existia, porque a natureza ainda não inventara um dono. O ser existia, mas não o conhecimento. A consciência não havia começado. A consciência começa quando os cérebros adquirem o poder – o poder simples devo acrescentar – de contar uma história sem palavras, a história de que existe vida pulsando incessantemente em um organismo, e que os estados do organismo vivo, dentro das fronteiras do corpo, estão continuamente sendo alterados por encontros com objetos e eventos em seu meio ou também por pensamentos e ajustes internos do processo da vida (DAMÁSIO, 2000, p.51).

Porém, o longo percurso entre as primeiras formas de consciência e as experiências e aceções modernas de consciência delineiam uma parte das razões de nossa espécie ter se perpetuado e resistido a mais de seis milhões de anos de evolução.

Se as ações estão no cerne da sobrevivência e seu poder vincula-se à disponibilidade de imagens orientadoras, então um mecanismo capaz de maximizar a manipulação eficaz de imagens a serviço dos interesses de um organismo específico conferiria uma enorme vantagem aos organismos que o possuíssem, e esse mecanismo provavelmente teria prevalecido na evolução. A consciência é precisamente esse mecanismo. (DAMÁSIO, 2000, p.43-44)

Durante todo este processo, as emoções acentuam sua importância, pois se pode dizer que é devido a elas que a espécie humana subsistiu às transformações do ambiente, tendo em vista, por exemplo, a importância da emoção do medo, conhecida como o terror primal. Terror Primal é a denominação que o historiador Stuart Walton dá para a emoção de medo, apresentando-a como a emoção mais antiga da espécie humana. Este temor inicialmente da morte é o que Walton denomina como Terror Primal, e este deu origem aos vários outros medos. (WALTON, 2007, p.29). Segundo ele os seres humanos construíram os sistemas simbólicos, o ritual, a arte a partir das modificações que o medo da morte, do tempo, das divindades, dos demais seres pré-históricos proporcionaram a eles (Ibidem p.30). Pode-se dizer que as emoções foram um dos fatores que contribuíram para as aceções modernas de comunidades, e quiçá de sociedade, pois a partir de seus reflexos formaram-se os grupos e

perpetuaram-se as espécies. (DAMÁSIO, 1996, 2000, 2003; ELIAS, 1993; KOURY, 2009, 2013; HALBWACHS, 2009; LE BRETON, 2009).

Embora exista nesta dissertação tópicos que tratam e definem o conceito, é essencial que eu defina, mesmo que em termos gerais, a concepção de emoção que estou utilizando. Esta definição previa serve para que o leitor compreenda o conceito fundamental necessário para o desenlace das tessituras teóricas desta pesquisa. As emoções neste trabalho partem das formulações do neurocientista português Antônio Damásio, que em sua obra *E o cérebro criou o homem* (2011), apresenta as emoções como

As emoções são programas de ações complexos e em grande medidas automatizados, engendrados pela evolução. As ações são complementadas por um programa cognitivo que inclui certas ideias e modos de cognição, mas o mundo das emoções é sobretudo feito de ações executadas no nosso corpo, desde expressões faciais e posturas até mudanças nas vísceras e meio interno. [...] emoções ocorrem quando imagens processadas no cérebro põem em ação regiões desencadeadoras de emoções, por exemplo, a amígdala ou regiões especiais do córtex do lobo frontal. Quando qualquer dessas regiões desencadeadoras é ativada, certas consequências sobrevêm: moléculas químicas são secretadas por glândulas endócrinas e por núcleos subcorticais e liberadas no cérebro e no corpo [...] certas ações são executadas [...] e certas expressões são assumidas. (DAMÁSIO, 2011, p. 168)

Sendo assim, as emoções para Damásio são estados corporais, ou melhor, ações e movimentos do corpo. Estes movimentos são resultados da interpretação que a mente fez dos acontecimentos e do ambiente no qual está inserido o organismo. As informações do ambiente são enviadas para o cérebro que as identifica gerando para esta uma reação específica, esta reação em forma de movimento – interno e externo, é o que Damásio denomina como emoção.

Também se faz necessário neste trabalho definir corpo e mente. Entende-se corpo nesta dissertação sob a ótica de um organismo biológico anatomicamente analisável. Segundo a definição do *Dicionário Aurélio*¹¹, a concepção geral de corpo é “A substância física, ou a estrutura, de cada homem ou animal”¹². Neste sentido, corpo neste trabalho é compreendido como uma estrutura física e orgânica, mas também como um corpo virtual presente nas estruturas imagéticas da mente. Sendo assim, o corpo não é nem somente a matéria orgânica que podemos tocar e sentir nem somente a representação metafísica de corpo, e sim, a união

¹¹ As utilizações das definições do Dicionário Aurélio nesta dissertação servem para apresentar uma visão mais ampla e mais próxima do senso comum antes de afunilarmos estas definições com autores da área. Todavia, estas definições servem para demonstrar como estes conceitos são correlacionados nos mais diversos níveis de conhecimentos.

¹² CORPO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário eletrônico da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Positivo, 2004.

entre estas duas concepções. Temos, portanto, um corpo físico-mental, criado na intersecção entre os elementos da matéria orgânica e de uma representação metafísica de corpo.

Numa visão filosófica, e influenciada pela escrita de Espinoza, a filósofa Marilena Chauí define corpo como sendo

O que é o corpo humano? Um modo finito do atributo extensão, isto é, um indivíduo extremamente complexo constituído por uma diversidade e pluralidade de corpos duros, moles e fluídos relacionados entre si pela harmonia e equilíbrio de suas proporções de movimento e repouso. É uma unidade estruturada: não é um agregado de parte, mas unidade de conjunto e equilíbrio de ações internas interligadas de órgãos, portanto, *indivíduo*. Sobretudo é um indivíduo dinâmico, pois o equilíbrio interno é obtido por mudanças internas contínuas e por relações externas contínuas, formando um sistema de ações e reações centrípeta e centrífuga, de sorte que, por essência, o corpo é relacional: é constituído por relações internas entre seus órgãos, por relações externas com outros corpos e por afecções, isto é, pela capacidade de afetar outros corpos e ser por eles afetado sem se destruir. O corpo, sistema complexo de movimentos internos e externos, pressupõe e põe a intercorporeidade como originária. (CHAUÍ, 2005, p. 111)

O corpo nesta acepção constitui-se nestas inter-relações de movimentos e ações. É deste corpo plural, que está em constante modificação, mas que possuiu na própria modificação seu cerne que tratamos nesta dissertação. Este corpo biológico, histórico, social, virtual e cênico que modifica e é modificado constantemente. Corpo que torna-se plural.

Aprimorando ainda mais a questão, em se tratando de corpo do ator e corpo no teatro, segundo a definição de Sonia Machado de Azevedo no livro *O papel do corpo no corpo do ator*,

Um ator é seu próprio corpo e seu corpo não pode jamais ser tratado como uma entidade apartada de si, suprimida e castrada em suas sensações, emoções e pensamentos. Ele não será nunca um invólucro, mas **a concretude** que torna visível e palpável a invisibilidade interior (AZEVEDO, 2004, p.136, grifo meu).

Sendo assim, o corpo do ator para além de um corpo que compõe todos os seres vivos, passa a ser a ponte de comunicação, expressão e recepção das apreensões da cena. Sempre numa totalidade que conecta todas as partes deste corpo cênico-expressivo.

A concepção de mente da qual me aproprio é do próprio Antônio Damásio que diz que “a mente é uma combinação sutil e fluida de imagens de fenômenos em curso e imagens evocadas, em proporções sempre mutáveis” (DAMÁSIO, 2011, p.96). E continua “o termo mente [...] abrange operações conscientes e inconscientes. Refere-se a um processo, e não uma coisa” (DAMÁSIO, 2000, p.426). Neste sentido, mente é o processo pelo qual os fenômenos do ambiente são processados pelo cérebro.

A mente é parte do corpo, ela é processada especificamente no cérebro, portanto, não existe numa instância imaginária como uma nuvem que paira acima de nossas cabeças. Segundo Espinoza, “como o primeiro objeto do qual a mente adquire conhecimento é o corpo, daí resulta que a mente tem por ele amor e assim lhe está unida” (ESPINOZA, 2014, p.126). Nota-se a intrínseca relação mente-corpo apontada por Espinoza.

A mente é um segredo a ser revelado, mas é completamente necessária sua compreensão atrelada a um corpo, como diz Damásio:

por mais surpreendente que pareça, 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 no momento atual. A mente teve primeiro de se ocupar do corpo, ou nunca teria existido. (DAMÁSIO, 1996, p.17)

Neste sentido, a mente é uma ferramenta de operação do cérebro que se coloca em ação em determinadas circunstâncias (DAMÁSIO, 2000, p.170). A mente seria então um “modus operandi”. Segundo Mithen “A mente humana levou milhões de anos para evoluir. É o fruto de um processo longo e gradual, sem objetivo ou direção predeterminados” (MITHEN, 2002, p.13).

A mente, dentro do cérebro, produz uma série de pensamentos sobre um determinado acontecimento. O pensamento é a reunião na mente de percepções do ambiente que são organizadas na forma de imagens. Espinoza diz que “A substancia na qual reside imediatamente o pensamento é chamada *Mente*” (ESPINOZA, 2014, p. 174). Portanto, o pensamento pode ser entendido como um desencadeamento sequencial de imagens na mente (DAMÁSIO, 1996, p. 56). O pensamento nos faz ter uma percepção das modificações do ambiente que nos rodeia, fazendo-nos reagir constantemente a estas modificações. Estes pensamentos enviam comandos para diversos lugares do corpo. Estes comandos são referentes a melhor forma de lidar com estes fatos ou acontecimentos e desencadeiam movimentos corporais (DAMÁSIO, 1996, p. 98). Estas movimentações corporais, derivadas dos comandos que a mente enviou para os diversos locais do corpo, é o que Damásio denomina de emoções (DAMÁSIO, 2000, p.64).

Dialogando com os escritos do neurocientista Roberto Lent¹³, as emoções podem ser compreendidas enquanto reações¹⁴, pois estes movimentos e ações são, em suma, reações

¹³ Roberto Lent formou-se Médico na Faculdade de Medicina da UFRJ em 1972, e graduou-se Mestre em Neurobiologia e Doutor em Ciências no Instituto de Biofísica Carlos Chagas Filho da UFRJ em 1973 e 1978, respectivamente. Completou sua formação científica realizando estágio de Pós-doutoramento em Neuroplasticidade no Massachusetts Institute of Technology, entre 1979 e 1982. Seu campo de atuação tem sido

físicas a determinadas formulações do pensamento. Para ele “a emoção pode ser definida como um conjunto de reações químicas e neurais subjacentes à organização de certas respostas comportamentais básicas e necessárias à sobrevivência dos animais” (LENT, 2008, p.254). Sendo assim, podemos perceber como as emoções são um dos pontos básicos da sobrevivência do ser humano, pois nos possibilitam reagir e nos adaptar ao ambiente.

Neste sentido, as emoções fazem parte do que é conhecido na biologia como “mecanismos básicos de regulação da vida”. Estes “mecanismos básicos de regulação da vida” são os meios com os quais a “máquina orgânica” realiza sua função primordial, que é manter a vida do organismo. Em resumo, a regulação biológica pode ser considerada como: tudo que acontece em nosso corpo com o objetivo de mantê-lo em perfeito estado funcional. Sendo assim, estes estados reguladores, são respostas “automatizadas”¹⁵ das estruturas cerebrais consideradas antigas evolutivamente, sendo estas estruturas responsáveis por determinar qual a melhor reação a determinada situação experimentada, respondendo diretamente para o bem-estar da “máquina” humana. Estas respostas foram organizadas pelo cérebro, durante o processo de evolução, como sendo as que melhor funcionam para resolver determinada situação, ou para alguma situação semelhante a outra. Estas situações vão desde mudanças no ambiente externo e interno do corpo, como mudanças de temperatura ou baixa da imunidade, até processos de preservação e reprodução da vida, como as reações físicas frente algum perigo e/ou os períodos de reprodução. Sendo assim, parafraseando Damásio, são pertinentes ao campo dos reguladores biológicos, entre outros: as mãos suadas em situações de apreensão, o arrepio na pele em situações de medo e a liberação de hormônios próximos da menstruação ou a liberação de hormônios que, derivados da necessidade da reprodução, ativam-nos sexualmente (DAMÁSIO, 1996, p. 142-143).

Esta compreensão das regulações biológicas, tendo como função a preservação da vida, não é uma concepção inteiramente nova da neurociência. O filósofo holandês Baruch de

o desenvolvimento embrionário e a plasticidade do córtex cerebral e dos circuitos neurais inter-hemisféricos. Recentemente, o acadêmico estendeu sua abordagem experimental para o cérebro humano. Atualmente é professor do Departamento de Anatomia da Universidade Federal do Rio de Janeiro

¹⁴ Segundo o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, uma reação pode ser caracterizada como “Ato ou efeito de reagir. Resposta a uma ação qualquer por meio de outra ação” REAÇÃO In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário eletrônico da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Positivo, 2004.

¹⁵ Automatizadas no sentido de não requerer a consciência para serem realizadas, ou seja, não “precisamos” dos aparatos da consciência para que os reguladores biológicos da vida, em sua forma mais “rudimentar” e antiga funcionem, pois antes mesmo de possuímos isso que chamamos de consciência, ainda nos primeiros estágios de nossa evolução dos símios pré-históricos, os reguladores biológicos da vida já nos possibilitavam as escolhas que seriam necessárias para que o organismo se mantivesse em perfeito estado. Muitos destes automatismos são tarefas do sistema nervoso periférico.

Espinoza citado por Damásio (2004, p.21), trazia à tona a mesma questão no século XVII. Ele dizia que

Uma vez que a Razão não pede nada que seja contra a Natureza, ela pede, por conseguinte, que cada um se ame a si mesmo; procure o que lhe é útil, mas o que lhe é útil de verdade; deseje tudo o que conduz, de fato, o homem a uma maior perfeição; [...] o fundamento da virtude é o próprio esforço por conservar o próprio ser, e que a felicidade consiste em o homem poder conservar o seu ser. (ESPINOZA, 1983, p.241)

Em outras palavras, segundo a proposição XVIII de a *Ética demonstrada a maneira dos Geômetras* (1983) de Espinoza, os organismos nascem com esta capacidade de regular a vida, e que seu objetivo primordial seria o de alcançar uma “maior perfeição”, ou seja, os organismos tenderiam naturalmente a um processo de preservação do ser para que fosse possível atingir esta perfeição (DAMÁSIO, 2004, p.21). Sendo assim, pode-se notar que mesmo em um período onde os estudos do homem estavam dando seus primeiros passos, alguns pensadores pioneiros já se adiantavam sobre a questão das funções biológicas do corpo e destes reguladores básicos da vida. É importante frisar que nesta época imperava o dogma da igreja e toda a noção do divino superior que comandava a vida e que não podia ser posta à prova¹⁶.

As reações emocionais, que vão desde a lágrima e o sorriso até à liberação de substâncias químicas na corrente sanguínea, possuem movimentos/reações visíveis a olho nu, e outros, perceptíveis apenas às aparelhagens científicas modernas. Estes diversos movimentos são as chamadas emoções para Damásio.

No entanto, existe um outro termo: sentimento, que é correlato de emoção que também precisa ser esclarecido em linhas gerais no início deste trabalho. Damásio percebe e conceitua os sentimentos como diferentes das emoções. Apresento então uma breve noção do que é sentimento, pois ela complementa a ideia que estou apresentando de emoção.

Damásio apresenta definições semelhantes de emoção e sentimentos em todos os seus livros (1996, 2000, 2004 e 2011). Segundo ele os sentimentos são o estado posterior à produção das emoções. No estágio dos sentimentos passamos a perceber, ou melhor, sentir que estamos tendo uma emoção. (DAMÁSIO, 2004, p. 90). As emoções criam imagens no cérebro, assim como as mudanças do corpo causadas por elas. Estas imagens das emoções e

¹⁶ Embora durante toda sua obra Espinoza não ponha à prova a noção de um Deus perfeito que era exigido pela igreja na época, suas visões pioneiras sobre as estruturas políticas, filosóficas e biológicas acarretaram-lhe um processo de excomunhão e um completo isolamento de suas obras. (ESPINOZA, 1983) (DAMÁSIO, 2004, p. 87)

das modificações corporais são cruzadas na mente fazendo-nos sentir, ou seja, fazendo-nos ter um sentimento. Sendo assim, para Damásio um sentimento “é a representação mental do corpo funcionando de uma certa maneira [...] de um modo geral, os sentimentos traduzem o estado da vida na linguagem do espírito” (DAMÁSIO, 2004, p. 91).

Pode-se dizer que, de uma forma geral, as emoções têm início no corpo que, no contato com o ambiente, envia informações para o cérebro. Este, por sua vez, responde com uma reação adequada a determinado estímulo. As mudanças corporais viajam de volta ao cérebro, modificando a imagem do corpo que existia na mente antes da reação. No entanto, as imagens de antes e depois da reação não são substituídas; elas se entrecruzam para que a mente processe o que está acontecendo no corpo, ou seja, passamos a perceber o que estamos sentindo, ou o que aconteceu no nosso corpo, e quais as modificações que passaram a existir em comparação com a imagem corporal inicial. A este processo de percepção, na mente e no pensamento, dá-se o nome de sentimento (DAMÁSIO, 2004, p. 91-93).

Por fim, pode se dizer, então, que os sentimentos são os processos mentais pelos quais percebemos que estamos sentindo uma emoção, sendo estes processos da alçada da mente que é responsável pela combinação de imagens. Damásio (2004, p. 15) diz que “a emoção e as várias reações com ela relacionadas estão alinhadas com o corpo, enquanto os sentimentos estão alinhados com a mente”. Neste esquema, as emoções estão para o corpo, assim como os sentimentos estão para os mecanismos da mente. “Separa-se” assim o que Damásio chama de parte pública do processo, as emoções, da parte que se mantém sempre privada, os sentimentos (DAMÁSIO, 2000, p. 29).

Esta separação não ocorre de forma dicotômica, como se as emoções fossem uma coisa e os sentimentos outra. Ambas se perpassam e a noção de sentimento vai estar sempre incluída no uso da palavra e na expressão das emoções. Estas separações são feitas, apenas, para efeito de organização do pensamento e tentativa de explicação das partes para melhor entendimento.

Estas sínteses apresentadas servem para que o leitor possa ter uma ideia geral do que será encontrado nesta dissertação. Retifico que todas são retomadas em detalhe nos tópicos específicos desta dissertação onde os conceitos de emoções e sentimentos são apresentados e discutidos em detalhes.

Todavia, antes destas discussões sobre as concepções modernas das emoções e sentimentos e seus processos biológicos, é necessário focar para a maneira como este conhecimento foi sendo constituído historicamente. Para tanto, nas próximas páginas faço um breve resumo dos principais avanços acerca das emoções na história do conhecimento

ocidental. O leitor vai poder perceber as modificações no entendimento da mente e das emoções, assim como as trilhas que foram traçadas e que influenciaram as ideias desta dissertação.

1.1 Percurso histórico das emoções

Aqui apresento, numa perspectiva histórica, alguns nomes e fatos que, de alguma forma, contribuíram para o desenvolvimento dos estudos a respeito das emoções. Início com as noções antigas acerca das emoções, passando por William James e Charles Darwin, e outros que fizeram pequenas contribuições à sua época, até chegar em Damásio. Dentre os pensadores encontram-se filósofos, antropólogos, neurocientistas e médicos, todos acrescentando elementos de suas áreas para o estudo das emoções.

Uma das mais antigas formulações sobre as emoções é a Teoria Humoral Hipocrática, proposta pelo médico ateniense Hipócrates. Tal como apontado no livro *Da Natureza do Homem* (1999), Hipócrates transpondo a estrutura quaternária do universo e aplicando ela na biologia, Hipócrates propôs a existência de quatro substâncias, os humores, que coexistiram no corpo humano. A saúde do organismo dependeria da exata proporcionalidade destas quatro substâncias, e a falta, excesso ou mistura errada destas causaria uma desordem no organismo. Os quatro humores seriam: o sangue, a fleuma, a bile amarela e a bile negra. Cada uma destas substâncias é relativa a uma emoção, sendo elas, respectivamente: sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico.

As demais relações com as emoções na idade antiga não foram nada amistosas. Ainda na Grécia, com uma forte tradição voltada para o culto da razão, Platão pregava uma dualidade, com a racionalidade absoluta de um lado, como regente supremo da alma, e o corpo do outro lado, suscetível aos abalos das emoções. A sapiência consistia em conseguir controlar os impulsos das paixões, para que com isto o estudioso conseguisse atingir a plenitude da razão, ou o Bem Ideal. Em sua *República* (3605-3606), no livro X, Platão bane os poetas por estes não irem de acordo com a verdadeira inclinação da poesia que deveria ser a educação e não o entretenimento.

Assim, eis-nos bem fundamentados para não recebê-lo em uma cidade que deve ser regida por leis sábias, já que desperta, nutre e fortalece o mau elemento da alma, e arruína, destarte, o elemento racional, como acontece numa cidade que é entregue aos perversos, ao se lhes permitir que fiquem fortes e ao fazer que pereçam os homens mais estimáveis; do mesmo modo, do poeta imitador, diremos que introduz um mau governo na alma de cada indivíduo, lisonjeando o que há nela de irracional. (PLATÃO *apud* GUINSBURG, 2006, p. 605)

O fato dos poetas conseguirem imitar os mais diversos tipos humanos, poderia, através daquelas imitações, despertar o que há de irracional no ser humano, ou seja suas paixões e emoções. A poesia para Platão cria relação com as paixões humanas, “Ela as nutre e as irriga, quando cumpriria ressecá-las; fá-las reinar sobre nós, quando deveríamos reinar sobre elas, para nos tornar melhores e mais felizes, em vez de nos tornarmos mais viciosos e mais miseráveis” (PLATÃO *apud* GUINSBURG, 2006, p. 606).

A própria noção grega de *Páthos* serve para designar as paixões e os sentimentos, bem como os excessos e as catástrofes, derivando daí terminologias como patologia, patogenia, patético, entre outros¹⁷. O *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis traz no verbete *Páthos* a etimologia da palavra, associando-a a noção de sentimento e sofrimento (PAVIS, 2007, p. 280). Pode-se perceber, desta forma, como a gênese das reflexões sobre a emoção desencadeou toda uma série de ideias posteriores que associavam as emoções a certa turbulência, de perda da razão e de entrada no campo do incontrolável.

Tal como é citado por Michel Meier, Platão utilizava a alegoria dos cavalos nos diálogos de *Fedro* (246 a. C.) para referir-se a esta lógica dualista, dizendo que:

A alma é comparada a animais atrelados, conduzidos por um cocheiro que tenta harmonizar os puxões dos cavalos que se lançam em direções opostas. Eles simbolizam de fato o apetite sensível e a força de resistência a esse apetite, enquanto o cocheiro representa o julgamento da razão sã (MEIER, 2003, p. xxi).

Sendo assim, percebe-se que as primeiras ideias a respeito da lógica das emoções tomaram-nas como sendo vilãs. O estudioso precisava combatê-las para atingir a plenitude dos seus pensamentos.

Esta ideia das emoções como sendo um momento de perturbação da razão é retomada diversas vezes durante o seu percurso histórico. O psicólogo francês Paul Fraisse (1911 – 1996), já no século XX, trabalhava com a noção de um modelo de afetividade plana. Acreditava que qualquer excesso causaria no organismo um mal-estar, e desta forma, as emoções seriam nesta representação, “uma perturbação da expressão das condutas” (FRAISSE, 1968, p. 143 *apud* LE BRETON, 2009, p. 115).

Retomando à época de Platão, seu discípulo Aristóteles também via as emoções como desviantes, e apontava que, para que fosse mantida a ética, dever-se-ia evitar os excessos.

¹⁷ Definição do verbete *páthos* no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. “Palavra grega que significa 'o que acontece, incidente, acidente, experiência, infortúnio, calamidade, emoção, estado, condição’” In: <http://www.priberam.pt/dlpo/pathos>. Acesso em 15 de jun. de 2015.

A disposição em questão, que torna bom o homem e sua obra, deve ser a que leva o homem a agir para evitar o excesso e a falta, buscar o 'meio' nas ações, meio [mediedade] em relação a nós, não à coisa, pois 'sentir estas emoções no momento oportuno, no caso e a respeito das pessoas que convêm, pelas razões e da maneira que é necessário, é ao mesmo tempo meio e excelência (meson kai te Ariston)' (ARISTOTELES, 1106b 21-23 *apud* HOBUSS, 2006, 18). Desta forma, a virtude é uma espécie de mediedade, no sentido em que busca um 'meio', a saber, agir com mediedade diante das paixões. (HOBUSS, 2006, 18)

Percebe-se, portanto, que a noção de mediedade (meio termo) apontada em Aristóteles direciona à uma recusa para explicar a sensação das emoções/paixões. Estas acepções que associavam as emoções ao irracional perduraram desde a época antiga, sem sofrer grandes modificações, até meados da Idade Média.

Entre os séculos X e XVI as ideias sobre as emoções continuam aproximadamente as mesmas, não havendo grandes mudanças nesta concepção de recusa a emoção, ou de compreensão desta como um desvio ou excesso. Somente no século XVII alguns pensamentos começam a modificar as ideias sobre as emoções.

Um ponto importante e que indiretamente moldará a noção de emoção durante um longo tempo é o conceito de Homúnculo, que surge em meados do século XVII. A palavra é derivada do latim *homunculus*, e significa propriamente "homenzinho". A noção de homúnculo chega à biologia a partir da primeira observação de um espermatozoide no microscópio, ocorrida em 1677 nas experiências do cientista e construtor de microscópios neerlandês Antonie van Leeuwenhoek (1632-1723) (SOARES, 2009, p. 120).

Ao observar pela primeira vez as estruturas de um espermatozoide, Leeuwenhoek acreditou que dentro deste haveria uma miniatura de ser humano (ROLAND, 1952, p 589). Também chamado de Preformacionismo, este movimento teve como expoentes Claude Perrault (1613-1688), Marcello Malpighi (1628-1694) e Jan Swammerdam (1637-1680). Neste movimento acreditava-se que o ser humano era derivado de um ser pré-formado, um homúnculo.

Figura 2 Representação de miniatura de ser humano dentro de um espermatozoide.



Fonte: <http://www.fisica-interessante.com/image-files/leeuwenhoek-homunculus.gif>

Na psicologia, esta noção de homúnculo foi mais fundo, e passou-se a pensar que um homúnculo repousaria dentro da cabeça, de forma que de lá ele seria o responsável pela organização e pelo impulso dos movimentos (ALMEIDA, 2004, p. 44). Nossos pensamentos seriam então este “ser” que repousado dentro da cabeça, assentado no lugar do cérebro, comandaria todo o corpo humano, sendo responsável pelas interpretações mentais e pelo surgimento das emoções e dos conhecimentos.

O homúnculo seria uma espécie de anão localizado no topo da mente que atua como um intérprete de sinais e símbolos em qualquer teoria instrutiva da ciência cognitiva. Porém, torna-se necessário um homúnculo dentro da cabeça do primeiro homúnculo e assim por diante. (ALMEIDA, 2004, p. 44)

Estariamos, neste modelo, regidos e controlados por um “ser” dentro de nossas cabeças. Nossas emoções seriam, portanto, as decisões de um “homenzinho” dentro de nossas cabeças, este ser regia os seres humanos e também poderia justificar as atitudes destes seres. As concepções mudaram e este modelo de homúnculo foi superado, porém hoje ainda somos “controlados”, mas este “ser” foi rebatizado de cérebro e sua funcionalidade encontrou auxiliares.

O século XVII é de suma importância para o desenrolar das ideias nos séculos seguintes, tendo em vista que um dos grandes nomes do pensamento ocidental, René Descartes, produziu seus escritos neste século. O filósofo francês René Descartes, nasceu em 1596 em La Haye na França. A cidadezinha passou a se chamar La Haye-Descartes em 1802, e desde 1967 é chamada oficialmente de Descartes em homenagem ao filósofo. Descartes é um dos principais nomes da História do Pensamento Ocidental e é considerado o fundador da

filosofia moderna. No início de sua carreira, Descartes muda-se para Amsterdã onde permanece até quase o fim de sua vida, mudando-se mais tarde para Suécia, onde veio a falecer em 1650.

O ponto que nos interessa em meio aos diversos postulados de Descartes é a noção de separação que ele propõe entre corpo e mente. Para Descartes, principalmente em seu livro *Meditações metafísicas* (1641), o corpo e a mente seriam constituídos de substâncias diferentes, a substância corpórea e a substância espiritual, associando o espírito e a consciência como substâncias imateriais/espirituais, e distinguindo-as do cérebro enquanto material.

Por isso eu soube que era uma substância cuja essência integral é pensar, que não havia necessidade de um lugar para a existência dessa substância e que ela não depende de algo material; então, esse “eu”, quer dizer, a alma por meio da qual sou o que sou, distingue-se completamente do corpo e é ainda mais fácil de conhecer do que este último; e, ainda que não houvesse corpo, a alma não deixaria de ser o que é (DESCARTES, 1937 *apud* DAMÁSIO, 1996, p.280).

A mente, segundo Descartes, seria a *res cogitans*, ou a coisa pensante, enquanto o corpo seria a *res extensa*, isto é, aquilo que ocupa lugar no espaço. (DESCARTES, 2005, p. 85). Segundo ele, estariam direcionados para os estudos da mente a religião e a filosofia, enquanto que o estudo do corpo era de responsabilidade da medicina (DESCARTES, 2005, p. 85).

Descartes vai dar início a uma pequena transformação na forma de pensar as emoções. Ele “adiciona” ao conhecimento vigente da época a ideia de que as emoções eram sentidas através de modificações viscerais. A este respeito Vygotsky fala sobre Descartes, ele é “o verdadeiro fundador da teoria visceral, na medida em que reduz a emoção à sensação das modificações viscerais¹⁸” (VIGOTSKY, 2004, p. 113, tradução minha). Durante muito tempo as emoções foram vistas como tendo sua origem em um “plano superior”, no sentido de estarem associadas somente à mente e ao pensamento. Embora dentro de uma perspectiva dicotômica, com os escritos de Descartes começa-se a formular uma outra possibilidade de entender as emoções situando-as no espaço corporal. E neste século em foco, um outro estudioso também faria interessantes observações sobre o cérebro, a mente e suas atribuições.

No dia 24 de novembro de 1632, nasce em Amsterdã na Holanda, o judeu, filho de portugueses, Baruch de Espinoza. Espinoza foi profundamente influenciado por Descartes, mesmo que em certas partes ele venha a dar outra visão à questão da mente e do corpo.

¹⁸ Tradução livre de: “el verdadero fundador de la teoría visceral, en la medida en que reduce la emoción a la sensación de las modificaciones viscerales”

Descartes já estava com 32 anos quando Espinoza nasceu em Amsterdam, e por coincidência vivia em Amsterdã nesta época¹⁹.

Damásio aponta em seu livro *Em Busca de Espinoza* (2004) a importância de Espinoza para a neurobiologia, muito embora seus postulados sobre a mente humana não tenham tido origem em práticas científicas, sendo forjados na iminente preocupação sobre a condição humana (DAMÁSIO, 2004, p. 24). Apesar de suas formulações “científicas”, o que Espinoza buscava era uma forma mais eficaz para o ser humano atingir sua salvação. Este movimento de “preservação” foi chamado por Espinoza de *conatus*, que seria propriamente o “esforço para perseverar na existência, [o] poder para vencer os obstáculos exteriores a essa existência, [e o] poder para expandir-se e realizar-se plenamente” (ESPINOZA, 1983, p. 15).

É importante que se atente que as ideias de Espinoza não foram levadas em consideração, da forma como deveriam ter sido. Motivos religiosos, principalmente os voltados para os estudos que ampliavam a noção de homem e de certa forma davam grande importância a este, o transformaram em uma espécie de *persona non grata*. Seus livros foram proibidos e adicionados ao *Index Librorum Prohibitorum* (Índice de Livros Proibidos) pelo Vaticano, ou seja, que não tinham o aval do Papa. As ideias de Espinoza, segundo Damásio (2004, p. 29), eram consideradas como um ataque à religião organizada da época, bem como ao poder político.

As proposições de Espinoza não são influências diretas para a neurobiologia. Todavia, Damásio (2004) apresenta alguns pensamentos de Espinoza que anteviam questões que vieram a ser respondidas somente nas últimas décadas. Uma destas ideias de Espinoza que encontram relações contemporâneas é a de que a emoção é fruto da relação com um objeto externo, ou melhor, a relação entre a mente e o corpo e o movimento e o repouso deste objeto.

Como são os objetos que fazem com que percebamos, somos afetados por um de outra maneira que por outro, segundo a proporção do movimento e do repouso de que são compostos. Aqueles pelo quais somos movidos da maneira a mais justamente medida, são os mais agradáveis. E assim nasce todas as espécies de sentimentos que percebemos em nós e que são frequentemente produzidos por objetos que agem sobre o nosso corpo, e que chamamos impulsos; assim, quando podemos fazer rir, alegrar alguém que está triste, fazendo-lhe cócegas ou beber vinho, o que a mente percebe, mas não produz. Quando ela age, as alegrias são certamente de outra ordem: não é um corpo que age sobre um corpo, mas a mente usa do corpo como um instrumento e, por conseguinte, quanto mais a mente age, mas perfeito é o sentimento. (ESPINOZA, 2014, p.126)

¹⁹ Como já foi dito, Descartes nasceu na França, mas no início de sua carreira, identificou que suas ideias seriam contrárias à igreja e a monarquia francesa, decidindo partir discretamente para a Holanda.

Percebo, portanto, que ele anteviu que as emoções não se finalizam ou se constroem em si mesmo, mas que são constituídos a partir de uma causa exterior e que formalizam uma ideia de uma emoção. Ele as chamaria de afecções. É importante que se entenda a noção de “afecções” proposta por Espinoza. Assim ele as define:

Por afecções entendo as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as ideias dessas afecções. Quando, por conseguinte, podemos ser a causa adequada de uma dessas afecções, por afecção entendo uma ação; nos outros casos, uma paixão. (ESPINOZA, 1983, p. 184).

Os afectos são modificações corporais e montam-se como potências de ação. Espinoza propõe uma variação ascendente da potência de ação, ou da perfeição do ser, em direção à alegria, definindo-a como a “paixão pela qual a alma passa a uma perfeição maior” (ESPINOZA, 1983, p.190). O que ele está indicando é que as emoções serviriam para que o ser se aproximasse de uma maior perfeição, e conseqüentemente estaria mais próximo de Deus.

Sendo assim, afecções são ações do corpo, são elementos físicos que fazem agir o corpo. É o corpo também para Espinoza que serve como porta para a formação das emoções, embora ele aponte que pode existir algo mais do que é observa, um outro estopim, este não teria a força do corpo.

mesmo se existisse em nós algo mais do que observamos, alguma outra coisa que pudesse produzir em nós as paixões das quais falamos, essa outra coisa não poderia entretanto produzir nada de diferente ou a mais na mente do que o corpo o faz. Essa outra coisa, com efeito, não poderia ser mais do que um objeto inteiramente diferente da mente e que, por conseguinte, a ela se mostraria da mesma maneira e não de modo diferente do que já dissemos do corpo. (ESPINOZA, 2014, p. 127)

É neste corpo que se manifestam os “afectos”, e é o corpo, portanto, o principal conduto destes “afectos” para a mente, embora Espinoza acreditasse que seria a mente a grande criadora destas emoções. Hoje posso dizer que a mente age como um analista dos acontecimentos corporais, e através desta análise ela cria as emoções, entendendo, portanto, através deste olhar, como o pensamento de Espinoza se aproxima das novas concepções da neurociência.

Chauí ao tratar o avanço do pensamento de Espinoza frente ao dualismo cartesiano aponta,

Espinoza nega que a alma, o corpo e o homem sejam substâncias, afirmando que são modificações ou expressões singulares da atividade imanente de uma substância única e infinita. Assim, a comunicação corpo e alma, de um lado, e a singularidade do homem como unidade de um corpo e de uma alma são imediatas, levando

Espinoza a criticar a ideia de união substancias cartesiana. [...] rompe-se, portanto, a longa tradição hierarquia que definira a alma como superior ao corpo e devendo ter comando sobre ele. (CHAUÍ, 2005, p. 113)

E continua explicitando a modificação do pensamento proposta por Espinoza.

Pela primeira vez, em toda a história da filosofia, corpo e ela são ativos ou passivos juntos e por inteiro, em igualdade de condições e sem relação hierárquica entre eles. Nem o corpo comanda a alma nem a alma comanda o corpo. A alma vale e pode o que vale e pode seu corpo. O corpo vale e pode o que vale e pode sua alma. (CHAUÍ, 2005, p. 113)

Penso que esta equivalência corporal contribuiu de forma direta para os pensamentos modernos da neurociência, após a retomada de Espinoza. Damásio dedica-se em seu terceiro livro, *Em busca de Espinoza* (2003), a mostrar como o pensamento de Espinoza anteviu várias questões e descobertas contemporâneas.

É uma pena que durante muitos anos não tenha sido possível o aprofundamento aberto no pensamento espinosiano, e que o autor tenha sucumbido, contra sua vontade, ao esquecimento parcial em sua época, ou tal como dizem as palavras proferidas no ato de sua excomunhão em 1656, “pela decisão dos anjos e julgamentos dos santos, excomungamos, expulsamos, execramos e maldizemos Baruch de Espinoza [...] que ninguém leia algo escrito ou transcrito por ele” (ESPINOZA, 1983, p.5).

Com o “silenciamento” de Espinoza, fecho a discussão sobre o percurso histórico das emoções, bem como da mente, no século XVII. Vale ressaltar que o pensamento cartesiano sobre corpo-mente imperou até quase o final do século XX e teve sua importância para as pesquisas em todo este intervalo de tempo.

O pensamento cartesiano foi predominante também no século XVIII e as emoções não foram objeto de investigação mais apurada, um dos poucos que se desviou desta tendência foi David Hume. Nascido em Edimburgo na Escócia em 1711, ele é conhecido como um dos maiores filósofos céticos, bem como empirista radical. Hume é conhecido como um dos mais importantes pensadores da época que ficou conhecida como iluminismo escocês.

Um dos pontos altos da filosofia de Hume para o conhecimento acerca das emoções é o fato de que ele discorda e desacredita completamente da separação proposta por Descartes. Como ele é cético e ateu, diferente do cristão Espinoza, ele aprofunda a crítica sem precisar salvar a figura de Deus. Hume entende que nossas ideias (e por consequência nossa mente) têm origem empírica, ou seja, têm origem na experiência.

Hume desacredita na dicotomia entre Paixões e Razão, primeiramente porque ele não acredita que a razão seja capaz de mover o homem. Hume acredita que o raciocínio do homem é baseado em sua experiência e esta por sua vez acontece na sua relação com o mundo. O mundo é responsável por estimular e reter as experiências do homem por meio do prazer e da dor, que são consideradas aqui como paixões originais.

Neste cenário, os raciocínios seriam os responsáveis por descobrir a relação entre objetos e eventos que causam dor e quais causam prazer. Com base neste raciocínio, para Hume, nossas ações são influenciadas por uma busca de eventos e objetos que nos causam prazer, “neste caso, o impulso não decorre da razão, sendo apenas dirigido por ela” (HUME, 2009, p.450 *apud* SANTOS, 2014, p.183). Sendo assim, ele demonstra que não somos regidos pela razão, mas sim pela expectativa de experimentarmos o prazer ou a dor, sendo a razão a responsável pelo encaminhamento a ser feito frente à experiência que estamos tendo. A razão não seria a responsável pela volição, ou por nossas distinções morais:

‘a única possibilidade de a razão ter esse efeito de impedir a volição seria conferindo um impulso em direção contrária à de nossa paixão’ (HUME 2009 p.450). Mas como ela não pode gerar uma volição, conclui-se que tampouco pode impedi-la. O que está por trás dessa tese é: contra uma ação causada por uma paixão só uma ação contrária, ou mais especificamente, o contrário de uma paixão é uma paixão contrária e nunca uma razão ou um raciocínio oposto. (SANTOS, 2014, p.184).

Sendo assim, Hume traz para a filosofia uma visão integrada entre paixões e razão e entre corpo e mente. Todavia, as ideias de Hume foram também “abafadas” pela sociedade da época, e não foram capazes de modificar o modo de pensar sobre as emoções, persistindo ainda por anos o pensamento cartesiano de separação da mente e do corpo.

Ainda nesta época, o filósofo prussiano Immanuel Kant compara em sua *Antropologia* as emoções às doenças da alma. Kant valorizava o homem racional, exigindo deste um controle total de suas emoções, por isso considerava-as como uma doença, algo a ser evitado e superado (LE BRETON, 2009, p.116). O livro *Razão e Emoção em Kant*, de autoria de Maria de Lourdes Borges, direciona o olhar para esta relação entre emoções e doenças da mente, sob a perspectiva dos escritos de Kant.

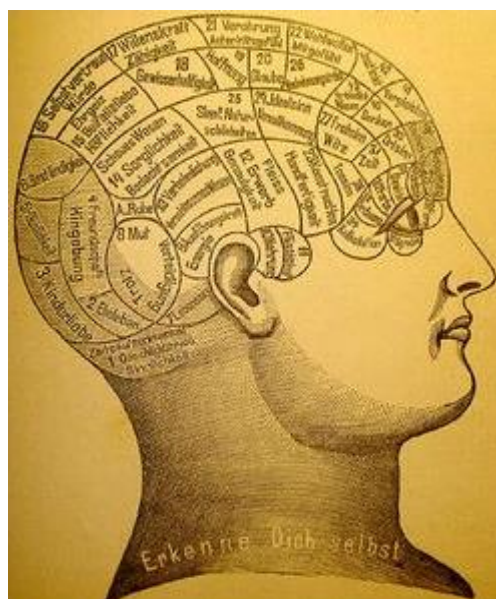
A concepção kantiana, tanto das paixões, quanto dos afetos é negativa: “afeto é como um inebriante que faz dormir, paixão é como uma demência permanente” (Ant. M, 25, 2:1341). Na *Antropologia* publicada em 1798, paixões e afetos não são considerados de forma mais positiva: elas são consideradas “doenças da mente”, porque “excluem a soberania da razão” (Ant., § 73). Afeto é uma tempestade que torna a reflexão impossível, enquanto a paixão é uma ferida cancerosa para a razão prática (Ant. § 74). (KANT, 1978 *apud* BORGES, 2012, p. 116-117).

Pode-se notar, portanto, que, segundo Borges, Kant associa a ideia das paixões a conceitos que se assemelham, de certa forma, aos de Platão, quando aponta a paixão como precipitada e irrefletida, bem como quando diz que ela “cega o agente”. Em outras palavras, Kant reforça a noção de que a emoção está na linha de frente da “irracionalidade” do homem.

No século seguinte, sec. XIX, ainda no seu primeiro ano, o médico alemão Franz Joseph Gall desenvolve a Frenologia, que consistia em uma técnica de leitura dos “caroços” e “protuberâncias” da cabeça (parte externa da caixa craniana) (SABBATINI, 1997). Esta leitura seria capaz de determinar questões de personalidade, caráter e inclinações do paciente. A Frenologia tinha como princípio a ideia de que o cérebro era o órgão da mente, e que esta mente era composta de diversas faculdades diferentes, sendo cada uma destas faculdades resultantes do trabalho de um órgão específico no cérebro. (SABBATINI, 1997). Segundo a lógica da Frenologia, o tamanho deste “órgão” específico do cérebro determinaria uma maior propensão para esta faculdade, e, o tamanho do “órgão” proporcionaria uma ampliação de determinada área do cérebro criando um “caroço” externo ao cérebro, provocando uma protuberância perceptível na caixa craniana. Estes caroços seriam lidos com o toque das mãos e, a partir desta leitura, seria possível determinar aspectos da personalidade. (SABBATINI, 1997)

Baseando-se em suas pesquisas, Gall produziu o diagrama apresentado abaixo das divisões e de suas associações com os locais da caixa craniana.

Figura 3 - Diagrama Frenológico de Gall



A Frenologia foi rapidamente transformada em uma pseudociência, devido ao seu caráter especulativo e as conceituações degradantes que ela dava há algumas pessoas, como por exemplo, a ideia de que os negros eram inferiores pelo formato de seu crânio (SANTOS, 2000, p. 3). Estas concepções foram utilizadas durante um longo tempo por empresas colonialistas para promover a eugenia, que segundo Goldim seria “O estudo dos agentes sob o controle social que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente” (GOLDIM, 1998, p.1). Sendo assim os melhores seres eram separados para melhorar a espécie, assim foi com a eugenia nazista.

No entanto, dois princípios de grande importância resultaram de seu surgimento. O primeiro princípio foi a ideia de que o cérebro era o órgão do espírito, ou dizendo segundo a Frenologia, que o cérebro é o órgão da mente. A partir deste ponto, os estudos passam a considerar a possibilidade de que a mente seria o resultado de mecanismos e acontecimentos que ocorriam no cérebro e não mais num mundo ideacional. Desta maneira Gall distancia-se do pensamento dualista ainda vigente. (DAMÁSIO, 1996, p. 36)

O segundo ponto importante derivado da Frenologia é o pensamento de que áreas específicas do cérebro eram responsáveis por funções determinadas neste cérebro. Ao defender que o cérebro era um aglomerado de órgãos com faculdades psicológicas específicas, Gall apontava o que a neurobiologia moderna veio a compreender, pois hoje, é correto afirmar que o cérebro humano é formado por várias partes (DAMÁSIO, 1996, p. 37). Todavia, o que Gall não chegou a perceber é que as funções do cérebro humano não são independentes entre si. O mecanismo “real” que se entende hoje é que estas funções fazem parte de uma “teia” de sistemas que são compostos destes vários “órgãos”. Mesmo não sendo os mesmos órgãos propostos por Gall, nem com as mesmas funções, a Frenologia, com todas as suas suposições que geraram diversos problemas na época (foram utilizadas para diversos determinismos), contribuiu bastante para a compreensão moderna do cérebro humano. Estes estudos, mesmo incipientes, impulsionaram outros, e, pouco a pouco, levaram aos estudos atuais.

Outros grandes pesquisadores/estudiosos do século XIX são de suma importância para o estudo das emoções, bem como de suas aplicações para suas áreas: Charles Darwin e William James. Tendo, nas próximas linhas, resumir ao máximo as ideias destes autores, e mais uma vez observo que cada um deles, como os demais apresentados até o momento, já seriam suficientes para todo um trabalho dissertativo. O que proponho neste bloco é uma

pontuação destas ideias, apenas para que se possa ter um olhar geral do percurso dos estudos das emoções tendo por base alguns de seus principais nomes.

Antes de enveredar na produção de Darwin, é preciso fazer alguns apontamentos sobre um pesquisador de sua época que lhe serviu de inspiração. Guillaume Benjamin Amand Duchenne (1806 - 1875) nasceu em Paris e foi um fotógrafo e médico neurologista. Conhecido como Duchenne de Boulogne realizou diversas contribuições e descobertas sobre os efeitos da eletricidade no ser humano. Seus experimentos com eletroestimulação em músculos faciais serviu como base para as pesquisas de Darwin, fazendo m que este o citasse na introdução de seu livro sobre as emoções, que será tratado mais a frente. Com o intuito de criar um manual de belas artes, ou seja, um manual que auxiliasse os pintores e fotógrafos da época, Duchenne realizou experimentos afim de "mapear" os músculos faciais e as expressões resultantes a partir dos estímulos elétricos nestes músculos. Duchenne publica este manual intitulado *Mecanisme da Physionomie Humaine* (1862) para uso da Escola de Belas Artes, porém o manual foi mais reconhecido entre os estudiosos das expressões das emoções, tais como Darwin.

Charles Darwin nasceu em 1809 no Reino Unido. Sua principal teoria é a da evolução que se baseou na seleção natural e sexual. Darwin tem uma extensa contribuição para as ciências naturais, principalmente com o “desligamento” que ele propõe da noção divina de predestinação, tendo em vista que, a partir de seus estudos, o homem, a mente e os demais fatores que o envolvem seriam fruto do processo evolutivo das espécies. É importante para a evolução de seu pensamento o desligamento de Darwin com a figura de um Deus benevolente, porém o mesmo não se classifica como ateu e sim como agnóstico, acreditando, portanto, que a razão humana não possui explicações para todos os fenômenos “divinos”.

Com a noção de que a mente humana seria resultado de um processo evolutivo, Darwin funda um dos pilares das concepções modernas da mente, bem como dos estudos das emoções. A partir de seus escritos percebeu-se que embora nasçamos com comportamentos quase irracionais, baseados na “imaturidade” de nossa mente, o convívio no mundo demanda um amadurecimento destas reações, percepções e construções mentais.

Além de seus estudos sobre a teoria da evolução, Darwin dedica um livro completo aos estudos das emoções, mais precisamente ao estudo das formas de expressão destas emoções. O livro de título *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*, foi publicado originalmente em 1872. O livro foi publicado em contraste com as ideias do anatomista escocês, Charles Bell, considerado como o fundador da neurologia clínica, que publicara outra grande obra na mesma época, intitulada *Essays on the Anatomy of Expression in*

Painting (1806). Bell, em seu livro, estuda as expressões humanas, e cria um guia de como estas emoções devem ser representadas na pintura. Segundo ele, os músculos responsáveis pelas expressões das emoções, são moldados e criados por um ser divino (PORTUGAL, 2007, p.138). Darwin rompe com esta ideia.

Para compor seus escritos, Darwin recorreu a dezenas de imagens de atores, de bebês, de doentes, de loucos, bem como a questionários e observações familiares, como é comum em seus escritos. O livro é amplamente ilustrado, contendo fotografias, desenhos e ilustrações de grandes personalidades da época. Darwin conceitua as expressões como os diversos movimentos exteriores do corpo. Seriam então estas expressões

Movimentos ou modificações em qualquer parte do corpo – quando um cachorro quando balança a cauda, um cavalo que repuxa as orelhas, um homem que levanta os ombros ou a dilatação dos capilares da pele – podem todos também servir para a expressão. (DARWIN, 2000, p.36).

Darwin aponta, portanto, que as expressões humanas e dos animais, são formadas pelas mais diversas expressões e movimentações externas e internas do corpo humano. Pode-se vislumbrar como esta noção de expressões se assemelha à concepção de Antônio Damásio de que as emoções são modificações corporais que vão resultar em modificações mentais.

Em seu livro Darwin aponta, logo de início, os três fundamentos que, segundo ele, seriam responsáveis pela maioria das expressões e gestos usados pelo homem e pelos “animais inferiores”, quando estão sob as influências das emoções. Seriam estes três princípios: I – O princípio dos hábitos associados úteis, II – O princípio da antítese e III – O princípio das ações devidas à constituição do sistema nervoso, totalmente independentes da vontade e, num certo grau, do hábito. Sobre os princípios:

Com relação ao primeiro princípio, Darwin argumenta que a força do hábito faz que movimentos complexos sejam repetidos, mesmo em situações onde, aparentemente, esses movimentos já não possuem nenhuma utilidade [...] por exemplo, um cão, em seu habitat natural, tenderá a andar em círculos em torno do local [...] porque essa ação possibilitou que o animal dormisse de maneira mais confortável, ela é realizada todas as noites, pela força do hábito. [...] O segundo princípio, o princípio da antítese, pode ser observado em estados de espírito opostos àqueles que levam a ações habituais úteis. [...] o gesto de encolher os ombros é um dos melhores exemplos de um gesto contrário a outro; expressa impotência ou desculpa, ou seja, o contrário da postura assumida quando se está confiante e seguro. [...] por fim, o terceiro princípio trata de comportamentos que resultam diretamente da atividade do sistema nervoso, e que, portanto, são independentes da vontade (ou seja, são involuntários). Um bom exemplo, segundo o próprio Darwin, é o tremor dos músculos que acompanha uma emoção: o medo (VIANA, 2010, p. 177-179).

Sendo assim, Darwin aponta, de diversas formas, sua opinião sobre o fato de que as emoções são resultantes de estágios anteriores, de acontecimentos e necessidades anteriores na linha cronológica da evolução (DARWIN, 2000). De certa forma, ao pensar as emoções como reflexos de estágios anteriores da evolução, o pensamento de Darwin lembra um pouco os demais pensadores que viam as emoções como um “atraso”. Entretanto, o pensamento darwiniano não as classifica necessariamente como tal. Como aponta Damásio (2000), embora as emoções estivessem passando por um estado de profundo desdém por parte da ciência cognitiva e da neurociência da época, a obra de Darwin demonstra a importância que ele dava a este fenômeno.

Por meio de um questionário enviado a vários pesquisadores, que estavam em contato com povos “primitivos” em diferentes regiões do mundo, Darwin pensou ter constatado que o mesmo estado de espírito é expresso de uma forma uniforme ao redor do mundo (DARWIN, 2000). Isto o levou a pensar que as estruturas corporais e mentais eram similares em toda a raça humana. Neste ponto, encontra-se a principal controvérsia da obra *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*.

Darwin defendia que existiam emoções que poderiam facilmente ser percebidas ao redor do mundo (DARWIN, 2000), e com base neste pensamento ele definiu seis emoções básicas, sendo elas: felicidade, tristeza, raiva, medo, desgosto ou repulsa e surpresa. Estas seis emoções básicas foram trabalhadas por outros autores ao longo dos anos, tendo havido acréscimos e modificações destas emoções básicas, porém este modelo de seis emoções é o que perdura até os estudos mais recentes.

Cerca de doze anos após a publicação de *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais* de Charles Darwin, o psicólogo e filósofo pragmatista americano William James (1842-1910) publicava, em 1884, um artigo intitulado *O que é uma Emoção?*, no qual apresentava suas ideias principais sobre as emoções. Seis anos depois, em 1890, ele publica seu segundo livro intitulado *Princípios de Psicologia*, no qual retoma as ideias do artigo publicado em 1884.

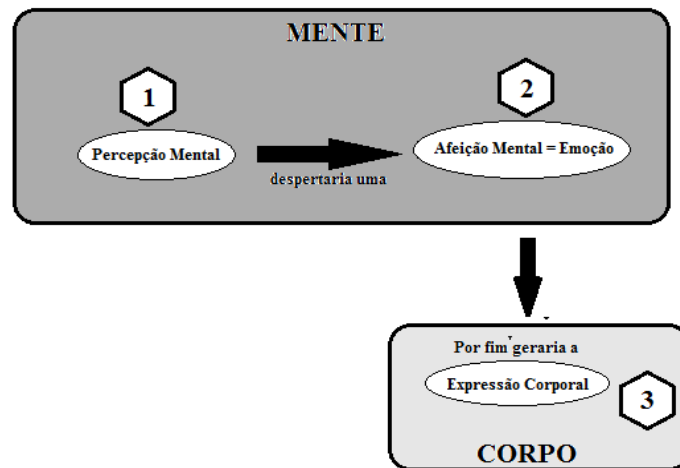
De certa forma posso dizer que James “radicaliza” a noção de emoção, pois segundo as premissas defendidas por ele, as reações físicas aconteceriam primordialmente, e depois, apenas depois, nossa mente perceberia o que nosso corpo estaria sentindo. Neste sentido, James se volta totalmente para o corpo na dicotomia cartesiana do corpo-mente que ainda perdurava.

James aponta no artigo de 1884 dedicado a definir emoção que existem dois tipos de emoção: um tipo ligado a operações mentais, o qual não possuirá expressão corporal aparente;

e um segundo tipo onde “uma onda de perturbações corporais de algum tipo acompanha a percepção de imagens ou sons interessantes, ou a passagem do comboio emocionante de ideias” (JAMES, 1884, p.189 *apud* NASCIMENTO, 2013, p. 96-97). O artigo trata apenas deste segundo tipo de emoções, que ele denomina como emoções padrão ou emoções básicas.

A ideia que James combate em sua concepção de “emoção padrão” diz respeito ao entendimento de que uma percepção mental despertaria uma afeição mental, denominada de emoção; esta por sua vez daria origem, por fim, à expressão corporal. Neste panorama a expressão das emoções em voga e combatido por James seguiria a sequência apresentada no esquema a seguir.

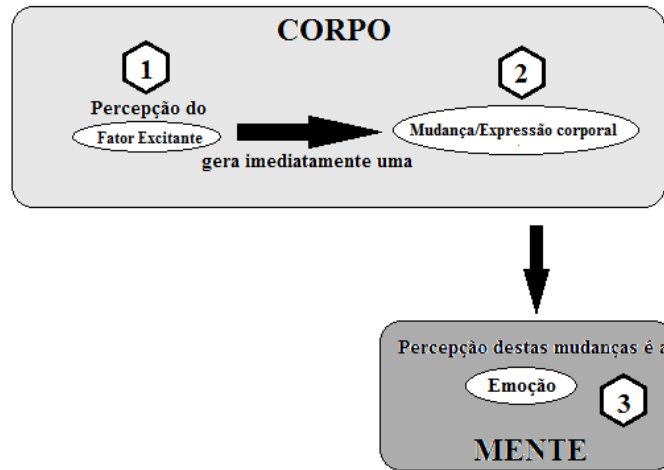
Figura 4 - Esquema da produção de uma emoção combatido por James



Fonte: Autoria minha.

Na concepção de James a sequência dos fatos aconteceria no sentido contrário, pois para ele o que primeiro acontece é a expressão corporal, que seria iniciada no exato instante da percepção do fato excitante, e a emoção seria a nossa percepção destas mudanças assim que elas ocorressem.

Figura 5 - Esquema da produção de uma emoção proposto por James



Fonte: Autoria minha.

No esquema de James, as emoções serviriam para organizar mentalmente as ações, ou melhor, reações do corpo, além de serem vistas como um processo de explicação, dentro da mente, como forma de entender as reações físicas que aconteceram no corpo. As emoções, nesta perspectiva, estariam sempre no tempo futuro das ações humanas no ambiente. A máxima apresentada por James neste artigo, e que ficará como exemplo de sua teoria, é a de que

O senso comum diz: se perdemos a nossa fortuna, lamentamos e choramos; se encontramos um urso, nos assustamos e corremos; se somos insultados por um rival, nos irritamos e atacamos. A hipótese a ser defendida aqui diz [...] nos sentimos desolados porque choramos, zangados porque atacamos, temos medo porque trememos [...] sem os estados corporais seguindo-se à percepção, ela seria puramente cognitiva em sua forma, pálida, incolor, destituída de calor emocional (JAMES, 1884, p. 191 *apud* NASCIMENTO, 2013, p. 98).

Percebe-se que para James uma emoção apresenta uma sequência, que começa com o estímulo externo (encontro com o urso) e a reação a este estímulo (susto e fuga), que acontecem simultaneamente, e a sequência terminaria com a experiência emocional consciente (emoção do medo).

Sendo assim, pode-se pensar que neste trabalho, James subverte a noção de causa e efeito, que era apresentada até então, de que a instância última da emoção (causa) seria uma mudança no corpo (efeito). Nas concepções de James, a mudança no corpo (causa) gerada pela percepção do fator excitante (causa) gera um processo de percepção dessas mudanças, que ele chama de emoção (efeito).

Todavia, apesar da evolução no pensamento proposto por James, muitas de suas teorias tornaram-se obsoletas com o passar do tempo e com a evolução dos aparelhos de

medição dos sinais cerebrais. A ideia de que as emoções ocorreriam somente enquanto reações físicas, sem a interpolação da mente no processo, deixou de ser considerada. Os neurocientistas começaram a perceber que modificações na mente também aconteciam em uma emoção. As ideias contrárias as de James surgem no início do século XX, com a publicação das teorias de William Cannon (1871-1945) e Phillip Bard (1898-1977). Estas são apresentadas no próximo tópico deste trabalho. .

Outro pensamento de James que foi superado é a ideia de que o sistema nervoso de todos os seres vivos não seria nada mais do “que um conjunto de predisposições para reagir de forma particular em consequência do contato com características específicas do ambiente” (JAMES, 1884, p.191 *apud* NASCIMENTO, 2013, p. 98). Sob esta ótica, James afirma, então, que todos os seres humanos reagem de formas iguais a estímulos específicos, ideia que não foi aceita pelos pesquisadores, tal como as ideias universalistas de Darwin. O que James percebeu é que o sistema biológico dos seres humanos é bastante semelhante nas mais diversas culturas, e que isto, de certa forma, traz uma característica similar a algumas reações específicas. Todavia, a forma como estas reações são utilizadas e a quais emoções elas estão associadas é variável de indivíduo para indivíduo. Olhos choram, batimentos cardíacos aceleram e desaceleram, mãos e pernas tremem, emoções são demonstradas só que de formas diferentes entre os seres humanos.

O psicólogo dinamarquês Carl Lange (1834-1900) propôs, na mesma época que James, uma teoria das emoções bastante similar à sua. As teorias das emoções de Lange e James acabaram por unir-se conceitualmente, formando a Teoria de James-Lange das emoções.

Vigotski tece diversas críticas sobre a Teoria James-Lange, pois ele considera que embora ela tenha sido importante para os estudos das emoções, a teoria continuava mantendo em voga o dualismo cartesiano.

As críticas vigotskianas a James-Lange afirmam que esses autores concederam às emoções uma parte isolada do psiquismo, uma vez que as consideravam como processos de uma natureza totalmente distinta e peculiar, separando-as, assim, tanto do pensamento quanto da consciência. Estão postas assim as condições para o retorno ao dualismo cartesiano mente-corpo, cognição-afeto. Essa teoria impossibilita conceber um desenvolvimento emocional ou o aparecimento de novas emoções, uma vez que, para William James, as emoções estavam associadas aos órgãos internos, pouco ou nada variáveis no decorrer do desenvolvimento humano. (BARROCO; FACCI; MACHADO, 2011, p. 650)

Percebemos, portanto, que a escolha de James de postular que as emoções eram reações exclusivamente físicas, comungava com as ideias do dualismo cartesiano, embora

volte-se para o corpo e não para a mente. Vigotski diz a este respeito, no livro *Conscience, inconscient, émotions* publicado em Paris em 1997, que “a teoria de James e Lange fechava todas as portas, mais hermeticamente do que todos os precedentes, à questão do desenvolvimento da via emocional” (VIGOTSKY, 1997, p. 131 *apud* BARROCO; FACCI; MACHADO, 2011, p. 650).

Com a teoria James-Lange das emoções, eu fecho os estudos sobre as emoções do século XIX, abrindo apontamentos para as pesquisas do século XX.²⁰

Como mencionado acima, a teoria de James-Lange foi sucedida, nas primeiras décadas do século XX, pela teoria Cannon-Bard, proposta por William Cannon (1871-1945) e Phillip Bard (1898-1977). De acordo com a perspectiva destes autores, a emoção seria gerada no cérebro com base nos impulsos nervosos que a ele chegam em decorrência de um acontecimento externo, e só então a emoção criada no cérebro provocaria uma expressão física.

Nas concepções destes autores as reações fisiológicas acontecem ao mesmo tempo que as representações mentais, tendo em vista que eles acreditavam que o estímulo era direcionado para uma única área do cérebro, o tálamo (TOASSA, 2012, p.98-99). Esta área dividiria o estímulo em dois vetores - um que viajaria até o córtex cerebral onde as experiências subjetivas geravam a emoção do medo, da raiva, da alegria, entre outros. O segundo vetor viajaria para o hipotálamo onde aconteceria a produção dos sintomas, ou seja, as reações fisiológicas, também chamadas de alterações neurovegetativas periféricas (LOPES; TEIXEIRA, 2011, p. 68).

É apontado como erro essencial desta teoria o fato de que eles consideravam a produção da emoção como reclusa a um único centro no cérebro, o tálamo, fato que já foi superado. Hoje já se compreende que zonas diferentes do cérebro executam funções diferentes, em momentos diferentes do processo de produção das emoções (DAMÁSIO, 1996, p. 53).

Henri Wallon (1879-1962) é outro importante nome a ser lembrado no século XX. Nascido na França, o filósofo, médico e psicólogo Wallon lançou diversas proposições acerca do desenvolvimento da cognição e contribuições para os processos educacionais. Sobre as

²⁰ Vale salientar que ainda no século XIX dois importantes nomes estavam publicando seus trabalhos que versam sobre as emoções, sendo eles Sigmund Freud e Theodule Ribot. O primeiro amplia o conceito de emoção para o de afeto e demonstra, através da Psicanálise, que o que virá a ser registrado em nossa psiquê baseia-se nas representações afetivas que vinculamos às experiências emocionais. Não nos aprofundaremos nas pesquisas de Freud pela imensa profundidade de seus estudos, sendo necessários muitos trânsitos teóricos para seu entendimento. Ribot cunha um conceito muito importante: o de Memória Emotiva. Todavia este conceito é discutido, juntamente com a análise do *sistema* Stanislávski, mais à frente.

emoções, Wallon define que estas são respostas orgânicas, sustentadas no cérebro por centros nervosos específicos. Todavia, as emoções para Wallon não são somente instrumentais, ou seja, não se encontram somente no âmbito fisiológico de resposta a estímulos. Para Wallon, as emoções também possuem uma função expressiva e comunicativa, sendo sua função primordial a ativação do outro, tal como aponta Dener Silva em seu trabalho sobre a Teoria de Wallon e a função simbólica.

Por se manifestar por meio de movimentos e de conformações físicas expressivas que, por assim dizer, moldam o corpo (função proprioplástica), a emoção traz, em si, a possibilidade de ser interpretada e de provocar no outro respostas correspondentes e complementares. (SILVA, 2007, p.11).

Esta possibilidade de interpretação traz para a emoção um caráter social, sendo este caráter derivado das múltiplas interpretações dadas pelas diversas culturas, sobre os mesmos reflexos emocionais, como o choro. Como Wallon é um pensador do desenvolvimento humano, seus escritos estão comumente voltados para a compreensão do desenvolvimento do bebê. A principal contribuição iniciada por Wallon é a noção social por trás do amadurecimento e do aperfeiçoamento das representações emocionais, apresentadas por meio de seus estudos do desenvolvimento da criança (NAUJORKS, 2000, p. 56).

A partir da década de 1960 instalar-se-á a premissa das emoções enquanto substrato também social, que passa por uma questão de interpretação dos fatores do meio ambiente. A noção atual é de que as emoções também são fruto das formas de representação que criamos em nossa relação com o ambiente. Daí o raciocínio que desemboca no amadurecimento das emoções, que será lembrado por Damásio e sua noção de emoções secundárias (DAMÁSIO, 1996, p. 164).

Por fim, o último nome a ser lembrado neste século em foco é o de Paul Ekman (1934), psicólogo americano que possui um estudo sobre as emoções e as expressões faciais. Ekman é um dos grandes nomes da atualidade, com seus estudos das expressões, principalmente das “micro expressões” - que são expressões faciais involuntárias que ocorrem quando o indivíduo tenta esconder uma emoção. Seus estudos foram publicados no livro *A Linguagem das Emoções* (2011). Ekman é consultor da série televisiva norte-americana *Lie to Me* (Minta pra mim), que é baseada em seu trabalho sobre as “micro expressões” (EKMAN, 2011).

Ekman defende a existência de seis emoções básicas, muito próximas da lista proposta por Darwin e James que era: raiva, medo, alegria, tristeza, surpresa e nojo (ou repugnância). Com base em seus estudos de “micro expressões” faciais e das mãos, Ekman catalogou uma

série de emoções ampliando o que para ele seriam as emoções básicas acrescentando: diversão, desprezo, excitação, culpa, prazer e vergonha.

Ekman aponta que Darwin poderia estar certo sobre a noção de que a expressão das emoções eram as mesmas, ou eram aproximadas, nos mais diversos países do mundo. Ekman realizou um estudo com pessoas de cinco países do mundo (Chile, Argentina, Brasil, Japão e Estados Unidos), solicitando que elas descrevessem as expressões presentes em uma série de fotografias. A maioria das pessoas chegou à mesma conclusão e, com base neste resultado, Ekman resolveu estudar e catalogar as expressões faciais. (EKMAN, 2011, p. 21)

Embora sejam muito utilizados como forma de percepção das mentiras, os estudos de Ekman apontam elementos de análise muscular que apuram os conhecimentos “escondidos” nos músculos utilizados para a representação das emoções. Ekman também aponta fatores que indicam a capacidade de indução das emoções, com base na modificação postural. Por meio da indução da expressão de uma emoção agradável, como por exemplo um sorriso, Ekman percebeu que sensações agradáveis iam formulando-se na sua mente. Ele diz que em um estudo cujo foco era reproduzir a expressão do sorriso, “Richard Davidson, psicólogo que estuda o cérebro e a emoção, e eu descobrimos que o ato de sorrir produziu diversas mudanças no cérebro, que acontecem quando temos sensações agradáveis” (EKMAN, 2011, p. 53). Este estudo é rememorado por Damásio em seus escritos e vou falar mais a este respeito no item sobre “manipulação das emoções”.

Continuando este breve percurso histórico das emoções a que me propus, detenho-me agora nos estudos do final do século XX e início do XXI, focando na pesquisa de Antônio Damásio.

Detenho-me agora para apresentar um dos principais teóricos desta dissertação, dando continuidade ao que já foi exposto na primeira parte do capítulo sobre as suas concepções. Nascido em 1944, em Lisboa, o português Antônio Rosa Damásio é médico neurologista formado pela Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, graduando-se em 1969. Posteriormente, realizou residência no Hospital Universitário de Lisboa e veio a doutorar-se em 1974, também na Universidade de Lisboa.

Atuou como pesquisador e clínico no Centro de Pesquisas da Afasia de Boston (EUA), no tratamento dos transtornos do comportamento e da cognição. Desde 1975 é radicado nos Estados Unidos e passou a direcionar seus estudos, a partir de 1977, para a Neurociência da Mente e do Comportamento, tendo também estudos sobre as doenças de Alzheimer e Parkinson.

Damásio publica em 1994, após quase 20 anos de observações clínicas de pacientes, seu primeiro livro *O Erro de Descartes* (1994). O caso de um paciente específico, não nomeado por Damásio neste livro, o faz retomar seus questionamentos da época da faculdade. Como estudante de medicina ele ainda era habituado a aceitar a máxima de que “os mecanismos da razão existiam numa região separada da mente onde as emoções não estavam autorizadas a penetrar” (DAMÁSIO, 1996, p.11) Questionando-se sobre se esta perspectiva estava correta Damásio se debruça sobre casos clínicos e as explicações neurobiológicas mais modernas da época, para escrever seu livro.

Tal como ele aponta,

Comecei a escrever este livro com o intuito de propor que a razão pode não ser tão pura quanto a maioria de nós pensa que é ou desejaria que fosse, e que as emoções e os sentimentos podem não ser todos intrusos no bastião da razão. (DAMÁSIO, 1996, p.12)

Partindo desta premissa clara, Damásio se debruça sobre o filósofo Descartes por acreditar que após seus escritos estabeleceu-se a noção dualista cartesiana, de que a mente (*res cogitans*) e o corpo (*res extensa*) foram feitos de substâncias diferentes. Embora, Descartes aponte a existência de uma glândula chamada Pineal e que seria esta, responsável por uma parca comunicação entre corpo e mente, a separação feita por ele, e/ou feita por aqueles que interpretaram e divulgaram seus pensamentos nos anos seguintes, pôs um holofote sobre a separação cartesiana e dualista, que, portanto, contribuiu para a constituição de um pensamento ocidental dualista, consequência com a qual Damásio concorda.

A escolha de Damásio pela filosofia de Descartes provocou diversas críticas após a publicação desta obra. Muitos filósofos saíram em defesa de Descartes apontando diversas brechas de interpretação e entendimento do que Damásio havia afirmado em seus livros. As duas principais críticas à Damásio são sobre o principal erro que ele aponta em Descartes, o Erro do Dualismo. Os filósofos, servindo quase como advogados póstumos de Descartes, apontam que o dualismo era bem anterior a filosofia Cartesiana, e que, portanto, Damásio deveria abolir todas as filosofias dualistas, ou então não deveria apontar que Descartes seria o responsável pelo dualismo no pensamento ocidental. Embora se possa pensar que é impossível “abolir” todas as filosofias dualistas em um único livro, quiçá numa única vida, Damásio é bem claro de que não é um filósofo que escreve, o que o exime de discutir o dualismo de Descartes com as críticas que Nietzsche faz ao dualismo do bem e do mal.

Cinco anos após a publicação deste livro Damásio lança seu segundo livro *O mistério da Consciência* (1999), que foi mais bem aceito que o primeiro livro. Este livro foi mais bem aceito, por fundamentou mais organicamente os pensamentos de Damásio. Alguns conceitos, como Consciência e Self que foram pouco tratados no primeiro livro, e que também por este motivo sofreram críticas, são melhor trabalhados neste segundo livro. Em uma edição mais robusta que a do primeiro livro, e passados já alguns anos das confusões geradas a partir da edição de *O erro de Descartes*, Damásio consegue neste segundo livro dar os últimos nós em conceitos fundamentais para seu pensamento.

Em 2003 lança seu terceiro livro *Em busca de Espinoza*, o qual fez com que voltasse a sofrer críticas. Desta vez as críticas foram de dois campos distintos, o científico e o religioso. Alguns cientistas criticaram Damásio por sua aproximação com Espinoza, principalmente por este último ter uma forte aproximação com a figura de Deus. Os religiosos criticavam Damásio pelo motivo contrário, por Espinoza não ter aproximação com a figura mítica de Deus. A insistência durante toda sua obra de que o cérebro era o responsável pelo pensamento e por causa disto seria o cérebro o grande responsável pela instituição do homem, foi pernosticamente nomeada como O erro de Damásio – como filósofos e religiosos referem-se a estes “erros” do pensamento damasiano. Após sete anos, a crítica dos filósofos foi amainada, enquanto as dos religiosos perdurou através de palestras cristãs e espíritas pela internet.

Em 2010, Damásio lança seu quarto livro, que desde o título já lança uma provocação, *E o cérebro criou o homem*, onde ele se dedica a apontar como somente com a evolução do cérebro, a noção do *Self* pode ser instituída, e, portanto, os pensamentos passaram a ser de um ente. Os pensamentos passaram a ser de alguém, alguém que pensa, o Eu. Hoje com 71 anos, Damásio continua a publicação de artigos sobre seus experimentos e observações laboratoriais, com doentes que apresentam problemas emocionais derivados de problemas cerebrais, tais como Acidente Vascular Cerebral (AVC), doenças de Alzheimer e de Parkinson, entre outros.

Os quatro livros de Damásio foram traduzidos para o português e publicados no Brasil, a saber: *O Erro de Descartes* (1996), *O mistério da Consciência. Do corpo e das emoções ao conhecimento em si* (2000), *Em Busca de Espinoza: prazer e dor na ciência dos sentimentos* (2004) e *E o Cérebro criou o Homem* (2011)²¹. Todos eles foram publicados pela Companhia

²¹ Datas das publicações originais: *Descartes' Error* (1994), *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (1999), *Looking for Espinoza: Joy, Sorrow and the Feeling Brain* (2003) e *Self Comes to Mind* (2010). O livro *Descartes' Error* foi reeditado em 2005 em comemoração aos 10 anos da publicação original.

das Letras e traduzidos por Laura Teixeira Motta, excetuando-se *O erro de Descartes*, que foi traduzido por Dora Vicente e Georgina Segurado.

Atualmente ele é professor de neurociência da Universidade do Sul da Califórnia e professor adjunto no Instituto Salk, em La Jolla, Califórnia. Também é diretor do Instituto do Cérebro e da Criatividade da Universidade do Sul da Califórnia.

As pesquisas de Damásio fundamentam-se, principalmente, em observações clínicas, o que denota uma profundidade de análise em seus escritos. Podemos notar, principalmente em *O Erro de Descartes*, como ele delinea e pinça de suas experiências clínicas os casos de doentes que apoiam e/ou justifiquem suas teorias. Por estes motivos que a Universidade de Aveiro ao descrever/apresentar Damásio define seu trabalho dizendo que

O seu trabalho quebrou definitivamente a dicotomia entre o corpo e a mente e anulou a distância entre muitas ciências, demonstrando que a compreensão dos sistemas cerebrais, da cognição e do comportamento só podem ser atingidos integrando factos e teorias relacionadas com todos os níveis de organização, desde o sistema nervoso, às moléculas, às células e circuitos, até ao meio social. (UNIVERSIDADE DE AVEIRO, 2015).

Nesta dissertação utilizo as conceituações utilizadas por Antônio Damásio, bem como as explicações neurobiológicas apresentadas por ele em seus quatro livros, a fim de que se possa compreender a neuroanatomia das emoções.

Chego ao fim dos apontamentos históricos sobre as emoções, lembrando que o que propus nesta seção é um olhar panorâmico sobre as pesquisas de alguns dos principais nomes dos estudos da mente, do cérebro e da emoção. Nos tópicos a seguir são apresentadas as ideias necessárias para a realização desta pesquisa, com base nos escritos do neurocientista Antônio Damásio. Os tópicos que compõem o primeiro capítulo servem tanto para apresentação das ideias deste, como um recorte das ideias necessárias para o entendimento do assunto desta dissertação.

Para que se possa compreender o que são propriamente as emoções, na compreensão moderna da neurociência, é necessário compreender a aparelhagem atrás de sua produção, ou seja, o nosso corpo e seus imbricados caminhos e redes de comunicação. Dar-se-á ênfase ao órgão responsável pela interpretação das emoções, o cérebro. É nesta estrutura complexa, e ainda longe de ser totalmente compreendida, que as emoções são processadas.

1.2 O Palco do Cérebro

TORTSOV- Quem é você? – Tórtsov dirigiu-se a mim. [...]
 KOSTIA- Sou o crítico – apresentei-me, avançando. [...]
 TORTSOV- O crítico? – disse Tórtsov [...]
 KOSTIA- Sim... e dos malvados – expliquei numa voz rascante [...]
 TORTSOV- Que crítico é você? [...] Crítico de quê? [...]
 KOSTIA- Da pessoa com quem vivo – rouquejei. [...]
 TORTSOV- Você entrou na pele dele? Quem deixou? [...]
 KOSTIA - Ele. (STANISLÁVSKI, 1996, p 40-41).

Tal como o personagem ‘o crítico’ que encarna no narrador principal dos escritos de Stanislávski, o jovem Kóstia, o cérebro está lá, sempre presente, de “caneta em punho” pronto para analisar cada mínimo movimento do nosso corpo. Este prontamente responde e se comunica com o cérebro. E assim, é no “teatro” do cérebro, que começa nosso caminho para compreender como são formadas as emoções, bem como o caminho para que possamos compreender, a posteriori, a biologia que fundamenta o *sistema* e a Memória Emotiva na prática de Stanislávski.

Apresento agora a superestrutura que comanda o corpo. O objetivo desta parte é entender como imagens mentais são produzidas no cérebro, a fim de que possamos dar prosseguimento ao entendimento da produção e compreensão das emoções. Esta longa explicação é necessária também para entendermos os mecanismos de armazenamento de imagens que estão ligadas ao processo de memória. Armazenamento e memória estão em estreita relação com o trabalho do ator, por isso a importância destes esclarecimentos para este trabalho.

Pretende-se compreender o que são e como são formadas as imagens mentais e quais suas contribuições para a maquinaria da mente. Para tanto, divido esta unidade em quatro partes, que funcionam interligadas. Vale salientar que a divisão em unidades é reflexo de uma tentativa prática de compreensão e organização da escrita, sendo necessário, portanto, que eu esclareça que estas divisões são feitas ‘apenas’ para se compreender em partes menores o todo. O próprio Stanislávski aponta, quando fala da divisão de uma peça em unidades: “ as partes maiores se reduzem a tamanhos medianos, estes a sua vez a outros mais pequenos [...] só no processo de preparação utilizamos as partes pequenas, porém no momento da criação os reunimos em outros grandes²²” (STANISLÁVSKI, 1977, p 169, tradução minha). Sendo assim, no momento da emoção, as ações doravante descritas em unidades acontecem paralelamente.

²² Tradução livre de: “las partes mayores se reducen a tamaño mediano, éstas a su vez a otras más pequeñas [...] sólo en el proceso de preparación utilizamos los trozos pequeños, pero en el momento de la creación los reunimos en otros grandes.”

1.2.1 Primeira Unidade: Neurônios

A primeira unidade a ser resolvida é a compreensão da estrutura mínima do cérebro: os neurônios. O cérebro humano pode ser compreendido como um conglomerado destas pequenas estruturas, pois o seu formato e as suas diversas funções são resultados das conexões e ligações entre estes conglomerados.

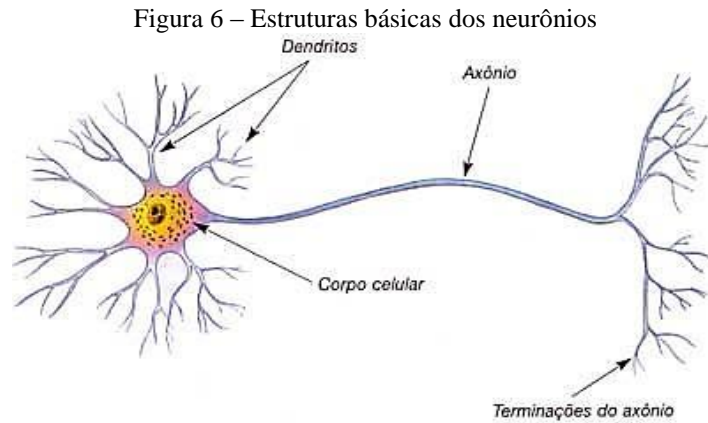
Os neurônios são células nervosas, consideradas a estrutura mínima do cérebro. É através da comunicação entre neurônios que as atividades cerebrais acontecem. Os neurônios são constituídos de três principais estruturas distintas: o corpo celular, o axônio (do grego *áxon* –eixo) e os dendritos (do grego *déndron*–árvore) (OHLWEILER, 2006, p. 28).

A primeira destas estruturas é o corpo celular, ou o núcleo do neurônio, e nele são processados e gerados os impulsos elétricos resultantes da excitação de um neurônio. Estes impulsos elétricos são frutos do que a neurociência denomina de disparo, que é exatamente o momento no qual o neurônio torna-se ativo e começam as sinapses (conexões).

A segunda estrutura do neurônio é o axônio, uma única fibra que se prolonga do corpo celular e pode ser considerada a porta de “saída” das informações, ou melhor, do disparo nos neurônios. O axônio de cada neurônio pode se prolongar por milímetros, ou até por centímetros, dentro do cérebro.

A terceira parte da estrutura de um neurônio são os dendritos, que são fibras de recepção das informações, ou disparos, nos neurônios. Cada corpo celular pode possuir dezenas ou até centenas de dendritos. A conexão entre os neurônios é feita pelo contato entre a porção final do axônio (“terminações do axônio” na ilustração) de um neurônio com os dendritos de outro e esta conexão é chamada de sinapse (DAMÁSIO, 1996, p. 51).

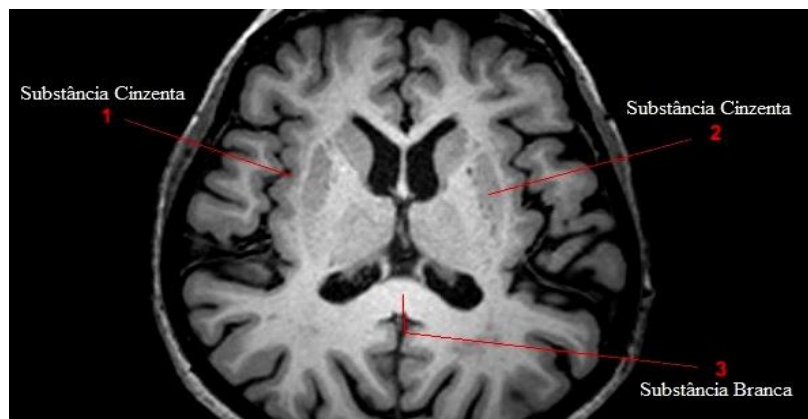
Os neurônios são rodeados de células chamadas Glia, que vem do grego e significa “cola”. Estas células têm como função manter o neurônio no lugar, fornecer nutrientes e oxigênio, destruir patógenos, bem como remover neurônios mortos e isolar um neurônio do outro. Elas também se comunicam entre si, criando cinturões de célula Glia e têm grande influência nos tipos, potência e direção das sinapses (GOMES; TORTELLI; DINIZ, 2013, p. 62)



Fonte: <http://www.sogab.com.br/anatomia/neuronio.jpg>

As disposições destes neurônios no cérebro influenciam a conhecida distinção entre as cores do cérebro, que pode ser dividido em duas massas diferentes, sendo elas a popularmente conhecida massa cinzenta e a menos conhecida, massa branca. A massa cinzenta do cérebro é formada por agrupamentos dos corpos celulares dos neurônios, enquanto que a massa branca é constituída principalmente pelo agrupamento de axônios e dendritos.

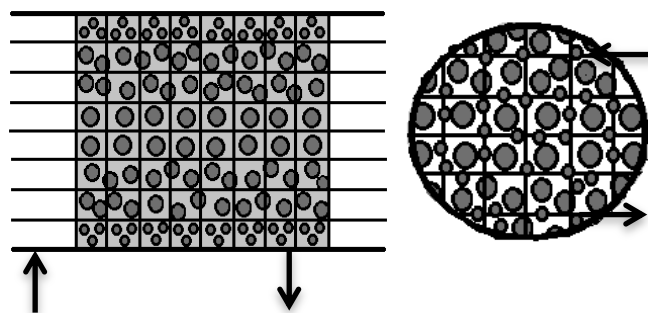
Figura 7 – Tomografia do Cérebro



Fonte: <http://www.info-radiologie.ch/pt/substancia-branca-cinzenta.php>

A massa cinzenta apresenta dois tipos de variações no cérebro, sendo classificadas de acordo com a disposição dos neurônios. Os neurônios podem ser agrupados em: camadas como folhas de papel umas sobre as outras, formando o que é denominado de córtex. Esta camada tem aproximadamente três milímetros e encontra-se paralela à superfície do cérebro. A segunda disposição da massa cinzenta do cérebro são os núcleos, onde os neurônios estão organizados não em camadas, mas em formatos circulares, como uvas em cacho. (Ibidem, p. 49)

Figura 8 – Diagrama das arquiteturas celulares.



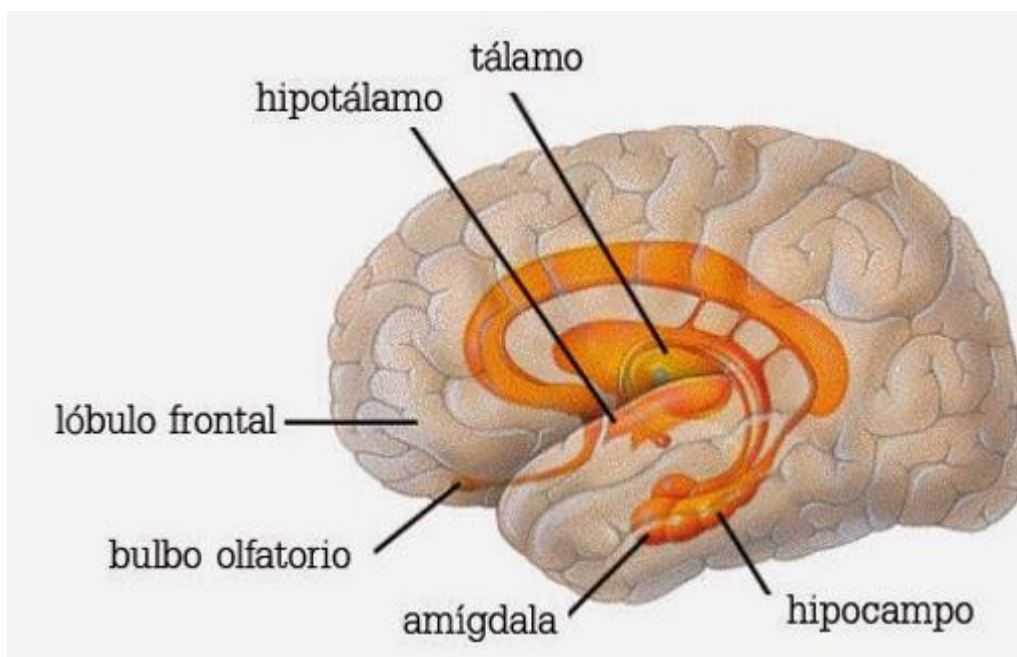
Fonte: DAMÁSIO, 1996, p 49.

A estrutura cerebral que a Neurociência tem como principal fonte de estudo é exatamente o Córtex Cerebral, que é este manto de neurônios que cobre toda a superfície do cérebro, até o fundo dos sulcos e fissuras²³. A região do córtex é denominada também de região cortical, enquanto que os núcleos são denominados de região ou núcleos subcorticais. Nas zonas subcorticais encontram-se, além de diversos grupos somato-sensoriais, a zona conhecida como sistema límbico, que pode ser considerada como uma das estruturas mais antigas do cérebro, sendo ela responsável pelas mais antigas respostas instintivas do ser humano. O sistema límbico foi um dos principais responsáveis pela evolução dos seres humanos, pois foi através dele que ocorreram as primeiras respostas de regulação biológica da vida, e ainda é através dele que produzimos algumas de nossas respostas mais “instintivas” (Ibidem, p. 51).

Além das estruturas dos neurônios do neocórtex, sabemos que as estruturas do sistema límbico estão diretamente envolvidas na produção das emoções. As estruturas neuroanatomias que estão diretamente envolvidas e que fazem parte do sistema límbico são: Tálamo, Hipotálamo, Amígdala, Hipocampo, Lóbulo Frontal e Bulbo Olfatório. A seguir um esquema destas estruturas para melhor compreensão de sua localização na “parte mais interna” ou “mais antiga” do cérebro.

²³ Sulcos e Fissuras são depressões presentes na camada superior do cérebro que lhe dão um aspecto enrugado.

Figura 9: Neuroanatomia do Sistema Límbico



Fonte: http://3.bp.blogspot.com/mI/AAAAAAAER8/YZqBhSYtcIA/s1600/post_005_sistema_limbico.jpg

O processo de “comunicação” entre os neurônios no neocórtex, ou neocórtex-córtex, é realizado quando, em decorrência de um estímulo externo ou interno ao cérebro, um corpo celular é ativado e produz um disparo de corrente elétrica que é conhecido como ‘potencial de ação’. Este, por sua vez, percorrerá o axônio até o seu final, onde ocorre a sinapse. Em decorrência da sinapse são liberadas substâncias, conhecidas como neurotransmissores, que atuarão no espaço vazio entre os transmissores do axônio e os receptores dos dendritos de outro neurônio.

As sinapses são classificadas em dois tipos, de acordo com o tipo de atividade que realizam, ou melhor, de acordo com a regulação que fazem dos potenciais de ações com os quais entram em contato. Podem existir as sinapses estimuladoras e as sinapses inibidoras.

A potência sináptica determina a possibilidade de os impulsos continuarem a ser transmitidos até o neurônio seguinte, bem como a facilidade com que isso ocorrerá. Em geral, e se o neurônio for de excitação, uma sinapse estimuladora facilita a transmissão de um dado impulso, enquanto uma sinapse inibidora o dificulta ou bloqueia. (Ibidem, p. 52).

Pode-se imaginar o quão confuso parecem as relações entre os neurônios, em decorrência de suas diversas sinapses e de seus muitos contatos com os demais neurônios do cérebro. Nesta “confusão” cerebral cada ser humano possui cerca de 10 bilhões de neurônios interligados entre si, sendo que cada um destes neurônios tem cerca de mil sinapses durante sua vida útil, quando outros podem possuir até seis mil sinapses. Numa base aproximada, se

se contar apenas os neurônios que possuem mil sinapses durante sua vida útil²⁴, pode-se dizer que aconteçam cerca de 10 trilhões de sinapses no cérebro. É importante atentar que os neurônios morrem, seja de forma natural ou em decorrência de algum mal súbito, como um derrame. Alguns neurônios que morrem de causa natural são substituídos por outros similares (GONÇALVES, 2013, p.28).

Apesar de toda esta confusão de ligações, os neurônios apresentam estruturas organizadas que possibilitam uma dimensão “simplificada” desta teia de comunicação. Cada neurônio só se comunica com uma série de outros neurônios próximos, podendo, em alguns casos, e em decorrência do prolongamento de um axônio, haver comunicação com um neurônio em outra parte do cérebro. Sendo assim, as estruturas de comunicação entre os neurônios são as mesmas durante toda sua vida útil, tornando esta “confusão” neural um tanto quanto organizada.

As redes de neurônios que se comunicam entre si são chamadas de circuitos, também denominados de conjuntos. Os conjuntos unem tanto as regiões corticais como os núcleos subcorticais. O principal fator decorrente destes conjuntos é que cada neurônio dependerá deste conjugado de outros neurônios para realizar suas sinapses. Estes conjuntos são microscópicos e se ligam entre si, formando o que os neurocientistas denominam de sistema. Os sistemas são redes de conjuntos de neurônios interligados no cérebro, que se influenciam mutuamente nesta arquitetura cerebral (DAMÁSIO, 1996, p. 53).

Cada parte do cérebro, ou cada parte destes sistemas, exerce tipos diferentes de funções, que variam de acordo com a localização desta parte no sistema. Como os sistemas são interligados, as partes do mesmo podem se comunicar e receber informações de outras partes do sistema e de outros sistemas. Por este motivo é difícil determinar um limite preciso de funções e inter-relações entre os neurônios e, portanto, é tão complicado compreendermos todas as funções do cérebro, pois o mesmo conjunto pode executar diferentes funções a depender de sua localização nestes sistemas.

A mente é resultado não só de um conjunto de operações de um sistema específico, mas sim da “operação concertada dos sistemas múltiplos constituídos por esses diferentes componentes” (DAMÁSIO, 1996, p.36). Esta conexão entre os sistemas é conhecida como sistema de sistemas.

²⁴ Novas pesquisas apontam que a vida útil de um neurônio é bastante similar à do corpo humano, sendo assim, acredita-se que os neurônios chegam ao fim de sua vida útil juntamente com o “fim” da vida útil do corpo humano.

É importante abrir um parêntesis para comentar que, em sua origem, as estruturas de comunicação entre os neurônios eram bem mais simples que as ligações atuais, fazendo com que o organismo gerasse apenas respostas simples na relação com o ambiente (Ibidem, p.110). Ainda hoje, pode-se perceber, em organismos menos desenvolvidos, o que a neurociência chama de comportamentos. Os comportamentos podem ser classificados como as respostas espontâneas e/ou reativas de um organismo para com o ambiente, e podem ser encontrados até em seres unicelulares e sem cérebro (Ibidem, p.115). No início da vida do cérebro humano, as respostas eram bem aproximadas a estes comportamentos. Todavia, com o aumento da complexidade do organismo humano, a comunicação entre os neurônios teve de ser expandida (Idem, p.115). Para tanto, outros neurônios foram interpostos entre os que existiam, fazendo com que o caminho entre os neurônios de estímulo e os neurônios de resposta fosse aos poucos ampliando sua complexidade (Ibidem, p.115).

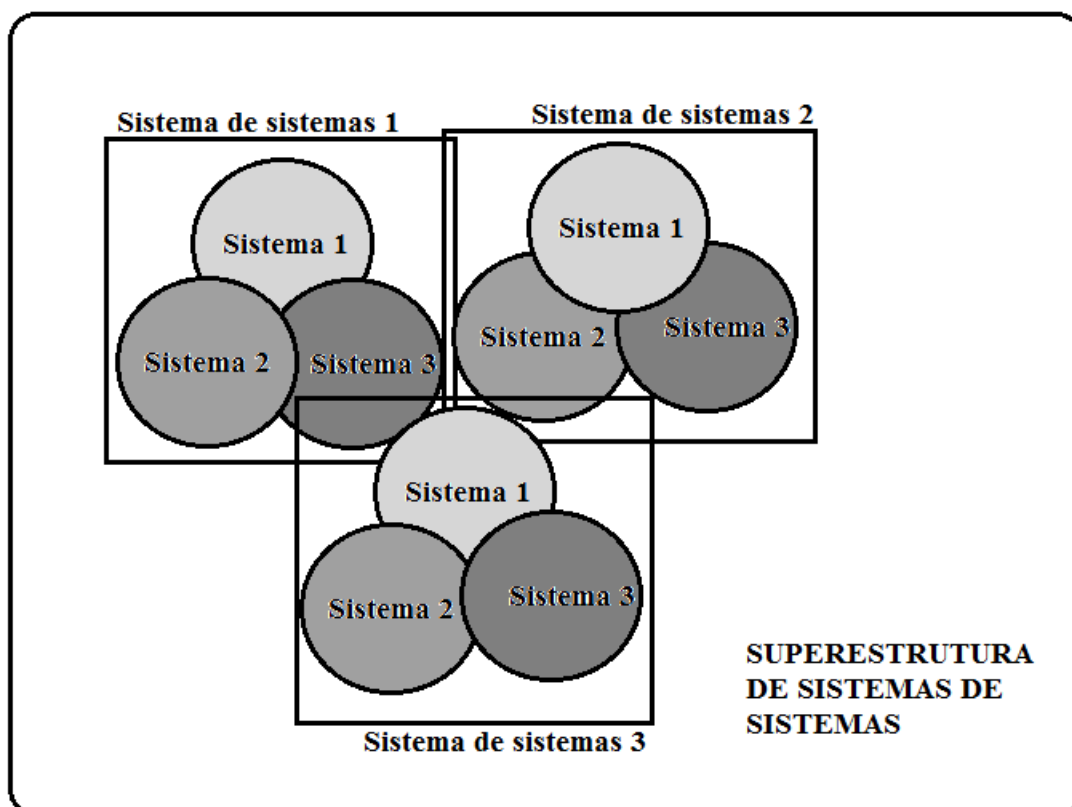
O acréscimo de neurônios nos sistemas de processamento do cérebro possibilitou a ampliação de nossa capacidade, gerando, com o tempo, os processos que levaram ao aparecimento da capacidade de organização mental, bem como do pensamento. O pensamento na concepção de Damásio vem a ser “capacidade de exibir [e ordenar] imagens internamente” (Ibidem, 116).

Todo este processo neuronal, de ampliação das capacidades, está dentro do escopo do aparecimento dos processos cognitivos humanos. Até chegarmos ao estágio atual de arquitetura neural, o corpo humano foi evoluindo e foram sendo deixadas pelo caminho funções que não eram mais necessárias ao pleno funcionamento do organismo (Ibidem,110-111). No estágio atual, nossa arquitetura neural apresenta como seus níveis conhecidos os neurônios, a região cortical e os núcleos subcorticais, os circuitos ou conjuntos locais, os sistemas e a superestrutura de sistemas de sistemas.

Em suma, o cérebro é um supersistema de sistemas. Cada sistema é composto por uma complexa interligação de pequenas, mas macroscópicas, regiões corticais e núcleos subcorticais, que por sua vez são constituídos por circuitos locais microscópicos, formados por neurônios, todos eles ligados por sinapses. (Ibidem, p. 54).

Para facilitar a compreensão do leitor deste supersistema de sistemas, segue-se o esquema a seguir.

Figura 10 – Superestrutura de Sistemas de sistemas.



Fonte: O autor.

Para que o leitor possa compreender os processos cerebrais apresentados, imagine o seguinte exemplo: um primeiro neurônio é ativado e produz uma corrente elétrica que segue pelo axônio e realiza a sinapse que libera neurotransmissores. Estes, por sua vez, transportam o impulso até os receptores de outros vários neurônios que inibirão ou estimularão outras sinapses. Com o impulso sendo “brecado” em alguns neurônios, e sendo “impulsionado” em outros, o circuito de informações vai se formando e gerando sistemas, e, de acordo com sua posição no sistema, as partes vão exercendo funções diferentes e recodificando o impulso, ou melhor, o interpretando. Todo este processo segue até atingir o ponto de “saída”. Para onde vai esta série de impulsos e o que fez o primeiro neurônio ser ativado é o que passo a descrever no próximo tópico.

O que fez com que o primeiro neurônio fosse ativado, foram os estímulos que chegaram, pelas vias externas, até os córtices sensoriais iniciais. Os córtices sensoriais iniciais são responsáveis por receber as informações vindas das regiões de recepção, ou melhor, as informações geradas nos cinco sentidos humanos e no ambiente interno do corpo (DAMÁSIO, 2000, p. 205-206). Estas informações estão separadas entre si, fazendo com que, ao chegarem nos córtices sensoriais iniciais, tenham seus processos de interpretação mental realizados paralelamente. Por este motivo nossa capacidade de enxergar e de interpretar o

mundo não é anulada quando perdemos algum outro sentido do corpo humano, pois as informações são produzidas e enviadas para zonas diferentes (Ibidem, p. 344)

Existem também no cérebro os setores de “saída” das informações, que são as partes do cérebro geradoras de sinais motores e químicos²⁵, que atuam no corpo em reação aos estímulos trazidos ao cérebro pelas zonas de entrada, ou os córtices iniciais. Estas zonas de “saída” são, na verdade, os locais onde são geradas as respostas físicas e químicas que são transportadas pelos nervos periféricos e pela corrente sanguínea para o restante do corpo (Idem, 1996, p. 125-126).

As estruturas das zonas de “saída” do cérebro enviam impulsos elétricos, através de sinapses, na direção contrária aos impulsos que chegam até ela. Ou seja, além das redes de sistemas que funcionam dos córtices de entrada até às zonas de “saída”, existem as redes que fazem o caminho contrário, utilizando-se dos mesmos sistemas no cérebro. Estes impulsos “ao contrário” estão levando as interpretações dos sinais iniciais até algumas estruturas responsáveis por enviá-las de volta para o corpo. Sendo assim, pode-se imaginar que as ligações sinápticas acontecem em direções diversas dentro do cérebro, fazendo com que os neurônios que enviam informações também recebam seus reflexos. Estes “caminhos” do cérebro geram o que os neurocientistas chamam de estruturas topograficamente organizadas (ETO).

Estas estruturas topograficamente organizadas (ETO) podem ser identificadas e registradas através dos instrumentos modernos da neuroimagem. Desta forma, pode-se, sob a visão de uma terceira pessoa, observar as estruturas sinápticas de um cérebro humano.

É a partir destas estruturas de conexões em diversas direções que se formam as estruturas topograficamente organizadas (ETO), também conhecidas como padrões neurais – ligadas à ideia de neurônio. A partir destes padrões neurais emergem o que chamamos de imagens, que também são conhecidas como padrões mentais. As imagens, ou padrões mentais, são um cruzamento de informações entre o que estimulou o corpo - o ambiente - e as respostas que determinadas partes do cérebro enviam a este corpo. Sendo assim, geramos na mente a imagem da paisagem corporal e do ambiente que nos rodeia, e escolhemos, com base em experiências registradas na mente, as melhores repostas para aquela imagem. Estes registros de resposta na mente não são, de forma alguma, estáticos.

A priori é importante saber que uma parte das repostas possíveis que a mente pode dar encontra-se nas conexões feitas com as zonas mais antigas do cérebro, a saber, o sistema

²⁵ Exemplos destas zonas de saída das informações são os núcleos hipotalâmicos e do tronco cerebral, bem como os córtices motores.

límbico. Esse sistema límbico gerará respostas instintivas a fatores do ambiente, como fugir em situação de perigo e abrigar-se da chuva e dos raios. Porém, com a evolução dos seres humanos e com o aparecimento das relações em sociedade as respostas do sistema límbico passaram a ser submetidas a um filtro, conhecido como as supra-regulações adaptativas (Ibidem, p.153).

Todavia, ainda é um mistério latente para a neurobiologia o processo pelo qual as imagens, ou padrões mentais, emergem das estruturas topograficamente organizadas (ETO), ou padrões neurais.

As imagens originam-se de padrões neurais, ou mapas neurais, formados em populações de células nervosas, ou neurônios, que constituem circuitos ou redes. Contudo, existe um mistério com relação a *como* as imagens emergem de padrões neurais. Como um padrão neural *se torna* uma imagem é uma questão que a neurobiologia ainda não resolveu. [...] talvez algum dia sejamos capazes de explicar satisfatoriamente todas as etapas intermediárias entre padrão neural e imagem, mas esse dia ainda não chegou (Idem, 2000, p. 407-408).

Sendo assim, a noção de que as imagens emergem de padrões neurais é o mais longe que se pode chegar com a finalidade de compreender a sua formação. Porém, o próprio Damásio nos alerta que não devemos cair na armadilha de pensar que os padrões neurais e os padrões mentais estariam em uma estrutura dicotômica, corpo e mente como pensava Descartes (Ibidem, p.408). Embora os padrões neurais possam ser atrelados a esta noção de corpo (por acontecerem na fisicalidade do corpo) e os padrões mentais estarem nas estruturas metafísicas²⁶, pois as imagens, bem como o pensamento são processados no cérebro (mas podem ser imaginados como “acima” do cérebro, algo que pára no reino das ideias), o que Damásio aponta é que ainda não se conhece os fenômenos biológicos que acontecem entre estes dois estágios do processamento das imagens. Esta lacuna deverá ser preenchida com a evolução da neurobiologia.

1.2.2 Segunda Unidade - Imagens Mentais

Abordo neste tópico um pouco mais sobre as imagens propriamente ditas, apresentando seus tipos e “funções”. Partindo do pressuposto de que compreendemos como as imagens surgem no cérebro em consequência de padrões neurais, surge a necessidade de compreender quais os tipos de imagens que surgem.

²⁶ Metafísico aqui é utilizado no sentido de não associado diretamente ao corpo físico, localizando-a num mundo ideacional.

Diferente do que parece, as imagens não emergem dos padrões neurais como se fossem as fotografias que temos nas paredes. Como já foi mostrado, tudo surge num impulso em um neurônio que, ao se comunicar com outros, vai formar as estruturas topograficamente organizadas (ETO), ou seja, os padrões mentais têm como gênese os padrões neurais construídos a partir de nossas experiências sensorio-motoras. Os padrões mentais são o que chamamos de “imagens mentais”. Estas “imagens” são construídas com base nos mecanismos que acontecem no cérebro e não são nem estáticas, como as imagens de um retrato 3x4, nem somente visuais, sendo compostas pelos mais diversos estímulos, formando, portanto, os mais diferentes tipos de “imagens.”

A palavra [imagem] também se refere a imagens sonoras, como as causadas pela música e pelo vento, e às imagens sômato-sensitivas, que Einstein usava na resolução mental de seus problemas – em seu inspirado relato, ele designou esses padrões como imagens musculares. As imagens de todas as modalidades “retratam” processos e entidades de todos os tipos, concreto e abstrato. (Ibidem, p. 402).

Imagine agora o som das ondas do mar, ou ainda o som de uma cachoeira ou de uma fonte. O som que está na sua mente, do arrebentar das ondas à beira-mar, é a imagem mental do som das ondas do mar. As imagens são construídas com base em nossas experiências diretas e indiretas, portanto, uma pessoa que mesmo nunca tendo conhecido de perto o mar, mas que já ouviu alguém comentando e tentando reproduzir o “tchuáar” das ondas do mar, armazenará informações acerca do som do mar, mesmo que a imagem sonora do som do mar seja estritamente mecânica. Sendo assim, é importante que se atente para o fato de que a produção de imagens mentais é condicionada à experiência cultural do indivíduo. Alguém em algum lugar isolado, que nunca tenha visto o mar, ou não tenha entrado em contato com a sonoridade e nem mesmo com a ideia de mar, não conseguirá produzir nenhum tipo de imagem a este respeito, nem de sua cor, som, cheiro, sabor, movimento, e nem de sua imensidão.

Em condições normais, o processo de produção de imagens no cérebro não tem pausa, excetuando-se o momento em que dormimos, desde que não sonhemos, pois o sonho também é uma construção de imagens mentais (Ibidem, p. 403). Talvez este seja o motivo porque tantos sonhos parecem reais - eles são construções que o cérebro fez com base nos parâmetros armazenados como substrato de nossas experiências, e muito embora, às vezes, sonhemos com lugares que não conhecemos, estes são construções baseadas em um agrupamento de imagens evocadas. Nunca encontramos seres monstruosos na vida real tal como os que encontramos nos pesadelos, porém eles fazem parte da construção historiográfica de cada indivíduo.

As imagens, como já foi observado, são as representações do meio ambiente no cérebro acionadas pelas percepções dos nossos sentidos (olfato, visão, paladar, tato, audição e propriocepção). Elas têm como principal objetivo possibilitar nossa reação a estes estímulos, e estão presentes desde os primórdios da evolução. A grande diferença é que nós, diferente dos nossos ancestrais, possuímos uma superior capacidade de armazenamento destas imagens, bem como desenvolvemos respostas que foram se tornando cada vez mais complexas.

As imagens foram sendo armazenadas na mente humana para que o indivíduo pudesse acelerar o processo de escolha da reação, pois, com o passar do tempo, reações idênticas foram sendo dadas a problemas parecidos (Idem, 2011, p. 354). Ao queimar-se a primeira vez com o fogo o homem registrou uma imagem mental do ocorrido e de seu resultado, com isto ele aprendeu a reagir a este fator de forma semelhante, cada vez que tal imagem era criada na mente, muito embora este processo não deva ter sido tão simples assim.

Com o passar dos estágios evolutivos os homens foram ampliando o “banco” de imagens e, com isso, também foram surgindo diversas outras respostas a serem dadas (Ibidem, p. 63). Em decorrência destas novas e diversas experiências, os homens sabem (ou deveriam saber) como reagir de formas diferentes ao fogo produzido pelos palitos de fósforo e aquele em um incêndio numa floresta.

O acúmulo de informações e de reações nos possibilitou, também, que hoje não ataquemos uns aos outros ao nos sentirmos ameaçados, tal como ainda fazem os animais. Isso porque as estruturas sociais são absorvidas pelo cérebro, fazendo com que, a cada nova grande mudança do ciclo social humano, novas estruturas (chamadas dispositivas) sejam adicionadas às estruturas sociobiológicas que possuímos (Idem, 1996, p.152). Falo sobre estas estruturas dispositivas mais adiante.

Entre as estruturas sociais armazenadas na mente está o filtro social, que armazenou no cérebro os padrões de reações que são aceitáveis na sociedade que circunda o organismo, ou seja, conseguimos armazenar e classificar as coisas como “boas” e “más” (Ibidem, p.145). Este filtro é utilizado para todos os tipos de reações humanas, desde o ataque até às respostas ao sentimento de perda (Ibidem, p.145). Sendo assim, é através deste mecanismo cerebral que diferentes culturas reagem à morte das mais diversas formas, pois o que mudou não é o evento de perda, de ausência, mas sim as formas de padrões de reações que são aplicáveis, aceitáveis e “pré-estabelecidas” naquela cultura. Sendo assim, a evolução nos brindou com um mecanismo de filtro, onde ficam guardados os nossos padrões culturais. Este mecanismo cerebral adquirido pelo homem no decorrer de sua evolução, e nas complexas estruturas de

sobrevivência em comunidade, é conhecido como Supra-Regulação Adaptativa (Ibidem p.153).

A Supra-Regulação Adaptativa funciona como um filtro para nossas emoções e é derivado do acúmulo de experiências físicas e mentais que adquirimos com o passar dos anos, através de nossa convivência com as estruturas da sociedade e principalmente com a educação.

Aquilo que as disposições adquiridas incorporam é a sua experiência única dessas relações ao longo da vida. Essas experiências podem variar muito ou pouco em comparação com a de outras pessoas; mas é só sua. Apesar de as relações entre tipo de situação e emoção [sendo a emoção entendida na neurociência como a resposta física mental aos estímulos externos] serem em grande medida semelhantes entre diferentes indivíduos, à experiência pessoal e única personaliza o processo para cada indivíduo. (Ibidem, p.166)

Hoje já conseguimos filtrar as respostas com base nas disposições adquiridas e nas Supra-Regulações Adaptativas, embora nem todas as nuances dos instintos tenham sido modificadas com a evolução. A forma de ataque frente à ameaça se modificou, pois nas sociedades modernas nem sempre atacamos fisicamente, mas mantemos uma série de competições sociais, de emoção, de status que podem ser consideradas como reflexos de nossos instintos de sobrevivência e de defesa do nosso espaço.

Depois deste preâmbulo sobre a capacidade evolutiva das representações imagéticas do homem, volto para o conteúdo primeiro desta unidade, as imagens mentais, ou, mais precisamente, os dois principais tipos de imagens mentais.

1.2.2.1 Imagens Perceptivas

São dois os tipos de imagens mentais que surgem no cérebro, e a diferença entre estes dois tipos é a forma de produção das mesmas. As imagens perceptivas são criadas no contato direto com o meio ambiente externo – de fora para dentro, enquanto que as imagens evocadas utilizam como base as memórias – de dentro para fora, por assim dizer (Ibidem, p.123-124).

Ao olhar para uma janela aberta, nos deparamos com as imagens do mundo lá fora. Estas imagens entrarão no corpo por meio da retina, que levará, por sua vez estas informações até os córtices visuais de entrada no cérebro. Sendo assim, as imagens perceptivas são as imagens criadas no momento presente, no contato direto com o ambiente.

As texturas das superfícies, bem como sua temperatura, cor, dimensões, cheiro e sabor são exemplos de “imagens” mentais perceptivas, ou seja, a representação presente do ambiente em nossa mente configura o que se chama de imagens perceptivas (Ibidem p.126).

Todo o entendimento que possuímos do meio ambiente é formado pela nossa capacidade de formar “imagens” perceptivas e de registrá-las na mente. É importante que se atente para o fato de que nem todas as “imagens” que percebemos tornam-se conscientes no cérebro, pois a quantidade de informações vindas de todas as zonas de entrada sensório-motoras do corpo humano tornaria a capacidade de organização das “imagens” na consciência difícil demais (Idem, 2000, p. 404). Por este motivo, apenas uma pequena parcela dos estímulos percebidos no ambiente torna-se consciente no cérebro.

Portanto, existe uma janela na mente que “recorta as imagens” que tornar-se-ão conscientes.

Há imagens demais sendo geradas e competição demais para a janela da mente, relativamente pequena, na qual as imagens podem se tornar conscientes – ou seja, a janela na qual as imagens são acompanhadas da percepção de que as estamos apreendendo e, em consequência, de que estamos atentando devidamente para elas. [...] metaforicamente, existe de fato um subterrâneo sob a mente consciente, e esse subterrâneo possui muitos níveis. Um nível compõe-se de imagens às quais não se prestou atenção, [...] outro nível consiste nos padrões neurais, e nas relações entre padrões neurais que fundamentam todas as imagens, quer elas acabem se tornando conscientes, quer não. (Ibidem, p. 404).

As imagens perceptivas que se tornam conscientes são registradas e armazenadas na mente, contudo, não guardamos estas imagens de forma fac-similar. Se guardássemos na mente as imagens que se tornam conscientes da forma como elas são geradas, incorreríamos em um problema insuperável de capacidade (Idem, 1996, p.130). A quantidade de informações que adquirimos durante a nossa vida é similar aos livros de uma biblioteca. Porém, diferente de um espaço físico com prateleiras que podem ser ampliadas com a chegada de mais livros, as “prateleiras” do cérebro não podem ser ampliadas. Isso porque não suportaríamos o registro de imagens em fluxo e com tantos elementos tal como elas são criadas.

O que ocorre é que as imagens ficam registradas na mente por associação de importância, onde as imagens mais recorrentes ou mais importantes acabam sendo registradas, enquanto as menos importantes, e menos constantes, acabam por serem esquecidas mais rapidamente.

1.2.2.2 Imagens Evocadas

O segundo tipo de imagem mental é denominada de Imagens Evocadas. Estas imagens surgem na mente quando recordamos algo do passado, ou seja, quando forçamos a mente a

relembrar algo que não está acontecendo neste exato momento com o corpo (Ibidem, p.128). Quando tentamos lembrar qual a aparência da rua onde deveríamos ter entrado, para que não nos tivéssemos perdido, estamos recriando uma imagem de algo do passado, estamos utilizando uma imagem evocada.

São dois os tipos principais de imagens do tipo evocadas: as imagens evocadas a partir de um passado real e as imagens evocadas a partir de planos para o futuro. O primeiro tipo, evocadas de um passado real, são referentes às imagens que já se tornaram conscientes na mente, como o exemplo da rua citado no parágrafo acima.

As imagens evocadas a partir de planos para o futuro são referentes a representações que criamos em nossa mente, combinando elementos de imagens de um passado real, isto é, com base em imagens do passado criamos uma “pré-visão” do que faremos no futuro. Um exemplo deste tipo de imagem evocada pode ser feito se pensarmos na organização de um espaço bagunçado, como por exemplo, uma biblioteca. Com base na imagem da biblioteca desorganizada podemos criar na mente as imagens de como iremos organizá-la, separando na mente os livros por seções “imaginárias”. Assim, criamos, com base na imagem que temos da biblioteca em questão, uma organização de uma imagem evocada de planos para o futuro desta biblioteca.

Aparentemente, o registro mental das imagens perceptivas é de suma importância para as imagens evocadas, tendo em vista que não existe imagem que não seja primeiramente perceptiva (Ibidem p.128). Por este motivo é tão importante o mecanismo de registro mental das imagens, seja o registro das imagens perceptivas seja o registro das imagens evocadas que criamos.

Porém, as imagens de ambos os tipos não são registradas com todos os elementos de sua constituição, sendo fácil percebermos isso quando tentamos nos lembrar do som da voz de um amigo que não vemos há algum tempo, ou de um parente distante, mesmo que este parente seja nossa própria mãe. Com o passar do tempo, as imagens mentais guardadas na mente das características vocais deste ente querido tornam-se “embaçadas” e o “ouvido de memória da mente” já não é tão preciso como antes (Ibidem, p.128). O mesmo acontece com cheiros, cores, sabores, sensações táteis, textos decorados e toda a infinidade de diferentes imagens que criamos na mente.

O que nos resta de registro na mente são os detalhes principais, algum sinal, algum detalhe mais marcante, o cheiro, a cor, até que, com o passar dos anos o que resta são os “detalhes emocionais” nas palavras de Ivan Izquierdo. “O que vai se apagando são os detalhes não emocionais. Cada vez que há uma circunstância que evoca algo emocional, que pode ser

nossa própria vontade, evocamos os detalhes emocionais” (IZQUIERDO, 2006). Além destes detalhes emocionais, que com o passar do tempo são adormecidos e despertados quando entramos em contato com algo que nos faça recordar, o que conseguiremos, no geral, é uma interpretação bem rasa dos detalhes da maioria das imagens que vivenciamos.

1.2.3 - Terceira Unidade - Representações Dispositivas

O objetivo deste tópico é o entendimento da forma como as imagens são registradas na mente e como elas são evocadas quando necessário, bem como a utilização deste elemento pela mente e pelo corpo durante o processo evolutivo. Sua importância no trabalho do ator vai ser retomada no próximo capítulo.

As imagens ficam registradas na mente por meio de disposições ou representações dispositivas. As representações dispositivas são o meio pelo qual as estruturas da mente conseguem reformular as estruturas topograficamente organizadas (ETO) que formaram a imagem pela primeira vez (DAMÁSIO, 1996, 126). Como já sabemos, quando a imagem de um determinado fato é criada na mente ela emerge de um padrão neural. O que as representações dispositivas fazem é, manter guardados na mente os “caminhos”, ou melhor, o padrão neural que formou aquela imagem, para, com isso, poder acioná-lo e recriar aquela imagem (Ibidem, 130).

Sendo assim, o que é armazenado na mente não são as “imagens” como “objetos estáticos” e sim o caminho pelo qual aquele estímulo chegou a se tornar uma imagem, desde o disparo nos neurônios dos córtices de entrada até às estruturas de saída.

Veja o célebre exemplo que deu origem a uma das mais admiradas obras literárias mundiais, *Em busca do tempo perdido* (1913- 1927) de Marcel Proust (1871-1922). No primeiro volume da história, *No caminho de Swann* (1913), Proust revela a experiência que o despertou para escrever o texto. Ele conta o fato aplicando sua experiência ao narrador da história. Este se senta a uma mesa e saboreia seu café com *madeleine*; ao experimentar pela primeira vez o lanche ele diz:

no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou antes, essa essência não estava em mim; era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo àquela poderosa alegria? Senti que estava ligado ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava

infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde aprendê-la? (PROUST, 1987, p. 31).

O que acaba de acontecer ao narrador/escritor da história é exatamente a criação de uma imagem evocada, com base nas associações com a imagem palatar do chá com *madeleine*. Na primeira experiência com chá e *madeleine*, na infância do narrador, criou-se uma experiência que teve seu padrão neural armazenado em forma de disposição. Um grande bem-estar da infância foi forte o suficiente para ser armazenado e induzido pelo chá com *madeleine*. A todo o momento que, por algum motivo, esta estrutura dispositiva for solicitada, ela acionará o grupo de neurônios que foi estimulado na primeira experiência deste fato. Com isto, estaremos, de certa forma, revivendo a imagem mental do sabor, e, conseqüentemente, poderemos sentir vários dos reflexos corporais e mentais associados a esta experiência²⁷.

As imagens evocadas são sempre interpretações (DAMÁSIO, 1996, 128). Portanto, as estruturas dispositivas não apresentaram uma imagem fac-similar à primeira imagem perceptiva da primeira ocasião em que o narrador experimentou chá com *madeleines*, e sim uma interpretação de elementos marcantes desta imagem, que podem ser, por exemplo, apenas a imagem auditiva e olfativa do lanche. Ou como diria Izquierdo apenas os detalhes emocionais foram (serão) lembrados.

Porém, a depender da forma como o fato nos tocou, a imagem pode vir a tornar-se ameaçadora, causando um trauma, onde a evocação desta imagem passa a ser uma patologia que prejudica o detentor destas “imagens” (Ibidem, 145). Técnicas medicamentosas ou terapêuticas como a bioenergética servem para amenizar os sintomas da lembrança desta imagem, bem como aliviar os reflexos desta sobre o corpo, além de tentarem trabalhar sobre a forma como reinterpretemos estas imagens, que podem, com o passar dos anos, tornarem-se cada vez mais pesadas.

As estruturas dispositivas nos servem como meio de aperfeiçoar nossa reação frente a imagens recorrentes, como, por exemplo, os momentos que antecedem um possível assalto podem gerar reações que o corpo já registrou como sendo uma das formas já utilizadas de resposta para aquela situação. Sendo assim, as estruturas dispositivas não registram apenas situações de desconforto e de tristeza, mas também registram reações às situações de perigo e falta de condições apropriadas, sempre pensando na função primordial do cérebro, que é a manutenção da vida do organismo.

²⁷ Um estudo mais específico sobre as relações de imagens mentais e memórias em *Em busca do tempo perdido* de Proust foi publicado no texto *Imagem e Signos: O processo biológico do pensar* de minha autoria. In: <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/jornadasperformance>

Sobre este fato eu retorno mais adiante, para indicar as utilizações artísticas que se pode fazer e se faz das estruturas dispositivas, principalmente no teatro.

1.3 O Palco do Corpo (Emoções)

“Todas as emoções usam o corpo como teatro.” (DAMÁSIO, 2000, p. 75)

O foco desta penúltima parte deste capítulo é o corpo, com suas transformações, variações e interposições. Embora as emoções não estejam direcionadas apenas para e pelo corpo, os estudos das emoções começam, a partir deste ponto, a ter o corpo como “crítico”.

O objetivo aqui é esclarecer o mecanismo das emoções, bem como as suas relações intrínsecas com o corpo, tendo em vista que o tópico anterior serviu para que se pudesse entender o mecanismo de produção das imagens mentais, principalmente no âmbito do cérebro.

1.3.1 Primeira Unidade - Conceituando Emoção

Aqui reúno as concepções de Antônio Damásio a fim de elucidar o que vem a ser, em termos físicos e teóricos, as emoções. Tendo em vista que já expliquei o processo pelo qual as imagens mentais são produzidas na mente, bem como a forma pela qual elas são registradas em disposições, é necessário elucidar os pontos finais para a concepção de uma emoção.

A palavra emoção deriva da palavra latina *emovere* (de *ex movere*) que significa literalmente “colocar ou passar para fora”, ou seja, diz respeito diretamente ao ato de exteriorizar. Em seu livro *Psicologia Geral*, Amaral Fontoura diz que: “Etimologicamente, emoção significa ‘movimento por uma causa interna’ podemos defini-la como sendo toda perturbação violenta e passageira do tônus afetivo” (FONTOURA, 1970, p. 319). Sendo assim, pode-se dizer que as emoções são ações físicas, externas e internas e, portanto, quase sempre perceptíveis a olho nu, que acontecem constantemente em nosso corpo.

Nas definições de Antônio Damásio, as emoções são uma

coleção de mudanças no estado do corpo que são induzidas numa infinidade de órgãos por meio das terminações das células nervosas sob o controle de um sistema cerebral dedicado, o qual responde ao conteúdo dos pensamentos relativos a uma determinada entidade ou acontecimento. [...] a emoção é a combinação de um processo avaliatório mental, simples ou complexo, com respostas dispositivas a esse processo, em sua maioria dirigida ao corpo propriamente dito, resultando num estado emocional do corpo, mas também dirigidas ao próprio cérebro (núcleos neurotransmissores no tronco cerebral), resultando em alterações mentais adicionais (DAMÁSIO, 1996, p. 168-169).

Sendo assim, as emoções são o processo pelo qual nós identificamos e reagimos ao mundo a nossa volta. Ao nos depararmos com uma cena do dia-a-dia, nosso cérebro codifica os elementos desta cena em padrões mentais, ou imagens mentais, como já foi descrito. Com base nas associações que nosso cérebro produz saberemos, através dos sistemas reguladores biológicos, qual a melhor ação a ser realizada naquele momento. Os sistemas reguladores biológicos estão sempre escolhendo, com base nos padrões mentais, a emoção, ou melhor, a resposta física, que melhor responde a determinadas situações vivenciadas. Todas as emoções têm algum tipo de função reguladora a desempenhar.

As emoções são, portanto, um mecanismo que auxiliou o processo de evolução do corpo humano. Elas possibilitaram o aperfeiçoamento dos reguladores básicos da vida, tendo em vista que, com base nas emoções, nós conseguimos aperfeiçoar as respostas que damos aos estímulos do ambiente, e com isso, escolhemos a melhor forma de nos portarmos frente àquele estímulo.

Damásio entende que todas as reações perceptíveis por terceiros, seja perceptível a olho nu ou percebida através de modernos aparelhos de medição, são consideradas como uma emoção. Damásio exemplifica

Repara-se que, para se provar uma resposta do corpo, não é sequer necessário “reconhecer” [...] basta apenas que os córtices sensoriais iniciais detectem e classifiquem a característica ou características-chave de uma determinada entidade[...] Um pinto no alto de um ninho não faz ideia alguma do que é uma águia, mas reage de imediato com alarme e esconde a cabeça quando um objeto de asas largas o sobrevoa a uma determinada velocidade. (DAMÁSIO, 1996, p. 161)

Percebe-se neste exemplo, que as emoções podem surgir como reações a interpretações de imagens mentais, mesmo que algumas imagens nunca tenham nos chegado e ainda não saibamos o que necessariamente ela seja.

São dois os caminhos seguidos pelas respostas dadas pelo cérebro: a primeira é a dos sinais humorais e a segunda a dos sinais neurais (Ibidem, p. 113). Entre os sinais humorais estão as mensagens químicas transmitidas através da corrente sanguínea, como, por exemplo, a produção de hormônios como forma de reação emocional às mudanças e estímulos sexuais, bem como a liberação de hormônios como a serotonina e a dopamina. Todas estas formas de respostas humorais encontram-se exclusivamente no meio interno do organismo, sendo muitas vezes, como no caso da dopamina e da serotonina, exclusivas às áreas internas do próprio cérebro. Também o cérebro produz como forma de respostas emotiva, ações em outras partes do cérebro, muitas vezes guiadas por estas respostas humorais e outras vezes

disparadas por impulsos em forma de sinapse, para atingir partes diferentes dos conjuntos cerebrais.

Entre os sinais neurais estão as mensagens eletroquímicas que transitam nas vias nervosas. São transmitidas por esses sinais as modificações músculo-esqueléticas, bem como as modificações absorvidas pelas estruturas sômato-sensoriais e pelos sentidos (Ibidem, p. 114).

Antes de prosseguir, devo me ater mais um pouco nas reações físicas decorrentes dos processos de emoção. Através das reações físicas das emoções é possível saber que alguém está “triste” sem a necessidade de se pronunciar uma única palavra, ou seja, pode-se saber que alguém está passando por uma reação física de tristeza através de mecanismos de interpretação corporal. Através da cultura absorvida no cotidiano, passamos a construir formações simbólicas do que é compatível e interpretável como uma emoção de tristeza. Em nossa sociedade, somos todos preparados pela educação para apresentarmos padrões simbólicos mais ou menos parecidos.

Ernst Cassirer, em seu texto *Ensaio Sobre o Homem. Uma Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana* (1994), diz que o homem, para além da relação simples entre receptor e efetuator, possui um terceiro elo que seria denominado por ele como sistema simbólico, e seria isto que o diferenciaria das demais espécies de animais. (CASSIRER, 1994, p. 47) O sistema simbólico compreenderia os códigos existentes no cerne das culturas, de forma que só os partícipes deste sistema simbólico poderiam ter acesso completamente ao significado do mesmo.

Através do *sistema simbólico* o homem atribui significados e sentidos às suas experiências sensíveis; elevando o ser humano a um patamar diferenciado. O seu mundo passa a ser não mais os fatos percebidos na dinâmica da sensação e instinto, mas sim a realidade construída em seu pensamento. O que realmente faz sentido para o homem não é o “universo dos fatos”, circunscrito na empiricidade das coisas, mas sim seu próprio “universo simbólico” formulado na idealidade de seu intelecto (PEREIRA, 2014, p. 174)

Além da necessidade de interação com estes sistemas simbólicos para uma completa compreensão das estruturas que geram as emoções, também é em referência a estes sistemas simbólicos que surgem as culturas afetivas e seus diversos significados.

Antes de ampliar a discussão acerca das comunidades afetivas, é importante ressaltar o conceito cunhado por Gregory Bateson e Margaret Mead, que, no livro *Balinese Character* (1942), pensam o *ethos* como um sistema culturalmente organizado das emoções, ou ainda a forma como “as emoções são produzidas, fixadas e modificadas culturalmente”

(CANEVACCI, 2012, p. 43). Outro conceito de *ethos* pensado por Clifford Geertz diz que “[o] *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético, e sua disposição é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete” (GEERTZ, 1989, p. 93). Em ambos os casos, trata-se da forma como o *ethos* social molda e constrói a cultura do sujeito, mas estas disposições também constroem o sujeito pensante e emocional. Em outras palavras, o *ethos* cultural molda o sujeito emocional, bem como molda as formas e tipos de emoção que o sujeito possui ou irá externar. Por sua vez, este *ethos* cultural externado “re-constrói” e “re-molda” os sujeitos circundantes, portanto, quero ressaltar com isso que o processo é dialógico, operando em sentidos contrários simultaneamente.

A partir destes dados, pode-se pensar a noção de comunidade afetiva dentro da discussão das emoções. As culturas afetivas são conjuntos de indivíduos “marcados pela existência de emoções [...] que não são traduzíveis sem erros grosseiros de interpretação para o vocabulário de outro grupo” (LE BRETON, 2009, p.154). As comunidades afetivas apresentam, com seu *ethos* e seu sistema simbólico, uma diversidade de representações emocionais possíveis no sujeito, pois ambos os conceitos modificam a percepção que o sujeito tem de sua realidade, bem como estruturam os meios e possibilidades de demonstração das emoções.

Estas comunidades afetivas possuem emoções que são imperceptíveis, ou indecifráveis, como por exemplo, o termo balinês *Lek* estudado por Geertz (1989). Aparentemente, a tradução material é algo similar ao sentimento de vergonha ou de culpa, mas que ele prefere associar em nossa cultura a um “terror do palco”. Isso quer dizer que este sentimento não é o da vergonha, nem existe uma tradução apropriada, pois o termo vergonha acumula diversas formas de produção e não apenas a específica deste “terror do palco”.

O ponto a frisar é que traduzir *lek* como "culpa" ou "vergonha" é, dado o sentido habitual desses termos em nossa língua, interpretá-lo mal, e nossa expressão "terror do palco" — "o nervosismo que se sente ao apresentar-se perante uma audiência" — dá uma ideia muito melhor, se bem que ainda imperfeita, daquilo a que os balineses se referem quando falam, como o fazem constantemente, do *lek* (GEERTZ, 1989, p.177).

Sendo assim, não é porque somos seres biológicos, com estruturas físicas bastante similares, que possuiremos recortes e expressões emocionais do mesmo tipo, isso porque elas são moldadas pelo *ethos* e pelo sistema simbólico da sociedade onde estamos inseridos.

O sentido aplicado às emoções é um conjunto de relações que torna o discurso latente em determinada época e local. Este conjunto é formado pelo momento de produção deste

discurso, pelas redes de memória acessadas no momento do discurso e pelo indivíduo que o produz, além dos indivíduos para os quais são produzidos estes discursos (FOUCAULT, 1972-1996; PECHEUX, 1997; GREGOLIN, 2004; ORLANDI, 2001).

O processo de educação dos sentidos molda o ser humano para os códigos emocionais referentes àquela determinada sociedade (e vice-versa). Por este motivo, pode-se dizer que, embora geremos conteúdos diversos de emoção, a emoção encontra-se no “entre”, no “entre espaço” de comunicação e interação, no “sentido” que os gestos e ações tomam no espaço “vazio” entre o emissor e o receptor. David Le Breton diz a este respeito que “[um] mundo imaginário se interpõe entre as mímicas e os movimentos do corpo, dando espessura à vida social e completando a cena com significados próprios ao espectador” (LE BRETON, 2009, p.43).

Não estamos mais num campo sólido onde imaginamos que todos os códigos emotivos podem ser decifrados por outros, pois, como diz Merleau-Ponty, em seu livro *Fenomenologia da percepção* “[o] sentido dos gestos não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 251). Sendo assim, estamos num constante decifrar de códigos, mesmo que não estejamos em uma situação de encenação, e o homem, no ato da emoção, não possui abertura para grandes interpretações, utilizando muitas vezes as zonas de automações para responder ao ambiente. “Na vida costumeira o homem emocionado não se interroga sobre suas emoções, essas compõem seu corpo e os demais poderão eventualmente lê-las em sua atitude” (LE BRETON, 2009, p.44-45).

Nossos pensamentos não podem ser decifrados por terceiros, todavia é o nosso corpo o responsável por transmitir os estados e as informações necessárias para ser entendido, através dos gestos e emoções.

As emoções nos fizeram evoluir através da interação comunitária: as experiências de vencer longos períodos de frio e calor, a necessidade de cultivar alimentos, de caçar em grupos, até o nosso churrasco de fim de semana. Todas estas modificações estão relacionadas à forma como o nosso cérebro, com seus mecanismos de regulação biológica e com o passar do tempo, modificou nossas reações físicas. Além disso, existe uma relação do cérebro com a forma como adquirimos os sistemas simbólicos, da cultura afetiva, na qual estamos inseridos.

O fato de sermos levados a chorar em momentos fúnebres, sem que tenhamos conhecimento algum de quem era o morto, pode explicar um pouco da relação entre emoções e os sistemas simbólicos. Quando não conhecemos o morto, podemos nos emocionar pelo simples fato de associarmos aquela situação de perda com experiências íntimas e pessoais nossas. Ou seja, somos “obrigados” a nos sentirmos tristes, para que cumpramos a estreita

relação entre padrões sociais e emoções. Esta relação é apontada por Emile Durkheim em *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*:

não é um movimento natural da sensibilidade privada, machucada por uma perda cruel, mas um dever imposto pelo grupo. As pessoas se lamentam, não simplesmente porque estejam tristes, mas porque são obrigadas a se lamentar [...] essa obrigação, aliás, é sancionada por castigos míticos ou sociais. Acredita-se, por exemplo, que, quando um parente não cumpre o luto como convém, a alma do morto segue seus passos e o mata. (DURKHEIM, 1996, p.429).

Sendo assim, seja por uma necessidade social seja por um processo natural, associamos as imagens que nos chegam com experiências passadas, imagens estas que trazem consigo uma série de conjunturas e geram diversas reações.

Contando com estes esclarecimentos, passo a tratar agora sobre os três tipos de emoção.

1.3.1.1 Tipos de emoção

Pode ser difícil compreender que as emoções não são todas iguais, e que podem se modificar com base em pequenos elementos do meio ambiente e da sociedade. São três os tipos de emoções que discuto neste tópico: as emoções primárias, as emoções secundárias e as emoções de fundo.

Pode-se perceber a tentativa que a neurociência faz para compreender o fenômeno que fundamenta estes aparatos biológicos e sociais, bem como as intrincadas relações entre o *bios* e o *ethos*.

1.3.1.1.1 Emoções Primárias

As emoções primárias são também denominadas de emoções universais, e recebem este nome por compreender as emoções que podem ser consideradas como característica universal dos seres humanos (DAMÁSIO, 2000, p. 74). Estas emoções seriam o elo entre as diversas comunidades humanas, embora estejam sujeitas às modificações da cultura de cada povo. Parte-se do princípio que o ser humano saudável estaria apto a sentir toda a gama das emoções primárias, por isso estas serem consideradas universais.

O rótulo de emoções primárias ou universais é dado às sensações mais comuns do ser humano, e haviam sido classificadas por Charles Darwin como emoções básicas. Tanto Darwin em 1872, no livro *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*, como

Damásio, no final do século XX e durante o século XXI no livro *O Mistério da Consciência* (2000), as classificam em seis emoções primárias ou universais, a saber: alegria, tristeza, medo, raiva, surpresa e repugnância (Ibidem, p. 74).

Damásio também se baseia nas ideias de William James para propor esta classificação. James diz que as estruturas de emoções padrões seriam organizadas previamente na mente humana (JAMES, 2008, p. 670), por este motivo, seriam chamadas de emoção padrão aquelas que os seres humanos estão inatamente habilitados a sentir (NASCIMENTO, 2013, p. 97).

Tal como as cores, as emoções primárias são classificadas numa espécie de escala cromática, de acordo com a sua proximidade e familiaridade com as emoções das quais têm origem. Sobre isto Damásio diz que “a euforia e o êxtase são variantes da felicidade; a melancolia e a ansiedade são variantes da tristeza; o pânico e a timidez são variantes do medo” (DAMÁSIO, 1996, p.180). Esta classificação de gradação das emoções primárias é tratada apenas no primeiro livro de Damásio, *O Erro de Descartes* (1996), e, de acordo com as leituras, pude perceber que a própria gradação vai se dissipando nos demais tipos de emoção.

A classificação das emoções em primárias e secundárias também está indiretamente ligada ao amadurecimento do sujeito, e/ou com o passar dos anos da vida deste indivíduo. Em princípio, as emoções primárias são, em seu cerne, inatas e estariam no sujeito desde seu nascimento, mesmo que com o passar do tempo ele sofresse um processo de amadurecimento e aperfeiçoamento do que sente. No entanto, parece que não é bem assim. Mesmo as emoções primárias sendo consideradas como inatas, é importante refletir que as emoções ao se manifestarem nas crianças ainda não apresentam a complexidade da vida adulta (Ibidem, p.160). Ressalto que as emoções se tornam mais complexas conforme o número de experiências se amplia no sujeito, pois, com o passar do tempo, vai-se experimentando gradações e compreendendo-se as nuances entre as diversas formas de alegria, de tristeza, entre outras. No decorrer do amadurecimento do sujeito, ele torna-se um ser social e passa a lidar com os padrões sociais, éticos e com a cultura, trazendo para ele as experiências necessárias para que possa chegar às emoções conhecidas como emoções secundárias.

1.3.1.1.2 Emoções Secundárias

As emoções secundárias surgem no sujeito conforme ele entra em contato com a cultura que o circunda, e, além disso, são mais filtradas pelas características sociais da comunidade que as emoções primárias. Por este motivo, estas emoções também são

conhecidas como emoções sociais (DAMÁSIO, 2000, p. 74). Os comportamentos que recebem o rótulo de emoções sociais são: pena, vergonha, embaraço, culpa, orgulho, inveja, gratidão, admiração, simpatia, espanto, indignação, desprezo, entre outros (DAMÁSIO, 2004, p. 74).

Estas emoções constituem estados do corpo com características mais discriminativas e complexas, além de apresentarem muitas nuances subjetivas. Estas emoções são produto das interações sociais do sujeito, e encontram-se num limiar entre o comportamento e os significados deste (Idem, 2004, p. 54). As emoções sociais são variáveis de pessoa para pessoa, pois o que causa pena em alguns pode não causar em outros. Esta modificação, contudo, é relativa às questões sociais da comunidade que moldou os sujeitos. Sendo assim, pessoas de uma mesma comunidade tendem a possuir emoções secundárias aproximadas, enquanto que sujeitos externos não entendem os códigos que causam as mesmas (Ibidem, p. 55). O que causa culpa e embaraço numa sociedade provavelmente não causará em outra, como, por exemplo, para muitos indígenas andar nu em frente aos outros não causa embaraço, enquanto para nós, seres moldados à cultura do vestir, andar desnudo não só é geralmente embaraçoso como é considerado crime.

O entendimento das emoções secundárias brinca todo o tempo com o lógico e o ilógico, como, por exemplo, o caso vivenciado pela antropóloga Laura Bohannan e relatado em seu texto intitulado *Shakespeare entre os Tiv* (2005). Neste relato, a antropóloga americana descreve os percalços pelos quais passou para explicar a uma comunidade Tiv, povo localizado na África Ocidental, mais precisamente na Nigéria e Camarões, o enredo que sustentava a peça *Hamlet* de Shakespeare. Bohannan fez isto com o objetivo de defender a tese de que Shakespeare tratava dos problemas universais e da natureza humana e que

a natureza humana é praticamente a mesma por todo o mundo; pelo menos a trama e a motivação das maiores tragédias seriam sempre compreensíveis em toda a parte, embora alguns detalhes do costume tivessem que ser explicados, e as dificuldades de tradução requeressem algumas modificações (BOHANNAN, 2005, p. 3).

Os Tiv's são grandes contadores de histórias e reúnem-se vários grupos em momento de contação destas. Convidada pelo chefe da tribo a contar a história do livro que trouxera, Bohannan viu a chance para provar que Shakespeare era universalmente compreensível. E, ali, perante aos mais velhos e suas esposas, Bohannan começou a contar a história de Hamlet, porém, adaptando-a para a compreensão dos Tiv's.

nem ontem, nem antes de ontem, mas há muito tempo, muito tempo atrás, aconteceu uma coisa. Certa noite, três homens montavam guarda do lado de fora da casa do

grande chefe, quando, subitamente, eles viram o antigo chefe aproximar-se deles.
 [...]

 Por que ele não era mais o chefe? [...]

 ‘Ele estava morto’, expliquei. ‘Foi por isto que eles ficaram perturbados e aterrorizados quando o viram.’ [...]

 ‘Impossível’, começou um dos velhos, passando seu cachimbo para o vizinho que, por sua vez, enlodou: ‘certamente não era o chefe morto. Era um presságio enviado por um feiticeiro. Continue’. (BOHANNAN, 2005, p. 4).

Pouco a pouco, Bohannan percebeu os problemas de explicar Hamlet aos Tiv, pois o que ela julgava universal, como a vingança de Hamlet pela traição de seu tio Claudio e de sua mãe, não produzia efeito sobre os Tiv. A noção de traição e vingança, ou melhor, as emoções secundárias/sociais dos Tiv eram diferentes. Mesmo assim, ela continuou tentando explicar o erro grave do tio de Hamlet ter se casado com a esposa de seu irmão.

Em nossa terra o filho é ligado ao pai. “O irmão mais novo do chefe morto havia se tornado o grande chefe, casando-se com a viúva do irmão mais velho, decorrido apenas um mês após o funeral”.
 “Ele fez muito bem”, o velho homem sorriu, anunciando para os outros: “Eu lhes disse que se nós conhecêssemos mais a respeito dos europeus terminaríamos achando que eles são muito parecidos conosco”. “Em nossa terra também”, disse ele, dirigindo-se a mim, “o irmão mais novo casa-se com a viúva do irmão mais velho e torna-se o pai de seus filhos”. Agora, se seu tio, aquele que se casou com sua mãe viúva, for irmão verdadeiro de seu pai, então ele será um pai verdadeiro para você. “O pai e o tio de Hamlet tinham a mesma mãe”? (BOHANNAN, 2005, p. 4-5).

Percebe-se um embate de costumes, porém o que acontece como pano de fundo também é um embate de emoções secundárias. Com base nos costumes ocidentais, interpretamos as atitudes de Claudio como um erro, um desvio de conduta, pois compreendemos de forma diferente as emoções sociais de culpa, orgulho, inveja, ciúme e cobiça.

Você conta história bem e nós estamos ouvindo. Mas é claro que os velhos de sua terra nunca lhe contaram o significado real desta história. “Algum dia”, concluiu o velho homem, ajeitando a sua toga esfarrapada em torno de si, “você deve nos contar mais histórias de sua terra. Nós, que somos mais velhos, a instruiremos em seu verdadeiro sentido, de forma que, quando você voltar à sua própria terra, seus velhos verão que você não esteve ingenuamente no mato, mas sim entre aqueles que sabem coisas e que lhe ensinaram sua sabedoria (BOHANNAN, 2005, p. 11-12).

Por fim, além da cultura, é necessário compreender que as emoções secundárias também moldam as estruturas e interpretações que possuímos do ambiente onde vivemos. Bohannan pôde perceber que a cultura dos seres humanos, ou a “natureza” dos seres humanos, é diferente em sociedades diferentes. Sendo assim, as emoções sociais são moldadas pelas estruturas sociais onde está imerso aquele sujeito, e, portanto, as emoções

sociais existem, mas não podem ser classificadas com características gerais, como as emoções primárias.

A felicidade, a tristeza, a raiva e o medo existem nas mais diversas culturas. Mesmo que os causadores sejam distintos, e mesmo com causas diferentes, a emoção medo no cérebro é sempre uma emoção de medo, mesmo que com gradações diferentes e com estímulos diferentes, tendo em vista que o que causa medo à uma cultura não causa necessariamente a outra. Já no caso dos sentimentos sociais não existe um parâmetro de comparação entre sociedades distintas, tal como a confusão nas relações de casamento entre a viúva e o irmão do falecido.

O que Bohannan descreve em seu texto etnográfico é uma experiência com emoções secundárias sem comparação. Muitos dos costumes, ou cultura de uma sociedade, ou de uma época, não são comparáveis a outros, tendo em vista a necessidade de transmissão de um discurso e de um sentido. Bohannan não conseguiria explicar em sua profundidade Hamlet aos Tiv's, pois as redes de memórias deles, bem como as compreensões dos tabus e pecados, não são as mesmas que afetaram Shakespeare ao escrever Hamlet, nem as que me afetam quando da sua leitura ou encenação.

Todas estas questões partem do princípio das emoções secundárias que, por serem também sociais, dialogam com as particularidades sociais e culturais de cada sujeito que as produz e tenta interpretá-las.

1.3.1.1.2.1 Breve aparte sobre cultura e neurociência

É importante aqui que eu abra um aparte sobre a relação entre cultura e neurociência, pois, diferente da leitura que alguns podem fazer, não somos organismos com comportamentos pré-definidos biologicamente. Isso significa que não somos regidos somente pelas nossas estruturas inatas, sendo de grande importância que se atente para a relação dialógica entre cultura, civilização e os indivíduos biológicos.

Alguns estudos das ciências sociais, principalmente os mais tradicionais, não veem com bons olhos o diálogo que está aqui proposto com a neurociência. Estes acreditam que as ciências biológicas pensam os seres humanos como “imunes” aos padrões e registros sociais, uma ciência que encaixaria os seres humanos em estruturas absolutistas. Porém, é impossível que a neurociência seja absolutista em seus estudos, pois, volto a enfatizar, os padrões sociais e a cultura influenciam diretamente na produção e interpretação destas emoções,

principalmente nas emoções secundárias que dependem diretamente da cultura. Sobre este assunto Damásio afirma:

embora a cultura e a civilização surjam do comportamento de indivíduos biológicos, esse comportamento teve origem em comunidades de indivíduos que interagem em meios ambientes específicos. A cultura e a civilização não poderiam ter surgido a partir de indivíduos isolados e, portanto, não podem ser reduzidas a mecanismos biológicos e ainda menos a um subconjunto de especificações genéticas. A compreensão desses fenômenos requer não só a biologia e a neurobiologia, mas também as ciências sociais (DAMÁSIO, 1996, p.153).

Sendo assim, Antônio Damásio deixa claro que a genética e os processos instintivos de regulação e manutenção da vida humana possuem relação estreita com a cultura dos indivíduos que os possuem. Em suma, o que Damásio está tentando dizer é que, independente de sermos constantemente regidos e guiados por uma série de regulações biológicas, o nosso corpo evoluiu junto com as sociedades e aprendemos a lidar com os códigos impostos por esta. Como mencionado, o mecanismo de Supra-Regulação Adaptativa tem como função primordial absorver e armazenar estes padrões sociais em nossas estruturas cerebrais, e tais padrões sociais agem como filtros para nossas reações emocionais, criando as emoções secundárias e moldando a nossa relação com as emoções primárias.

1.3.1.1.3 Emoções de Fundo

As emoções de fundo estão na sequência das emoções secundárias apenas por motivos de organização daquele nível de emoção. As emoções de fundo encontrar-se-iam num nível anterior, até mesmo, das emoções primárias. Porém, elas estão sendo apresentadas por último por não serem um tipo de emoção manipulável diretamente, pois muitas vezes nem notamos que estamos passando por um estado de emoção de fundo.

Entre as emoções de fundo podemos citar: o bem-estar ou mal-estar; a calma e a tensão; o desânimo e o entusiasmo; o abatimento e o ânimo; a irritabilidade, entre outros. (Idem, 2004, p. 51). Estes estados emocionais podem ser percebidos através de pequenas modificações corporais, muito embora eles não costumem utilizar-se das expressões faciais, como as emoções primárias e secundárias (Ibidem, p. 52). As emoções de fundo refletem-se em complexas mudanças músculo-esqueléticas, desde mudanças sutis nas posturas do corpo até à configuração global dos movimentos do corpo.

Quando percebemos que uma pessoa está “tensa” ou “irritada”, “desanimada” ou “entusiasmada”, “abatida” ou “animada”, sem que nenhuma palavra tenha sido dita para traduzir qualquer um desses possíveis estados, o que detectamos são emoções

de fundo. Detectamos emoções de fundo por meio de detalhes sutis. Como a postura do corpo, a velocidades e o contorno dos movimentos, mudanças mínimas na quantidade e na velocidade dos movimentos oculares e no grau de contração dos músculos faciais. (Idem, 2000, P. 75-76).

Estes fatores de identificação das emoções de fundo corroboram a ideia de que é possível detectar os estados emocionais a certa distância, desde que se atente para a sensibilidade de nosso próprio corpo. O fator sensibilidade é importante para que se possa afinar a percepção das emoções de fundo, e este fator é variável de pessoa para pessoa, pois algumas pessoas conseguem perceber pequenas modificações nas pessoas ao redor, enquanto outras não conseguem identificar nem as emoções primárias que são mais explícitas.

As emoções de fundo têm como alvo principal a vida interna do corpo, diferente das demais emoções humanas que tendem sempre à exteriorização (Idem, 2004, p. 52). As emoções de fundo podem ocorrer depois de processos contínuos de conflito mental. Todavia, também podem ser criadas a partir dos próprios processos de regulação da vida. Mudanças hormonais, por exemplo, criam muitas vezes estados de emoções de fundo, como a irritabilidade.

1.3.1.1.3.1 E a voz?

Alterações vocais também são percebidas como alterações de estados de emoção de fundo. Por tratar-se de uma série de configurações musculares, a produção de voz é afetada por diferentes tipos de emoção de fundo, e quase sempre estas alterações não são perceptíveis pelo emissor. Uma série de pensamentos se modificou com a presença de uma emoção de fundo de irritabilidade, e diversos sinais luminosos, sonoros, palatáveis, olfativos ou psicomotores causam incômodo ao corpo, ampliando ainda mais os reflexos desta irritabilidade no corpo. Com isto, diversos músculos são ativados e estas condições causam constrição numa série de músculos responsáveis pela produção da voz, tais como o diafragma, os músculos da parede abdominal e os músculos da face, laringe e da boca. Com o enrijecimento destes músculos, a voz tende a ficar mais “dura”, com menos inflexões, e até um pouco mais grave, a depender do “tipo” de irritabilidade.

O padrão de respiração é alterado. Como primeiro reflexo das variações musculares, o padrão de respiração torna-se mais curto, pois as constrições diminuem o espaço interno para a respiração. A mudança no padrão de respiração modifica diversos elementos da estrutura biológica, tendo em vista que respirações mais curtas aceleram os batimentos cardíacos, que

provocam alargamento dos vasos sanguíneos, ou seja, inicia-se um estado de enrubescimento.²⁸

Outro fator relevante que acompanha o aceleração do metabolismo são as modificações nas estruturas de pensamento, pois, como já foi dito, as emoções produzem modificação nos padrões de pensamento. Esses padrões modificam-se e as descargas de adrenalina, como resultado destes, tornam-se intensas. Mais adrenalina no sangue provoca descarga de tensão, que pode externar em forma de agressão.

Existe também uma tendência a não querer ouvir nenhum som quando se está irritado e por este motivo também se modifica nossa própria emissão de som, com o objetivo de não nos irritarmos com nós mesmos. Por este motivo costumamos falar menos, em um tom mais grave e com menos variações de intensidade e altura.

Outra variação possível da mesma emoção de fundo é causada quando a irritabilidade é resultado não somente de pensamentos, mas também de um esforço físico irritante, ou melhor, quando nos confrontamos com algo que nos proporciona um estado de irritabilidade. Nestas condições é comum que nossa voz se modifique, pois, primeiramente, acabamos ampliando a intensidade da emissão, provocada muitas vezes pela ampliação da caixa torácica e posicionamento mais baixo do diafragma. Isso se deve ao fato de que nestas condições de embate nossa reação é criar uma posição de choque, ou de ataque, provocando esta modificação na voz. Além desta variação física, também acabamos ampliando a intensidade com o objetivo de sobrepor o que nos causa o estado de irritabilidade. Em alguns casos nossa voz torna-se mais aguda, em decorrência da pressão muscular que lançamos sobre as pregas vocais, causando uma espécie de retraimento e fechamento da glote, que também pode ser resultado desta posição tensa de embate do corpo humano.

1.3.1.1.3.2 Humores

As emoções de fundo não devem ser confundidas com os humores, pois se tratam de coisas diferentes. Os humores dizem respeito a estados emocionais que se tornam contínuos no decorrer de períodos de tempo (Idem, 1996, p. 181). Uma emoção de fundo pode ocorrer com certa frequência, tornando-se um estado humoral. Todavia, os humores podem apresentar

²⁸ Um amplo estudo sobre as relações de produção das emoções e respiração pode ser encontrado em Susana Bloch **Al Alba de las Emociones: respiración y manejo de las emociones** (2008). Referência completa na bibliografia. Não nos aprofundaremos nesta dissertação nos estudos de Bloch por razões de recorte do trabalho dissertativo, pois entendemos que em um momento posterior é necessário ser criado um diálogo entre Bloch e os escritos aqui realizados.

uma característica patológica, causando o que é chamado de distúrbio de humor (Ibidem, p. 181). Quando uma emoção primária de tristeza acontece durante longos períodos de tempo, transforma-se numa depressão ou numa melancolia, o que configura um estado patológico de humor. O mesmo acontece na situação inversa, quando estados de alegria e entusiasmo acontecem sem causa aparente durante longos períodos de tempo.

Todos estes tipos de emoção passam por um viés de observação e interpretação de características corporais, tendo em vista que até as emoções de fundo possuem algumas características físicas que podem ser observadas por terceiros.

1.3.1.1.3.3 Manipulação das Emoções

As emoções, mesmo que partam de estruturas inatas aos seres humanos ou de códigos da sociedade e cultura destes indivíduos, são formadas por fatores manipuláveis. Sendo assim, conseguimos produzir emoções e variações destas emoções, desde que saibamos quais elementos são necessários para esta manipulação.

As emoções são manipuláveis através de modificações no ambiente em que elas são formadas, ou seja, podemos mudar as emoções de duas formas diferentes: uma interna e outra externa. As alterações internas acontecem por intervenções medicamentosas que regulam o ambiente interno do corpo humano, provocando a produção de hormônios que estão desregulando as funções do corpo. Condições naturais, como a variação hormonal da menopausa ou da menstruação, bem como as variações das condições internas em casos de baixa da imunidade produzem uma série de variações das emoções como um todo. A manipulação destas condições é geralmente feita por variações e intervenções medicamentosas, que por sua vez, irão regular as condições que estão, de alguma forma, alterando as estruturas corporais. Este mesmo tipo de intervenção medicamentosa é usada em casos patológicos, como a depressão. Por não conseguir desprender-se dos sintomas emocionais de tristeza e melancolia, o organismo tende a deixar de produzir as substâncias químicas que mudam o ambiente interno do corpo. Estas interações medicamentosas provocam uma transformação nos padrões mentais de um estado de tristeza, possibilitando que estes possam ser substituídos por imagens que provoquem o bem-estar. Existem também modificações neuroquímicas acontecendo nestas interações medicamentosas.

As modificações externas são referentes às alterações de ambiente onde o corpo está inserido, pois como as emoções são formadas por meio da produção de imagens, ambientes que geram desconforto ao organismo irão propiciar um desconforto emocional no mesmo.

Como as emoções são externalizações de modificações internas, ao reagir ao ambiente meu corpo externaliza as emoções, tornando-as públicas e parte do ambiente. Nisto se justifica as operações e tratamento com base na cromoterapia, pois sabendo que o ambiente e as características deste modificam os estados corporais do ser, os pesquisadores passam a experimentar a modificação das cores deste ambiente com o intuito de influenciar as percepções do corpo. Por este motivo, os hospitais tendem a pintar suas paredes em tons pastéis e com cores que transmitam sensações de calma e conforto, como azul-claro e verde-claro.

Podemos antever que alterações de padrões físicos também são responsáveis por uma mudança na produção das emoções. Por este motivo um dos principais tratamentos propostos às pessoas depressivas é a prática de esportes. A prática de esportes, além de causar uma mudança de ares, também possibilita a produção de substâncias que modificam as condições químicas do cérebro, possibilitando assim uma transformação deste ambiente interno.

Mudanças nas posturas corporais também influenciam a produção das emoções, pois o corpo representado no cérebro é induzido pelas formas com as quais o corpo se apresenta, ou seja, sua paisagem (layout). Pessoas com problemas de depressão tendem a ter os ombros rebaixados e curvados para frente, provocando um aprofundamento do estado. Acredito que quando as mudanças posturais se alteram, o cérebro passa a “enxergar” o corpo de uma forma diferente, pois a paisagem do corpo se transformou.

Mudanças externas, como limpeza do ambiente, mudanças das cores e mudança de sonoridades e cheiros também alteram a forma de apresentação da paisagem do corpo no cérebro. Desta forma, a máxima de que deveríamos ouvir músicas animadas quando nos encontrássemos em estados emocionais de tristeza pode ser considerada como verdadeira, mesmo que funcione de formas diferentes entre os indivíduos.

Espinoza já apontava em sua *Ética*, na parte IV onde ele escreve *Da Servidão Humana Ou Das Forças Das Afecções*, que uma afecção, que pode ser entendida como um estado físico de emoção, só poderá ser modificada com uma variação maior, ou seja, uma emoção só poderá ser modificada por uma força maior e racional. Espinoza afirma que “[uma] afecção não pode ser refreada nem suprimida, senão por uma afecção contrária e mais forte que a afecção a refrear” (ESPINOZA, 1983, p. 236).

Percebe-se, portanto, que no século XVII já se propunha que uma emoção poderia ser modificada, sendo necessário um pensamento de emoção mais forte do que a já instalada. Sendo assim, as mudanças externas modificam a percepção que temos de nós mesmos e do ambiente que nos rodeia. Isso justifica as ideias apresentadas por Stanislávski em seu segundo

livro *A construção da Personagem*, onde ele propõe que a compreensão do personagem e da vida do mesmo pode ser feita dos meios externos para os internos. Sua realização tem como base as modificações estéticas do personagem, tais como figurinos e maquiagens, mas este assunto é aprofundado mais adiante.

1.4.2 Segunda Unidade - Alça Corpórea e Alça Corpórea Virtual

Neste grande tópico sobre o teatro do corpo, depois de esmiuçar sobre as relações do corpo com as emoções, passo agora a explicar sobre os mecanismos que o corpo possui para manipular, fabricar emoções.

Cabe neste momento explicar duas estruturas que apoiam a produção de emoção e que podem ser manipuladas, tendo em vista a necessidade dos atores de manipularem suas emoções. São elas as alças corpóreas e as alças corpóreas virtuais. Estas estruturas são como a memória física e mental (no sentido de disposições armazenadas no cérebro) do corpo humano. Seriam estas, então, formas de produzir emoções com base em estruturas “ficcionalis”. A neurociência não as classifica nestas condições, mas meu papel enquanto pesquisador é o de criar as associações necessárias para o aprofundamento de minha pesquisa. Sendo assim, entendo as alças corpóreas como as formas com as quais o corpo permite a produção das emoções de forma ficcional.

1.4.2.1 Alça Corpórea

O primeiro ponto importante para entender os procedimentos que sustentam a indução das emoções é a transformação de uma emoção específica, ou de um padrão de ativação, em um “objeto” na mente. Este processo é realizado, como já foi dito, por meio das disposições adquiridas, ou seja, o mecanismo que registra na mente os padrões sociais, bem como as respostas que foram dadas para determinados conteúdos que chegaram até o corpo.

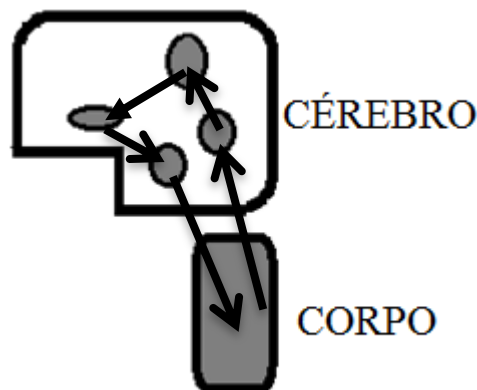
Com base na configuração deste “objeto”, que é uma estrutura que armazenou os caminhos de reflexos dentro do cérebro, conseguimos ativar uma emoção, com base no caminho que foi percorrido para chegar a esta emoção. Todavia, neste agrupamento de neurônios ficam armazenadas as estruturas de respostas do corpo.

Quando estes agrupamentos são ativados, várias são as consequências. Por um lado, o padrão de ativação representa, no cérebro, uma emoção específica como um “objeto” neural. Por outro, o padrão de ativação gera reações explícitas que

modificam tanto o estado do corpo propriamente dito como o estado de outras regiões do cérebro. Com isso, as reações criam um estado emocional, e nesse ponto um observador externo pode ver o organismo sendo acionado por uma emoção (DAMÁSIO, 2000, p.109).

Sendo assim, temos o caminho normal da ativação de um estado emocional, sendo este um reflexo das imagens mentais. Pelos caminhos já conhecidos identificamos as “imagens” do ambiente e estas, por sua vez, geram respostas físicas, que são as respostas do cérebro a este determinado estímulo. Neste ínterim, cria-se um mecanismo de comunicação entre o cérebro e o corpo, para a produção de uma emoção, através das mensagens transmitidas pela corrente sanguínea e pelas mensagens eletroquímicas das vias nervosas. A este caminho normal de ativação da emoção, a neurociência dá o nome de Alça Corpórea (Idem, 1996, p. 186).

Figura 11 - Circuito de Alça Corpórea



Fonte: (DAMÁSIO, 1996, p.187)

Nota-se a vetorização das informações em duas vias, sendo as informações enviadas do cérebro para o corpo, bem como do corpo para o cérebro. Este esquema apresenta a forma mais comum de produção de uma emoção.

1.4.2.2 Alça Corpórea Virtual

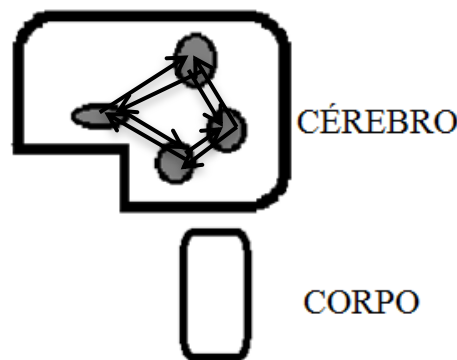
Quase que enganando o corpo, e tentando enganar a si mesmo, a evolução possibilitou ao cérebro o mecanismo da Alça Corpórea Virtual, que diz respeito a uma emoção “como se”. Neste mecanismo alguns campos do cérebro produzem reflexos emocionais, “como se” o corpo estivesse respondendo e estimulando o cérebro. (Ibidem, p. 186). Ou seja, sem

comunicar-se com o corpo, o cérebro consegue “manipular” certas áreas do cérebro, causando estados internos de emoção no cérebro.

Como se sabe as emoções provocam mudanças tanto no ambiente externo ao cérebro, ou seja, o corpo, como também no ambiente interno do cérebro. O circuito de Alça Corpórea Virtual faz com que “apenas” o cérebro seja modificado. (Ibidem, p. 188). Melhor dizendo, faz com que a parte do cérebro que seria afetada, gerando a experiência total de emoção, seja induzida a funcionar “como se” aquele estímulo tivesse acontecido, o que provoca uma emoção não estimulada pelo ambiente externo.

A emoção acontece, em certa medida, sem o estímulo inicial normal, que seria a experiência sensorial motora do corpo no ambiente externo. Mesmo que em grande parte a emoção “como se” não chegue a ser como uma emoção propriamente dita, ela ainda é uma emoção que, apesar de ter a forma de estímulo modificada, poderá refletir sobre o corpo (DAMÁSIO, 1996, p. 188). Sendo assim, sem o estímulo inicial do corpo, e com um estímulo do pensamento, o cérebro cria um estado emocional que é apresentado nas zonas internas do cérebro, mas que pode também ser refletido no corpo, gerando um reflexo emocional sem causa aparente. “Por que estás triste sem que nada tenha acontecido”, diríamos a alguém que passa por um estado como este.

Figura 12 - Circuito de Alça Corpórea Virtual ou Circuito “Como se”



Fonte: (DAMÁSIO, 1996, p.187)

O que proponho como discussão é que, se as emoções podem ser geradas sem um estímulo real e externo, ou seja, utilizando somente as modificações internas, que por sua vez são geradas com base nas imagens mentais, nas disposições adquiridas, bem como no registro das modificações das “paisagens” corporais que também são registrados na mente, conseguir-se-ia, por meio de impulsos conscientes, produzir o estopim necessário para a produção de uma emoção. Por isso fiz a apresentação das estruturas topograficamente organizadas (ETO)

que são (re)ativadas quando da necessidade de (re)produzirmos uma emoção, com base na memória dos estímulos recebidos na vida cotidiana. Isso por que as estruturas topograficamente organizadas, ou padrões neurais, são responsáveis por fazer emergir as imagens ou padrões mentais, como vimos anteriormente. Estas imagens ou padrões mentais são os registros de respostas na mente. A alça corpórea virtual tem acesso a estas imagens e é assim que ela tem os elementos necessários para a produção de uma emoção.

Finalizo, portanto, o estudo das emoções. Todavia é importante que eu apresente as definições que Damásio faz a respeito dos sentimentos, bem como o que diferencia estes das emoções. Estas definições são apresentadas no tópico a seguir.

1.4 Onde os Palcos se encontram (Sentimentos)

Todos os processamentos apresentados sobre as emoções seguem sequências de idas e voltas entre o cérebro e o corpo. Para que se forme uma emoção, pelas vias normais, é necessário um estímulo do corpo para o cérebro, por meio dos sentidos. Este estímulo é decodificado e forma imagens mentais que, por sua vez, são interpretadas para que as melhores respostas sejam reenviadas ao corpo, gerando uma emoção.

Para que este processo fosse possível, diversas imagens do corpo na mente tiveram de ser modificadas. A estas imagens do corpo na mente é dado o nome de *self*, muitas vezes traduzido como o “Eu”.

Segundo Espinoza, o Eu é necessário, pois se

Não podemos estar absolutamente certos de alguma coisa enquanto não soubermos que existimos [...] esta proposição é evidente por si mesma, pois aquele que não sabe de maneira absoluta que ele é, também não sabe que é um ser que afirma ou nega [...] dever-se-á observar aqui que, embora afirmemos ou neguemos muitas coisas com grande certeza, sem prestarmos atenção à existência, se isso não fosse inicialmente posto como indubitável, tudo poderia ser posto em dúvida. (ESPINOZA, 2014, p. 176)

Sendo assim, Espinoza aponta uma das bases das concepções do *self*, que é a construção do Eu. O *self* divide-se em três tipos: o proto-*self*, o *self* central e o *self* autobiográfico. É importante que se entenda que quando o *self* é modificado na mente, ou seja, quando a imagem que o cérebro possui do corpo é modificada, dá-se início a um sentimento, que é, “basicamente”, o processo pelo qual sentimos que estamos tendo uma emoção (DAMÁSIO, 2000, p. 219-220).

A fim de que possamos compreender um pouco mais profundamente as questões relacionadas aos sentimentos, é importante primeiro compreender as estruturas mentais chamadas de *self*. Para tanto, discorro um pouco a respeito dos três tipos de *self*. Logo após retomo a conceituação dos sentimentos.

1.4.1 Proto-*self*

O proto-*self* é a estrutura mais profunda na escala entre os três tipos de *self* (Ibidem, p. 201). Mede-se esta profundidade em relação ao nível consciente do ser humano. O proto-*self* encontra-se abaixo da linha da consciência, ou seja, ele não é consciente e é a representação do “eu” na mente, ele representa o estado do organismo como um todo (Ibidem, p. 207).

Diversos conjuntos de padrões neurais, interligados e temporariamente coerentes na mente, diagnosticam a cada momento o organismo como um todo, representando em um nível inconsciente o estado do meio interno, das vísceras, do sistema vestibular e da estrutura músculo-esquelética (Ibidem, p. 201).

O aparecimento de imagens mentais modifica a paisagem no proto-self, ou seja, modifica a paisagem do organismo (Ibidem, p. 201). Por encontrar-se no nível inconsciente, ou seja, por não se possível observar o proto-self, faz-se necessária uma atenção da mente para estas modificações. Por este motivo surge o self central.

1.4.2 Self Central

Toda vez que ocorre alguma mudança no proto-self ela é “relatada”, não verbalmente, pelo self central. É a partir do self central que dá-se início o processo de conhecer, pois a partir deste relato do self central temos a percepção de que nosso corpo foi modificado (Ibidem, p. 225).

A noção do “eu” surge na modificação do proto-self, mas torna-se consciente apenas através do relato desta modificação por parte do self central (Ibidem, p. 219). Sendo assim, a partir daqui as imagens, modificações e sensações passam a ter um dono, e este dono é você. O nível de consciência de que existimos começa a surgir a partir deste ponto (Ibidem, p. 219). Parte daqui o entendimento de que o que está sendo visto, está sendo visto por mim, por meus olhos, que estão numa estrutura chamada cabeça e que faz parte do meu organismo.

A primeira base para você consciente é um sentimento que surge na ‘re-presentação’ do *proto-self inconsciente no processo de ser modificado* dentro de um relato que estabelece a causa da modificação [self central]. O primeiro truque que subjacente à consciência é a criação desse relato, e seu primeiro resultado é o sentimento de conhecer. (Ibidem, p.223).

O self central subsiste como mapa de primeira ordem na consciência. O proto-self encontra-se em constante “presença” em um mapa neural de segunda ordem, ou seja, estes mapas são paralelos na mente, e a existência de um não predispõe o apagamento momentâneo do outro, principalmente por que o self central requer a presença do proto-self (Ibidem, p. 226).

1.4.3 Self Autobiográfico

Resíduos de experiências vivenciadas pelo self central - esta pode ser uma descrição do que vem a ser o self autobiográfico. (Ibidem, p. 225). Em nosso organismo complexo, experiências importantes a nosso respeito, como o momento em que “descobrimos nossa existência”, são passíveis de serem registradas na mente. Estas memórias das experiências do self central, que por sua vez é o relato não verbal das modificações do ambiente sobre o proto-self, são os elementos do self autobiográfico e são responsáveis por registrar na mente as memórias que se tem sobre si mesmo, tais como: seu nome, como e onde você nasceu, quem são seus pais, acontecimentos críticos em sua autobiografia, seus gostos e aversões, suas experiências dolorosas e felizes, em suma o registro mental de sua biografia, contado sob um ponto de vista único que é o seu (Ibidem, p. 224).

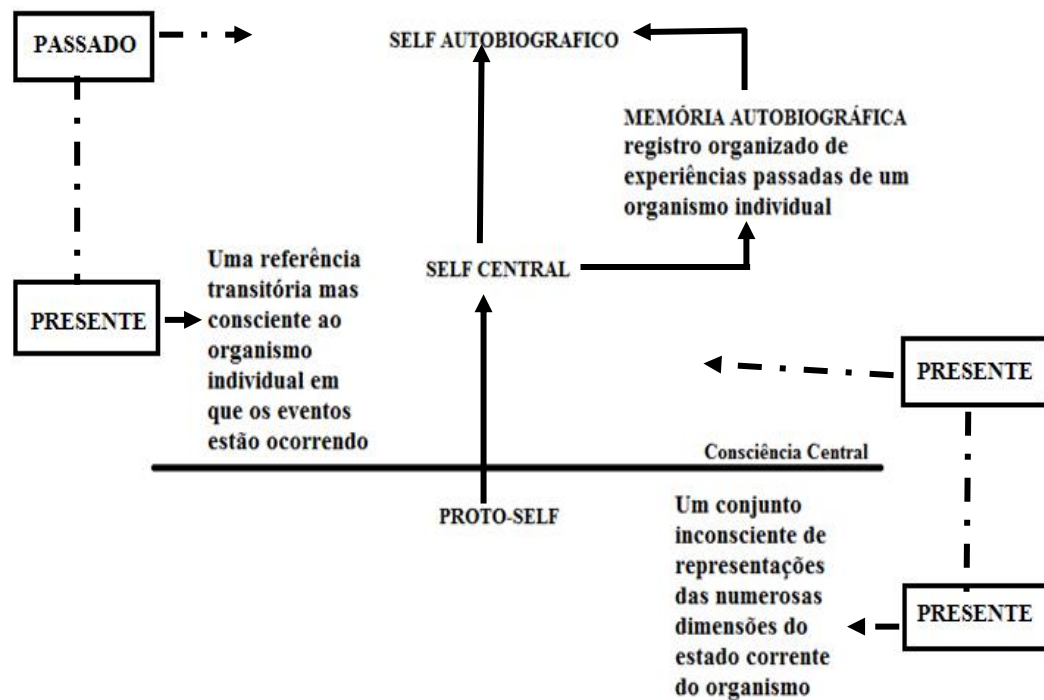
O self autobiográfico também é responsável pelo armazenamento de experiências de um futuro antevisto, que são trazidas à mente pelas imagens evocadas de um futuro próximo, mas que ficam registradas por meio do self autobiográfico, moldando sua história futura (Ibidem, p. 236).

A memória autobiográfica armazena os principais e invariáveis acontecimentos da vida do organismo. Todavia, os relatos que ficam armazenados na mente podem ser remodelados, mesmo que parcialmente, refletindo novas experiências. Isto acontece no tratamento dos traumas de infância, onde, por meio de intervenções medicamentosas e terapêuticas, consegue-se modificar a memória autobiográfica que causa o trauma.

O self autobiográfico é o local onde ficam registradas as nossas experiências. Sendo assim, é da memória autobiográfica que fazemos emergir as imagens que geram as emoções. Portanto, é da memória autobiográfica que os atores fazem emergir as imagens necessárias para a produção das emoções manipuláveis no palco.

Por fim, apresento um esquema de organização dos três tipos de self para que o leitor possa ver organizado em tabela as informações apresentadas.

Figura 13 – Esquema tipos de Self



Fonte: (DAMASIO, 2004, p.256)²⁹

1.4.4 Voltando aos sentimentos

Cientes dos três tipos de *self* é possível compreender melhor o mecanismo de formação dos sentimentos, bem como a diferença existente entre estes e as emoções.

Para Damásio um sentimento é propriamente “uma percepção de um certo estado do corpo, acompanhado pela percepção de pensamentos com certos temas e pela percepção de um certo modo de pensar” (DAMASIO, 2004, p.92). Ou seja, fica claro que os sentimentos para Damásio são a percepção de que nosso corpo está passando pelos estados de uma emoção descritos nesta dissertação.

A relação dos sentimentos com as modificações do Self se apresentam quando nos atemos ao fato de que várias imagens mentais são formadas a todo o tempo, porém somente algumas delas modificam o proto-self. Esta modificação torna-se consciente através do self central. Neste ponto no corpo está acontecendo uma emoção, ou seja, uma série de modificações corporais estão acontecendo em decorrência deste estímulo.

²⁹ A seta entre o proto-self inconsciente e o self central consciente representa a transformação que ocorre como resultado do mecanismo da consciência central. A seta na direção da memória autobiográfica denota a memorização de repetidos exemplos de experiências do self central. As duas setas em direção ao self autobiográfico indicam sua dupla dependência dos pulsos contínuos da consciência central e das reativações contínuas de memórias autobiográficas. (DAMASIO, 2000, p.256)

Com o aparecimento do self central as modificações do corpo geram novas modificações no proto-self e conseqüentemente um novo tipo de self central. A imagem das alterações do corpo sobre o efeito de uma emoção será combinada na mente com as imagens que geraram este estado, fazendo com que passemos a perceber que estamos sentindo uma emoção específica, pois analisamos comparativamente na mente: a imagem mental que representava o corpo anteriormente (proto-self), mais a imagem das alterações atuais do corpo (self central), em comparação com a imagem mental que gerou estas modificações. Passamos a sentir que estamos sentindo uma emoção, pois sabemos que tais modificações aconteceram, ou seja, passamos a ter um sentimento.

É impossível ter um sentimento sem ter o corpo envolvido no processo. Existia um pensamento instaurado nos estudos gerais das emoções, até meados do século XVIII que os sentimentos aconteceriam exclusivamente na mente, diferenciando-se das emoções, ou afecções, que reinaria no corpo. Como diz Damásio a essência dos sentimentos

Consiste em pensamentos sobre o corpo surpreendido no ato de reagir a certos objetos e situações. Quando se remove essa essência corporal, a noção de sentimento desaparece. Quando se remove essa essência corporal deixa de ser possível dizer 'sinto-me feliz', e passamos a ser obrigados a dizer 'penso-me feliz'. E é evidente que se passássemos a falar da nossa felicidade com a expressão 'penso-me feliz', seria legítimo perguntar por que razão os pensamentos são 'felizes'. Se não tivéssemos a experiência do corpo em estados aprazíveis e que consideramos 'bons' e 'positivos' no enquadramento geral da vida, não teríamos nenhuma razão para considerar qualquer pensamento como feliz ou triste (Ibidem, p.93).

Associações de imagens mentais com as alterações que estas geram no corpo é o que concorre para a existência dos sentimentos, e estes servem para aperfeiçoar ainda mais o nosso conhecimento sobre os estímulos, e sobre as reações destes estímulos na mente. Possibilitam um maior conhecimento do ambiente, fazendo com que o self autobiográfico entre em cena, oferecendo um maior número de estratégias de respostas ao meio ambiente, com base em nossas experiências passadas. Sobre os sentimentos e o refinamento das estratégias de sobrevivência, Damásio diz que: "ter sentimentos é extraordinariamente valioso para a orquestração da sobrevivência. As emoções são úteis em si mesmas, mas o processo do sentimento começa a alertar o organismo para o problema que a emoção começou a resolver" (Idem, 2000, p. 360).

Tal como as emoções que se classificam em três tipos (primárias, secundárias e de fundo), os sentimentos separam-se nos mesmos três tipos. Em paralelo com as emoções, os sentimentos classificam-se em: sentimentos de emoções universais básicas, sentimentos de

emoções universais sutis (onde, além das gradações das emoções universais, eu também incluo as emoções secundárias) e os sentimentos de fundo. (Ibidem, p. 361-362).

Os sentimentos acontecem sempre em relação ao ambiente interno do corpo, enquanto que as emoções acontecem no campo externo do corpo. Os sentimentos estão associados aos processos mentais e superiores da vida humana (Ibidem, p. 360). Uma posterior etapa deste processo é a de “conhecer um sentimento”, onde não apenas sentimos o sentimento, mas passamos a refletir sobre o mesmo. Este processo de “sentimento de saber que temos um sentimento” nos auxilia a complementar as emoções, bem como garante que os ganhos trazidos para o organismo por meio das emoções possam ser mantidos por mais tempo (Ibidem, p. 359).

Desta forma, chego ao final deste capítulo com os mecanismos que possibilitam as emoções explicitados tais como as entendemos hoje. Espero ter deixado claro que é possível manipular as emoções do ponto de vista físico/neurológico/biológico. No próximo capítulo apresento as propostas de encenação de Stanislávski, partindo da principal estrutura trabalhada, as ações físicas, chegando até o estudo de sua ideia de Memória Emotiva, para que se possa vislumbrar os diálogos possíveis entre suas propostas de encenação e os conhecimentos da neurociência aqui apresentados.

2. EMOÇÕES NO TEATRO

Todos somos seus filhos. Os homens do teatro ocidental não descendem do macaco, mas de Stanislávski. (BARBA, 1991, p. 91).

Neste segundo capítulo apresento os elementos da constituição do *sistema* Stanislávski, bem como os processos biográficos e de organização da carreira e personalidade de seu fundador, Constantin Stanislávski.

Além do estudo de Stanislávski, neste trecho apresento um estudo das principais influências conceituais e estéticas do *sistema*, bem como do Teatro de Arte de Moscou.

2.1 Constantin Stanislávski – “sua vida na arte”

Os processos e contextos sociais e históricos circundantes a um autor são indubitáveis e constituintes do pensamento e da prática do mesmo. Os processos histórico-sociais, bem como biográficos, que aconteceram durante toda a vida do encenador russo Constantin Stanislávski, serviram, de alguma forma, como base para a construção do pensamento de seu *sistema*. Pretendo apresentar parte da história de Stanislávski, pensando o contexto da Rússia na qual ele cresce e inicia suas produções, para que se possa entender as condições de produção do pensamento do *sistema*.

Constantin³⁰ Sergueievich Alexéiev (1863-1938), este é o nome de nascimento do conhecido encenador. Existem duas versões diferentes para a mudança de seu nome para Stanislávski. A primeira é apresentada no documentário *Le Siècle Stanislávski – Les Bâtisseurs D’utopie*³¹, e conta que em meados da década de 1880, no início de sua vida como ator, Constantin Sergueievich precisava manter escondido dos pais sua profissão. Era preciso preservar-se em decorrência do conteúdo das peças, considerado impróprio para a época. Como forma de esconder a identidade, ele assumirá um nome falso baseado no nome de sua bailarina predileta Stanislavskaia³². O estratagema não durou, pois seu pai um dia o viu em uma “cena de amor mais ousada” (O SÉCULO, 1993a). Mesmo assim, após o choque, ele

³⁰ O nome Constantin aparece escrito de duas formas nos escritos sobre Stanislávski: ora pode ser escrito iniciado com “Ká” como Konstantin, outrora escrito com “Cê”, Constantin. Optamos neste trabalho pela escrita do nome iniciado com “Cê”.

³¹ *Le Siècle Stanislávski* (O Século de Stanislávski) é um documentário produzido em 1993 pela La SEPT – Unité de Programmes Spectacles, pela L’Union des Gens de Théâtre de Russie e pela System TV, e dividido em três partes, sendo elas: *Les Bâtisseurs D’utopie* (Os construtores de Utopia), *Les Années Sismiques* (Os anos sísmicos) e *Les Années de Glace et de Feu* (Os anos de Gelo e de Fogo). O documentário narra a vida e obra de Stanislávski.

³² O nome verdadeiro da bailarina era S. Vaysotzkaia, e a mesma era de origem polonesa (MATA, 2010).

continuou a utilizar o nome profissional de Stanislávski.³³ A segunda história a respeito do nome de Stanislávski é contada por Sergio Jimenez em seu *El Evangelio de Stanislávski* (1990). Jimenez conta que, Constantin Sergueievich após uma temporada de estudos em Paris, teria conhecido um poeta polonês considerado “maldito”. Este poeta alcoólatra e aficionado por absinto, que se chamava Stanislávski, teria causado em Constantin Sergueievich uma grande impressão, que o fez passar a utilizar o nome do poeta como seu nome artístico (JIMENEZ, 1990, p. 18-19).

Independente de qual das histórias seja verdade, Stanislávski “tomou” para si um nome influenciado ou utilizado por outro artista. Todavia, ele o resignificou fazendo com que perdurasse até os dias atuais. Agora que já se sabe porque o chamamos assim, volto ao contexto que o “formou” enquanto pensador.

Stanislávski foi desde muito pequeno influenciado pelo teatro. Vindo de uma família rica de fabricantes de tecidos, fez sua “estreia” aos sete anos no teatro particular que sua família construiu para suas “brincadeiras” teatrais (STANISLÁVSKI, 1989, p. 59). Stanislávski reuniu sua família, amigos e empregados no que ficou conhecido como Círculo Alexéiev, que reunia grandes nomes do teatro da época, tanto em seu elenco improvisado quanto em sua plateia.

Alguns elementos do *sistema* Stanislávski tiveram sua gênese no Círculo Alexéiev, bem como no seio familiar de Stanislávski. Ele comenta que a família Alexéiev modificava suas vestimentas e diversões com base nos namorados de suas filhas.

Minha irmã mais velha apaixonou-se por um dos médicos da casa de saúde, e toda a casa passou a interessar-se intensamente por medicina [...] minha segunda irmã logo se interessou pelo vizinho – um jovem comerciante alemão. Nossa casa começou a falar alemão e encheu-se de estrangeiros [...] e de repente um dos meus irmãos apaixonou-se pela filha de um simples comerciante russo, de casaco de pregas na cintura e botas de cano longo, e toda casa ficou simples [...] nesse ínterim a terceira irmã apaixonou-se por um ciclista, e todos pusemos meias de lã, pantalonas curtas, compramos bicicletas. (STANISLÁVSKI, 1989, p.58).

Percebe-se, portanto, as diversas composições de personagens que existiam no dia a dia dos Alexéiev. Stanislávski aponta a importância destas “brincadeiras” para a composição dos processos de “encarnação” de personagem no *sistema*. Ele diz sobre isto: Talvez todas essas metamorfoses e transformações da casa e as constantes encarnações e trocas de trajes de

³³ Existe uma variação desta história, que conta que um dos atores do grupo de amigos de Lvov, o diretor que promoveu a primeira aparição de Stanislávski no palco, tomou este nome para si por ser fã da mesma bailarina, Stanislavskaia. O ator se chamaria Markov. Mais tarde Markov teve que se afastar dos palcos para continuar seus estudos de medicina e Stanislávski na necessidade de um nome artístico que preservasse sua família, tendo em vista o conteúdo pouco moral das obras que ele participava naquela época, assumiu o nome artístico deste ator (*Id.*, 2010).

todos os membros da família tenham me influenciado como ator, habituando-me a encarnar papéis características. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 58)

Sendo assim, pode-se perceber como as experiências da família e do círculo Alexéiev foram importantes para a gênese de alguns pensamentos da prática de Stanislávski. Tempos depois, Stanislávski alça voos maiores na produção cultural da Rússia e em 1888 se une a seu amigo Fiedótov para fundar a *Sociedade de Arte e Literatura* (SAL). O objetivo desta sociedade era a reunião de artistas das mais diversas áreas, para troca de experiências e experimentações artísticas.

Começamos a falar na fundação de uma grande sociedade, que reunisse, por um lado, todos os amadores num círculo dramático e, por outro, todos os artistas e diretores de outros teatros e artes em um clube de artistas sem cartas [...] o próprio Fiedótov representava o mundo da música e da ópera. O conde Sollogub, os pintores. Além disso, nossa Sociedade ganhou a adesão do editor da recém-fundada revista de literatura e artes *Artist*, de grande sucesso posterior. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 141-142).

A SAL tornou-se um grande centro de propagação de arte no final do século XIX na Rússia, abrigando um prédio com diversas salas destinadas à exibição e práticas das mais distintas artes (Ibidem, p. 118). Embora nunca tenha oficialmente trabalhado como dramaturgo, durante sua participação na SAL, Stanislávski escreveu um texto que não chegou a ser publicado em virtude da censura russa. A peça chamava-se *Mônaco* (Ibidem, p. 119). Pode-se afirmar que a SAL foi importante na constituição de todo um pensamento artístico na Rússia, pois até Stanislávski foi influenciado a tentar expressar-se numa área que ele não dominava.

O pensamento de Stanislávski estava sendo constantemente bombardeado pelas novidades de sua época. Os artistas de vanguarda participavam destes círculos, deste o Círculo Alexéiev até a SAL. Com a proximidade com outros atores Stanislávski pode absorver e conhecer leituras de grandes nomes da encenação, como os escritos do ator realista Mikhail Semyonovich Shchepkin. Sobre esta influência de Stanislávski falo adiante.

Foi na SAL que Stanislávski realizou sua primeira direção em 1889. O espetáculo em questão foi *Cartas Ardentes* de Nikolay Ivanovich Gnedich (1784 -1833). Neste espetáculo, Stanislávski deu início a uma grande inovação no teatro russo: a possibilidade de o ator atuar de costas (Ibidem, p.122). O Círculo Alexéiev e a SAL serviram, portanto, como pontes de experimentação das ideias que Stanislávski viria a propor com seu *sistema*.

Na SAL Stanislávski realizou diversas experiências como ator, podendo experimentar as técnicas aprendidas anteriormente por ele e por seus companheiros de sociedade. Além

disso, teve oportunidade de frequentar conservatórios como o Conservatório de Paris, entre agosto e setembro de 1888, permanecendo em processo de aprendizagem na SAL até o ano de 1898 (Ibidem, p.124).

Ainda em 1897 Stanislávski inicia, em 22 de junho, no Bazar *Slavianski*, a famosa reunião de 18 horas com Nemiróvitch-Dântchenko. Desta reunião saíram os acordos, políticas e pensamentos para a fundamentação do Teatro de Arte de Moscou, ou, como ficou mais conhecido, o TAM (BENEDETTI, 1982, p. 33).

Nemirovitch-Dantchenko (1858-1943) era um premiado dramaturgo de sucesso. A reunião dele com Stanislávski surgiu após correspondências trocadas entre os dois. Suas peças eram extensamente montadas, principalmente no Teatro Maly de Moscou. Em 1890, Dantchenko assume as aulas de atuação da *Philharmonic School* de Moscou. Em seu grupo de alunos de atuação Dantchenko tinha alunos que comporiam posteriormente o quadro de atores do TAM, tais como: Olga Knipper, Meyerhold e Ivan Moskvín. A criação do TAM foi a reunião de pensamentos destes dois artistas, bem como a reunião dos alunos de atuação de Stanislávski e de Dantchenko. Ambos se encontravam em intenso desagrado com o estado do Teatro Russo e o TAM surge como uma maneira de romper com as formas de arte do palco russo.

O TAM era mais do que a culminação das aspirações de dois homens; ele era a personificação das reformas que Pushkin, Gogol, Ostrovski e Shchepkin haviam defendido há mais de três quartos de século. Ele trouxe à fruição os sonhos e ideais do passado e quebrou, finalmente, com a cansada rotina e os clichês desgastados que sufocavam qualquer impulso criativo (BENEDETTI, 1982, p. 34).

No TAM, Stanislávski ficou responsável pela direção artística e de atores, enquanto Dantchenko ficou responsável pelas questões de escolha de literatura e administração financeira (Ibidem, p. 35). Embora comungassem em várias questões, a relação entre os dois foi, durante todos os anos de parceria, extremamente conturbada e repleta de rompimentos.

Quando o TAM surgiu, Stanislávski ainda não havia organizado os escritos que culminaram nas ideias do *sistema*, que só veio a surgir após sua estadia em férias na Finlândia, em 1906 (O SÉCULO, 1993b). Os princípios que inquietavam Stanislávski na época da criação do TAM eram pessoais, ele sentia que havia criado até então uma forma de atuação externa, mas sem preenchimento interno. Apesar dos problemas que Stanislávski percebia, o TAM ganha repercussão internacional em uma turnê para Berlim em 1905. Nesta época, Stanislávski sentia-se, tal como aponta Benedetti (1986), “morto” no palco. Por esse motivo, ele saiu de férias para a Finlândia, a fim de tentar encontrar respostas para sua inquietação.

Este sentimento de esterilidade o tinha atingido em março daquele ano, durante uma apresentação – muito provavelmente de *Um Inimigo do Povo*. Seus músculos criavam automaticamente a imagem externa do personagem, seu corpo repetia mecanicamente as ações que ele tinha criado, mas não havia nenhum impulso interior, nenhum sentimento, nenhuma sensação de recriação, nenhuma *vida*. (BENEDETTI, 1982, p. 44).

Nesta viagem, Stanislávski começa a rever os escritos e conhecimentos que já possuía sobre atuação e interpretação, tanto dos grandes atores como dos experimentos do TAM. Destes escritos Stanislávski retira as ideias que vão começar a serem aplicadas no TAM, a fim de que a interpretação possa ser fluida e viva. Surgem, nestes pontos, os primeiros elementos dos exercícios que serão transformados no *sistema*. Após sua volta para o TAM a relação dele com Dantchenko se agravou, pois este não conseguia compreender as posturas e experimentações que Stanislávski fazia.

Levados por Nemirovitch, a maioria dos atores achava absurdas as novas ideias de Stanislávski. O ensaio consistia em imitar gatos, cachorros ou galos em volta de um Stanislávski encantado. Apesar de acostumados à imaginação de Stanislávski, os atores achavam que, desta vez, tinha ido longe demais. Por que serviriam de cobaias em suas experiências loucas? Stanislávski se tornou alvo de piadas e ironias (O SÉCULO, 1993b).

Em 1908 Stanislávski não suporta mais as pressões de Dantchenko e se demite do TAM. Para reverter o caso, foi acordado que Stanislávski poderia realizar uma de suas peças experimentais a cada temporada. Com isso Stanislávski começa a trabalhar nos experimentos de “O Pássaro Azul”, de Maeterlinck (1862 – 1949). A estreia do espetáculo, em 1908, surpreendeu a todos e foi um grande sucesso. Sobre o fato, Stanislávski diz: “No dia 05 de maio de 1908, minha trupe parou de rir de minhas experiências. Ela ouviu o que tenho a dizer com extrema atenção.” (O SÉCULO, 1993b). A partir desta montagem, Stanislávski começa a utilizar os elementos de construção cênica que serão reunidos no *sistema*.

Após estas experiências, Stanislávski embarca de vez nos processos de estudo, tanto do realismo histórico das peças, como no contato e estudo com grandes nomes do século XX. Stanislávski encontrava-se e estudava com nomes como Gorki, Isadora Duncan e Craig.

Gorki despertou Stanislávski para as possibilidades da improvisação [...] Na Alemanha, descobriu as teorias do antroposofista Steiner e a linguagem do ritmo. Isso confirmava sua teoria de que um movimento inspirado podia expressar o espírito interior. Ele estudou o Budismo, O Yoga, Jung, e as teorias de Ribot sobre a força de vontade. [...] Isadora Duncan exercia uma influência considerável. Ela acreditava que a intuição humana estava em harmonia com as forças cósmicas da Natureza. [...] Gordon Craig e Stanislávski começaram uma parceria que durou três anos (O SÉCULO, 1993b).

Em 1914, após a experiência de montagem com Craig, Stanislávski sente que precisa fundar um estúdio para experimentação de novos atores e para repassar seu *sistema*. O estúdio serviria para que Stanislávski exercesse seu papel de professor do *sistema*.

Tanto Stanislávski quanto Nemiróvitch-Dântchenko concordaram que sua empresa não deveria converter-se em laboratório de formas cênicas novas e que a experimentação pura deveria ser realizada fora do teatro (SLONIM, 1965, p.151-152).

A partir deste pensamento, separado do TAM, foi fundado o que ficou conhecido como Primeiro Estúdio. “A primeira geração de discípulos totalmente formada por este *sistema* levaria o talento de Stanislávski pelo mundo afora. [Ele] continuava a atuar e dirigir no teatro principal, mas seu coração estava com os estudantes” (O SÉCULO, 1993b). O Primeiro Estúdio serviu para formar grandes nomes que levaram o *sistema* de Stanislávski para o mundo, tais como: Alice Koonen³⁴, Richard Boleslavski³⁵, Evgheni Vakhtangov e Mikhail Tchekhov³⁶. Foram fundados mais três estúdios, sendo chamados de Segundo, Terceiro e Quarto Estúdios, respectivamente fundados em 1916, 1920 e 1921. O TAM também mantinha um Estúdio Musical, porém Stanislávski não participava das atividades deste, bem como não participava das atividades dos Terceiro e Quarto Estúdios.

Em 1922 uma trupe do TAM sai em turnê para Berlim. A turnê servia para que os atores e Stanislávski fugissem do campo de batalha ideológico que a Rússia se tornara após a revolução (O SÉCULO, 1993c). De Berlim a trupe segue para se apresentar na Europa. O mundo ansiava por conhecer as peças que faziam o sucesso do TAM. Os clássicos que já estavam superados na Rússia foram um sucesso fora dela. Em mais uma viagem, Stanislávski parte da Europa em direção à América do Norte e chega aos Estados Unidos, onde as peças do TAM fazem um sucesso estrondoso, que acaba diminuindo as dificuldades da trupe que continuava fugindo da Rússia.

Nos Estados Unidos pedem a Stanislávski que escreva um livro, e na necessidade de angariar fundos escreve às pressas a primeira versão de *Minha vida na Arte*, que é publicado em 1924³⁷. Ainda nesse mesmo ano ele retorna a Moscou e encontra o lugar extremamente modificado.

³⁴ Foi uma das fundadoras do Teatro Kamerni em Moscou.

³⁵ Se tornou diretor na Europa e EUA e foi o primeiro a ensinar uma versão do *sistema*.

³⁶ Considerado por Stanislávski ator prodígio, tornou-se uma sumidade na Europa e em Hollywood e ensinou o seu próprio *sistema*.

³⁷ Em 1926 é publicada a versão soviética de *Minha vida na Arte*.

A arteriosclerose levou o fundador do comunismo aos 54 anos. Lênin havia morrido. Joseph Stálin tramava com cuidado sua base de poder. Stanislávski descobrira que a imprensa moscovita não ficou inativa. Durante sua ausência, ela o acusou de rolar sobre os dólares, de apresentar obras burguesas a grandes capitalistas e de tramar a sua saída do país, o maior de todos os crimes. O simples fato de voltar a Moscou fez de Stanislávski um astro soviético, um dos raros a ter triunfado no Ocidente. Ele se tornou um símbolo. Nemirovitch não tinha boas notícias. Na ausência de Stanislávski, fechou os Estúdios que ele sempre detestou por drenarem o talento do teatro principal. Eles começavam a funcionar como teatros independentes. Ainda pior, a base do teatro revolucionário continuava dominando o cenário cultural. Meyerhold era o mestre incontestado do palco russo (O SÉCULO, 1993c).

Apesar de todo o quadro modificado de Moscou, Stanislávski assume o TAM e consegue, até 1926, reerguer e retomar a fama do TAM, mesmo em meio aos diversos movimentos contrários à sua forma de atuação. Em 1928 Dantchenko volta a trabalhar com Stanislávski no TAM. Naquele ano Stanislávski sofre um ataque cardíaco no palco durante a apresentação comemorativa das peças de Tchekhov. Stanislávski descobre que sofre de uma doença cardíaca incurável. Stanislávski pára de atuar em 1928 e se recolhe na França, onde começa a produzir os escritos para uma nova versão de *Otelo*, de Shakespeare. Stanislávski a enviou a Moscou a fim de que o TAM preparasse a peça. Contudo, *Otelo* estreou e foi um fracasso. Neste período Stanislávski começa o esboço de seus demais livros (O SÉCULO, 1993c).

Em 1936 é publicada nos Estados Unidos a versão editada de *An Actors Prepares* (*A preparação do ator; El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*). O quadro da doença cardíaca de Stanislávski se agrava e ele morre em 1938. O segundo livro de Stanislávski *Building a Character* (*A Construção da Personagem; El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*), não chegou a ser concluído e foi terminado pelos editores, que o publicaram em 1949 (JIMENEZ, 1990, p. 11). Em 1961 alguns arquivos de Stanislávski foram reunidos e organizados por G. Kristi e V. Prokófiev, em um terceiro livro, que deu origem ao livro *Creating a Role*³⁸ (*A Criação de um Papel; El Trabajo del actor sobre su papel*) (MAUCH; FERNANDES; CAMARGO, 2010, p.11)

O legado de Stanislávski foi construído com base em diversas experimentações, mudanças de caminho e objetivos no decorrer de sua carreira. Muito dos problemas existentes hoje na compreensão do *sistema* Stanislávski decorre do fato deste ter chegado até nós apenas através de seus escritos, e estes foram escritos no final de uma longa carreira de modificações.

³⁸ Esses livros foram impressos na Rússia em 1938 (*A Preparação do Ator*), em 1948 (*A Construção da Personagem*) e em 1955 (*A Criação de um Papel*).

Além de não terem sido melhor explicados, tendo em vista a morte de Stanislávski, os escritos demonstram o que ele estava começando a pensar e formalizar. Sua morte provocou uma série de confusões com o *sistema*, e principalmente nos Estados Unidos, chegou cristalizado nas palavras e muitas vezes tentou-se reproduzir o que foi visto nas peças de Stanislávski, com a justificativa de que correspondia ao que estava escrito.

Odete Aslan, no livro *O Ator no Século XX*, resume bem a importância de Stanislávski em seu tempo e nas gerações que o sucederam.

Stanislávski de início foi um encenador tirano. Mas à vista dos diferentes métodos aplicados pelas gerações seguintes, e após a Revolução Russa, modificou sua concepção e tornou-se o guia, o parteiro do ator-criador, apagou-se. A arte pela arte estava morta. Stanislávski logo se calou. Mas seu procedimento, transmitido a numerosos discípulos, emigrou em diferentes direções. (ASLAN, 2010, p.81).

Percebe-se, portanto, a importância de Stanislávski para a renovação do Teatro Ocidental, e no trecho a seguir apresento a constituição detalhada do pensamento circundante de Stanislávski. O leitor vai perceber as imbrincadas construções de Stanislávski e como elas dialogavam com o mundo à sua volta.

2.2 Estruturando um *sistema*

Por meio da utilização de uma ação dramática mais orgânica e natural, Stanislávski pretendia modificar a arte do palco no início do século XX. Com o intuito de romper com a forma de representar do Neoclassicismo, e sentindo-se instigado pelos novos ares e pensamentos da Rússia nas primeiras décadas do século XX, Stanislávski dava os primeiros passos para a fundamentação de seu *sistema* (ASLAN, 2010, p. 72). O *sistema* Stanislávski, como ficou conhecido, mudou o panorama da atuação cênica, primeiro na Rússia onde sofreu diversos ataques, e, posteriormente, na Europa e nos Estados Unidos, onde foi aceito de braços abertos.

A primeira propositura do *sistema* que é preciso entender é a noção de ação dramática. Para que se possa compreender melhor este termo, eu me detenho, um momento, no conceito básico de ação, e na diferença entre este e as ações dramáticas.

Segundo o Dicionário Aurélio, Ação significa “1. Ato ou efeito de agir, de atuar; atuação, ato, feito, obra”³⁹. Percebemos que o conceito geral de ação se aplica a toda a movimentação, sendo assim, todos os gestos e movimento da cena são ação. Todavia, para Stanislávski o conceito de ação como simples movimento é amplo e injustificado, pois as ações para Stanislávski precisam de algo mais para serem utilizadas na cena.

Utilizo a definição do *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, onde ele conceitua o verbete ‘ação’, para tentar explicar a ideia de ação em Stanislávski. A utilização do dicionário de Pavis já possibilita uma melhor apreensão do conceito de ação aplicado a cena teatral. Pavis escreve que ação teatral é

conjunto dos processos de transformações visíveis em cena e, **no nível das personagens**, o que caracteriza **suas modificações psicológicas e morais**. [...] a ação é, portanto, o elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma para outra situação. (PAVIS, 2007, p.2-3, grifo meu).

Sendo assim, percebe-se que a ação pode ser considerada como o movimento que modifica a situação vigente. Dentro do escopo da ação encontra-se as diversos movimentações possíveis ao ator (comer, dormir, andar e sentar). Todavia, nem todos os movimentos podem ser considerados ações dramáticas. Digo ações dramáticas, pois estas se diferenciam da ideia de ação enquanto simples movimento, movimento gestual e aleatório. As

³⁹ AÇÃO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário eletrônico da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Positivo, 2004.

ações dramáticas são ações que “transformam” e “dinamizam” as forças do drama, fazendo com que se modifiquem as situações, ou seja, como no grifo acima, “no nível das personagens” caracterizando “suas modificações psicológicas e morais”. De maneira geral, os gestos do ator e as suas necessidades de movimento em cena, não necessariamente criam uma ação dramática. Entendo, portanto, que é preciso, para que se torne uma ação dramática, que a ação corporal adquira força e significância dentro das situações da peça e/ou do personagem.

Sendo assim, a ideia de ação dramática para o teatro é bem mais que os “simples movimentos” do ator em cena, ou bem mais dos que ações corporais. As ações dramáticas partem do princípio de que aquela ação possui significado, e que, portanto, adiciona conteúdo às camadas de significados da peça, bem como demonstra elementos sógnicos do personagem e da peça. É importante dizer que as ações dramáticas acontecem tanto interna como externamente.

A ação é a unidade maior da arte do ator. No livro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (1977), publicado em Buenos Aires e traduzido dos originais russos⁴⁰, Tórtsov apresenta para seus alunos a etimologia da palavra grega *drâma* e da palavra latina *actio* para justificar a importância da ação dramática para o ator.

A palavra mesma ‘drama’ denota em grego ‘a ação que se está realizando’. Em latim lhe corresponde a palavra *actio*, é o mesmo vocábulo cuja raiz, *act*, passou às nossas palavras: ‘atividade’, ‘actor’, ‘acto’⁴¹. Por conseguinte, o drama na cena é a ação que se está realizando ante nossos olhos, e o ator que sai à cena é o encarregado de realizá-la⁴² (STANISLÁVSKI, 1977, p.80-81, tradução minha).

A ação dramática é o que movimenta a peça e o que colore a vida dos personagens. Por este motivo, “na cena tem que atuar, interna e externamente; deste modo se cumpre com umas das bases principais de nossa escola, que consiste na atividade e no dinamismo de nossa criação cênica e nossa atuação⁴³” (STANISLÁVSKI, 1977, p.81, tradução minha).

⁴⁰ Sobre os problemas das traduções das obras de Stanislávski ver MAUCH, Michel, CAMARGO, Robson Corrêa e FERNANDES, Adriana. (2009, 2012)

⁴¹ O Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, assinado pelos países lusófonos em 1990, suprimiu a utilização da consoante C nos casos em que esta não era proferida em nenhuma pronúncia culta da língua, e apenas se escreviam na norma gráfica lusitana e não na brasileira. O C foi deixado na tradução das palavras ‘atividade’, ‘actor’ e ‘acto’ apenas para demonstrar a utilização do radical *act*.

⁴² Tradução livre de: “La palabra misma ‘drama’ denota en griego ‘la acción que se está realizando’. En latín le corresponde la palabra *actio*, el mismo vocablo cuya raíz, *act*, pasó a nuestras palabras: ‘actividad’, ‘actor’, ‘acto’. Por consiguiente, el drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla”.

⁴³ Tradução livre de: “en la escena hay que actuar, interna y externamente. De este modo se cumple con una de las bases principales de nuestra escuela, que consiste en la actividad y el dinamismo de nuestra creación escénica y nuestra actuación”

Stanislávski atentava para a obrigatoriedade de sentido nas ações. Em seu livro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* ele dedica um capítulo inteiro para a apresentação da importância de um propósito das ações. Nenhuma ação deverá ser posta no palco sem um propósito, pois isto incorreria em uma falta grave, em um mostrar-se a si mesmo (Ibidem, p.80). No livro, a personagem Maria, ao ser conduzida para o palco pelo diretor Tórtsov, senta-se à espera de um comando, e frente ao silêncio do diretor, com medo de que possa incomodá-lo com alguma pergunta, espera imóvel. (Ibidem, p. 80). Após este exercício, Tórtsov a indaga:

TÓRTSOV – Como se sentiu? [...]

MARIA – Eu? Acaso atuamos?

TÓRTSOV – Claro que sim.

MARIA – Eu pensei que estava apenas sentada, esperando que você encontrasse em seu caderno o que buscava e me ordenasse o que teria que fazer. Não estive atuando em nada!

TÓRTSOV – E foi precisamente o melhor de tudo, que você esteve sentada com um propósito, sem atuar. [...] O que os pareceu mais interessante? Sentar-se na cena e mostrar os pezinhos, como fez Veliamínova, ou toda sua figura, como Govórkov, ou sentar-se e fazer algo, embora seja algo insignificante. Isto pode ser trivial, porém criar a vida na cena, enquanto que mostrar-se a si mesmo em uma ou outra forma os leva fora dos domínios da arte.⁴⁴ (Ibidem, p.80, tradução minha).

Este exercício serviu para que o diretor Tórtsov demonstrasse aos seus alunos a importância de se dar um propósito a cada ação dramática no palco. Este exemplo serve aqui para que se possa entender que o tipo de ação proposta por Stanislávski, antes de ser um “exibir-se em cena, ” é uma justificativa do ator para com seu personagem, para com os objetivos deste personagem em cena, e na peça. Stanislávski diz “Tudo o que se faz na cena deve ter algum fim. Alguém também se senta aí com algum objetivo e não simplesmente para mostrar-se aos espectadores. Porém isto não é fácil”⁴⁵ (Ibidem, p.80, tradução minha).

Sendo assim, toda ação dramática necessita de um propósito. Portanto, pode-se concluir a partir destes apontamentos que: toda peça precisa de ações dramáticas para que a trama continue, e estas ações são realizadas por atores. Essas ações dramáticas podem ser

⁴⁴ Tradução livre de: “TORTSÓV - ¿Cómo se sintió? [...]

MÁRIA - ¿yo? ¿Acaso actuábamos?

TORTSÓV – Claro que sí.

MÁRIA – Yo creí que tan sólo estaba sentada, esperando que usted encontrara en su cuaderno lo que buscaba y me ordenara lo que tenía que hacer. ¡No estuve actuando para nada!

TORTSÓV – Eso fue precisamente lo mejor de todo, que usted estuvo sentada con un propósito, sin actuar [...] ¿Qué os pareció más interesante? ¿Sentarse en la escena y mostrar los piecitos, como hizo Veliamínova o toda su figura, como Govórkov, o sentarse y hacer algo, aunque sea algo insignificante? Esto puede ser algo trivial, pero crea la vida en la escena, mientras que mostrarse a sí mismos en una u otra forma os lleva fuera de los dominios del arte.”

⁴⁵ Tradução livre de: “todo lo que se hace en la escena debe tener algún fin. Uno también se sienta ahí con algún objeto, y no simplemente para mostrarse a los espectadores. Pero eso no es fácil”

interiores e/ou exteriores, mas elas precisam ser justificadas, precisam de um propósito anterior à ação. Com isso, elas podem ser consideradas como ações dramáticas e não mais uma simples ação corporal.

É dessa ideia de ação dramática que parte de uma naturalidade de interpretação e que se justifica no palco que advém as proposições do *sistema* Stanislávski. Com um objetivo claro de combater as ações excessivas comumente usadas no palco russo da época, ele propõe o estudo da personagem, entendendo as ações dramáticas necessárias para a completude do propósito desta personagem.

O *sistema* Stanislávski não é o fundador de um movimento, mas agregador de vários outros pensamentos. Stanislávski não surge com um *sistema* pronto; pelo contrário, ele passa toda sua vida em constante crítica às formas de atuação, em uníssono com outros discursos de crítica da época. Apenas na parte final de sua carreira Stanislávski formalizou um *sistema* de atuação, ou melhor, revisou os comentários e anotações que havia feito durante sua vida no teatro, a fim de extrair os elementos principais de uma prática teatral e com base nestes escreveu seus livros, que passaram a ser conhecido como o *sistema* Stanislávski. (O SÉCULO, 1993b).

Stanislávski tinha por hábito constante fazer anotações e enviar cartas com comentários sobre interpretação dos atores e montagem de seus espetáculos⁴⁶. Foram graças a revisão destas cartas e comentários que ele organizou as notas que serviram como base para seus escritos.

Mais do que um hábito, o ato de registrar, de transformar experiências e encontros em matéria textual funcionava como uma ferramenta de trabalho e de reflexão: Stanislávski recorria a essas anotações para solucionar um problema de ensaio, para inspirar a encenação de uma determinada cena e, posteriormente, para redigir o texto a ser publicado em livro. (TAKEDA, 2008, p. 25)

Sendo assim, Stanislávski estava experimentando constantemente a sua prática, e a partir desta ele criou seus escritos. As experiências estavam em constante transformação, e foi com base em um vasto leque de comentários que ele conseguiu estruturar seu *sistema* para construção da cena. E aqui encontra-se uma das principais questões e problemáticas sobre a recepção da escrita e da prática de Stanislávski, pois ele reescreve seus escritos e repensa a todo o momento o que estava propondo no texto e o que estava ensaiando no palco. Sendo

⁴⁶ As cartas e comentários de Stanislávski foram traduzidas e publicadas pela professora Cristiane Takeda no livro *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou* (2003). A referência completa encontra-se na bibliografia.

assim, a escritura de seus livros não compõe em si a cristalização de regras ou receitas e sim uma etapa da construção de um pensamento em devir, tal como aponta a professora Takeda

O livro publicado não se constitui como um produto fortuito, muito pelo contrário, é o resultado da depuração e do desenvolvimento de outros fragmentos textuais, de uma escrita, por assim dizer, que se constrói em *paralelo* a outros textos e que *dialoga* com eles. [...] Stanislávski revisava seus escritos contínua e interminavelmente, não existindo para ele a noção de uma versão definitiva. Havia sempre a possibilidade de *melhorar* a redação do que havia sido publicado, de aperfeiçoar o enunciado para uma edição seguinte, seja por meio de alterações superficiais [...] ou por meio de alterações profundas como a reelaboração de capítulos inteiros, o corte de longos trechos ou o acréscimo de outros. Temos, então, a afirmação de um texto essencialmente *mutável* cuja publicação representava para Stanislávski apenas *uma etapa* do processo, jamais a fixação inexorável de ideias e conceitos. Assim, torna-se evidente o quão necessário é para a exegese de sua obra *não se apagar* esse caráter intertextual e dialógico de seus escritos. (TAKEDA, 2008, p. 25-26)

Todavia, esta característica dialógica que predispõe um “movimento” no pensamento do que foi escrito não corresponde a forma como os escritos de Stanislávski foram lidos durante muitos anos. Logo após sua publicação os textos de Stanislávski foram tomados como fórmula, principalmente com a publicação do que veio a se tornar *A preparação do ator*. Diversos grupos passaram a reproduzir os comentários do livro como fórmula, como um método a ser seguido, e é justamente neste ponto que mora o erro. Stanislávski nunca propôs um método, e muito mais, propôs uma obra (quase) aberta, e que no meu ponto de vista deve servir como mola propulsora para as mais diversas adaptações que as práticas cênicas venham propor ao ator.

Ora existe esta confusão de nomenclaturas a respeito do trabalho de Stanislávski, pois Stanislávski passou toda sua vida construindo os elementos necessários para a construção de um *sistema*, do qual apresento alguns elementos neste texto. Porém, em decorrência da tradução/interpretação dos editores americanos, a obra de Stanislávski nos chega como um método. Todavia, método predispõe, como aponta a descrição de seu verbete no *Dicionário Aurélio*, um “Caminho pelo qual se atinge um objetivo. [Um] programa que regula previamente uma série de operações que se deve realizar, apontando erros evitáveis, em vista de um resultado determinado”.⁴⁷ Neste sentido, entende-se método enquanto um receituário para se chegar a algum determinado fim. Stanislávski não escreveu seus livros e nem pensou sua prática desta forma, e sim como um sistema, onde diversos elementos estão interligados na prática do ator. Tal como aponta a definição do verbete

⁴⁷ MÉTODO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário eletrônico da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Positivo, 2004.

sistema no dicionário supracitado “Disposição das partes ou dos elementos de um todo, coordenados entre si, e que funcionam como estrutura organizada”⁴⁸ O *sistema* Stanislávski funciona neste modelo de partes dispostas que integram a estrutura que é a interpretação do ator, utilizando todas as proposituras deste *sistema*. Tanto a ação dramática, quanto algumas outras proposituras do *sistema* que são apresentadas nesta dissertação, fazem parte desta “estrutura” proposta por Stanislávski.

Outro ponto a ser esclarecido é a utilização do adjetivo dramática para designar as ações propostas pelo *sistema*, quando comumente pensamos as ações acompanhadas do adjetivo físicas. Stanislávski propôs em seus últimos dias de vida um experimento com seus atores. Para tanto ele ia estimulando os atores e estes iam respondendo no palco através de ações. Estes estímulos gerariam tantos reflexos internos quanto externos no ator. Ele tentava pensar uma outra forma de produção cênica no ator, esta serviria como uma espécie de método. Todavia, Stanislávski morre em meio a este processo e não deixa nada desta prática escrita. Os atores Maria Olga Knébel, e Gueorgui Tovstonógov, que experimentaram estes ensaios escrevem sobre esta experiência e esta técnica passa a ser denominada - Método de Análise através das Ações Físicas⁴⁹. Portanto, o termo ação física só passará a ser aplicado à prática de Stanislávski nesta última fase de seu trabalho (ou seria mais preciso dizer à prática de seus seguidores tais Knébel e Tovstonógov). Durante o período que compreende sua prática como um *sistema*, e durante a escrita de seus livros, a melhor aplicação seria apenas o termo ação, ou ação dramática, para diferenciar-se do termo ação física. Portanto, nesta dissertação, sempre que me refiro à ação no que diz respeito a Stanislávski, estou me referindo à ação dramática, sob a conceituação anteriormente apresentada. Sendo assim, embora não utilize sempre o adjetivo dramática, é preciso que o leitor se detenha em saber que esta “ação”, não se refere à “ação motora” como simples movimento do ator, nem à “ação física” conceito pensado somente no final de sua vida.

Retomando o pensamento de que o *sistema* surge como um pensamento crítico sobre a cena russa da época, é preciso compreender o movimento cultural que antecedeu as construções do pensamento Stanislavskiano. Olhar para o movimento que antecede e/ou constrói as bases deste pensamento nos ajuda a entender o *sistema* como proposta estética. Este retorno também nos auxilia a não pensar o *sistema* como um movimento fundante do pensamento teatral ocidental e sim como parte de um movimento de crítica às tradições.

⁴⁸ SISTEMA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário eletrônico da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Positivo, 2004.

⁴⁹ Sobre isto ver: KNÉBEL, Maria. **El Último Stanislávski**. Espanha: Fundamentos, 1996.

Para tanto, é preciso retomar um pouco da história do Romantismo e do Realismo no contexto russo.

2.3.1 *Romantismo russo*

Essa passagem pelo Romantismo russo é essencial, embora muitos dos autores românticos já houvessem falecido quando do nascimento de Stanislávski, em 1863. Muito do que se encenava em toda a fase da infância e adolescência de Stanislávski ainda repetia os elementos do Romantismo russo. Stanislávski, mesmo na vida adulta, chega a ter contato com obras de escritores românticos, como por exemplo, Aleksandr Pushkin (1799 -1837) de quem Stanislávski dirigiu a peça *Boris Godunov* em 1924.

O Romantismo russo tem suas origens no princípio de século XIX, quando da publicação e encenação das peças de Vladislav Ozerov (1769-1816) (MATA, 2010, p. 48). Ozerov publicou quatro obras românticas, sendo elas: *Édipo em Atenas* (1804), *Fingal* (1805), *Dmitry Donskoy* (1807) e *Polyxena* (1809). Essas obras são consideradas as obras iniciais do Romantismo russo, e traziam em suas estruturas uma série de “diálogos estridentes para serem declamados de forma pomposa”⁵⁰ (Ibidem, p. 48, minha tradução).

O Romantismo é tido, segundo Margot Berthold (2004), como um movimento de passagem, pois não conseguiu formatar no palco romântico, sendo muitas vezes reduzido à tentativa de ser uma ponte entre o Classicismo e o Realismo Histórico. (BERTHOLD, 2004, p. 432). O Romantismo foi a era de Shakespeare, com as mais diversas experimentações das obras do “velho bardo”. O próprio Pushkin em *Boris Godunov*, assume suas influências shakespearianas (BERTHOLD, 2004, p. 436).

No tocante às formas de interpretações, herdadas do classicismo, é importante que se debruce sobre as formas tradicionais de atuação ensinadas nos conservatórios franceses. Odete Aslan, no livro *O ator no Século XX* (2010), classifica a formação tradicional como “a formação dada na França ao aluno admitido ou que se prepara para entrar no conservatório” (ASLAN, 2010, p.3). A necessidade de voltarmos nossos olhos para a França dos séculos XVIII e XIX vem do fato de este ser o principal centro de interpretação da Europa. Daí saíram os principais professores e os principais tratados didáticos pedagógicos desta forma de interpretar. Sendo assim, fica claro que a formação tradicional francesa influência diretamente o Romantismo russo, não apenas pelo intenso trânsito cultural, mas também logístico, principalmente entre São Petersburgo (até 1918 foi a capital do império russo) e Paris.

⁵⁰ Tradução livre de: “Diálogos estridentes para ser declamados de forma pomposa”.

Segundo Mata (2010, p.48), a Rússia não possuía uma tradição do drama, o que fazia com que ela não tivesse um renome internacional. De acordo com a autora a tradição russa se pautava na adaptação de formatos europeus de comédia, como: ópera ligeira, drama satírico, *vaudeville* e melodramas. Tendo em vista estes fatores, é ainda mais necessário que eu faça um apanhado de características da formação de interpretação tradicional francesa.

A formação tradicional francesa é comumente lembrada pelas grandes escolas de declamação. Durante o domínio da formação tradicional francesa os diversos cursos de declamação, ou oratória, assumiram os altos postos da interpretação. (ASLAN, 2010, p.5). Nestes, o ator aprendia como dizer o texto com desenvoltura, e como criar alguns efeitos com este. Utiliza-se fortemente a caixa de ponto⁵¹, sendo assim, os atores não precisavam decorar suas falas.

A interpretação da formação tradicional francesa não se preocupava com a cena, ou melhor, com as ações no palco. Era o momento da declamação, o foco era como falar, e não o que fazer ou o que falar. Na formação tradicional “as marcações eram simples: levantar-se, sentar-se, dar três passos à frente, para proferir uma fala diante da caixa do ponto” (Ibidem, p.3). Sendo assim, as escolas de declamação ensinavam a seus alunos as formas como deveriam ser interpretados os grandes papéis, com base nas interpretações de outros atores consagrados naquele papel.

Ainda segundo Aslan (2010) na formação tradicional, utilizada para a representação das peças do Classicismo⁵² e do Romantismo, o objetivo era apenas “falar bem” e “colocar-se bem” em cena, em detrimento dos conteúdos e ações da peça e da personagem. Os atores recebiam classificações de acordo com timbre de voz e, também, com as capacidades de transformação deste timbre. As vozes podiam ser “graves, quentes, surdas, duras, leves, agudas. Falou-se em voz de ouro a respeito de Sarah Bernhardt” (Ibidem, p.10). As inflexões das vozes seguiam esquemas de tons musicais, onde as formas de falar seguiam padrões de música. Os professores de declamação dos conservatórios eram quase sempre professores de canto, e por isso tratavam as falas necessárias para a interpretação como parte de uma composição musical, que seguia fielmente uma partitura musical. Sobre a extensão necessária para que os atores pudessem interpretar determinado repertório, o ator “*trágico* que utiliza o

⁵¹ “A função do ponto, criada no século XVIII [...] ajuda os atores em dificuldade, falando em voz baixa, soprando, articulando bem, mas sem gritar, a partir dos bastidores ou do buraco, mascarado por um nicho (o capô) no meio e na frente do palco. [...] o bom ponto deve saber ao observar os atores, antecipar o erro ou a dificuldade e interferir no momento exato” (PAVIS, 2007, p.297).

⁵² O Classicismo foi uma tendência (estética, literária, artística, teatral, filosófica, etc.) que teve como principal foco o respeito da tradição clássica, e como características os ideais da Antiguidade greco-latina. Nele foram retomados e fortalecidos: o gosto pelas composições equilibradas; a noção das proporções; a busca da harmonia das formas e a idealização da realidade.

registro baixo tem interesse em melhorar o grave, mas também de estender sua tessitura até o médio: o *comediante* deve poder subir alto no agudo, fazer, quando preciso, voz de falsete e também capaz de atingir algumas notas graves” (Ibidem, p.12).

Ao debruçar-se sobre uma obra clássica ou romântica, o ator deveria estudar as palavras, a fim de que pudesse perceber os momentos mais difíceis para sua declamação.

A personalidade de um comediante revela-se no seu fraseado. Sua inteligência para desembaraçar o sentido às vezes intrincado de um longo período, a clarificação que opera, seu achado de um subentendido até então despercebido, a nuança insólita que sua imagem adiciona, **respeitando as leis da prosódia**, constituem a especificidade de sua interpretação. (ASLAN, 2010, p.18, grifo meu).

Percebe-se pelo trecho grifado que, mesmo as demonstrações de interpretação e nuances seguem as leis da prosódia, ou seja, pensa-se muito numa colocação da fala sobre um contorno rítmico-melódico, de forma que as sílabas caiam da melhor forma sobre esta melodia ritmada, sem interferir no sentido das palavras. Diferente do que propôs Stanislávski, a atuação no Romantismo não apresenta as nuances internas do personagem, das ações internas e de pensamento deste personagem, mas sim as imbricações do texto. O ator está submetido à sua capacidade e potência vocais, e os personagens que este pode representar nada têm a ver com sua personalidade e capacidade psicológica, mas sim com suas características e floreios vocais.

Embora os principais autores das obras românticas já houvessem morrido, como já foi dito, Stanislávski chega a entrar em contato com as formas de interpretações românticas/clássicas, tanto por encenações como por críticas de atores que o influenciaram na técnica realista, como o ator Mikhail Shchepkin⁵³. Shchepkin descreve o que era considerado uma “boa atuação” na Rússia em 1822.

Ninguém falava com sua voz natural. Atuar consistia em uma atormentada declamação. As palavras que eram pronunciadas tão alto quanto fosse possível; quase cada uma delas estava acompanhada de um gesto. Os amantes, especialmente, declamavam tão apaixonadamente que eu acho ridículo até recordar. As palavras “amor”, “paixão” e “traição” eram gritadas com tanta força quanto fosse possível ao ator, porém as expressões faciais não eram utilizadas. O rosto permanecia na mesma posição tensa e artificial com a qual o ator entrava em cena. [...] quando o ator se aproximava do final de um monólogo poderoso, depois do qual ele tinha que sair de cena, a regra era que tinha que levantar sua mão direita e fazer a saída segundo a moda⁵⁴ (WOODROW, 1985, p.218 *apud* MATA, 2010, p.88-89, minha tradução).

⁵³ Os escritos de Shchepkin foram de suma importância para a composição das ideias de interpretação de Stanislávski.

⁵⁴ Tradução livre de: “Nadie hablaba con su voz natural. Actuar consistía en una atormentada declamación. Las palabras se pronunciaban tan alto como fuera posible; casi cada una de ellas estaba acompañada de gestos. Los amantes, especialmente, declamaban tan apasionadamente que me resulta ridículo incluso recordarlo. Las

Percebe-se que algumas décadas antes do nascimento de Stanislávski alguns atores já criticavam a forma “afetada” da atuação romântica/clássica. Portanto, já se apontava que uma mudança deveria ser feita nesta forma pouco “natural”, e provavelmente já exaurida, de atuar.

Sabendo das formas de atuação vigentes na época do Romantismo, torna-se mais fácil entender o movimento do *sistema* e da atuação realista como uma crítica à prática comum vigente.

Stanislávski propunha um desmonte das afetações no palco, para que as interpretações seguissem o fluxo dos novos pensamentos. Entretanto, o senso comum tende a pensar Stanislávski como o primeiro nome do Realismo, como um fundador de uma forma de interpretar realista. Stanislávski nasce, como ele mesmo diz na abertura do livro *Minha vida na Arte* (1989), “no limiar de duas épocas”. Embora ele utilize esta frase em relação à situação político social da Rússia no século XIX, utilizo-a aqui para demonstrar a colocação de Stanislávski entre as duas épocas teatrais. Stanislávski nasce no limiar da passagem do Romantismo para o Realismo. Sendo assim, não foi Stanislávski quem fundou o *sistema* de interpretação realista. O que Stanislávski fez foi a primeira proposta de organização de um *sistema* de atuação e ética do ator, reunindo neste as acepções e influências de toda sua vida.

Minha Vida na Arte, publicado em 1924 nos Estados Unidos, serve como introdução para a sequência de livros que ficaram conhecidos como *sistema* Stanislávski. Sendo assim, Stanislávski escolhe apresentar uma biografia, onde o mesmo apresenta suas influências desde a infância, como abertura dos escritos de seu *sistema*. Desta forma ele corrobora com a ideia de que através do entendimento de sua trajetória conseguimos entender suas concepções teatrais.

Partindo do princípio de que Stanislávski foi influenciado pelas escolas do Romantismo e do Realismo, é importante que eu dedique algum tempo às características e nomes do movimento realista que possam ter influenciado seu trabalho.

2.3.2 *Realismo russo*

Diferente do que era pregado pela história tradicional, os movimentos artísticos não seguem uma lógica que demarca começo, meio e fim. Mesmo quando um movimento

palabras ‘amor’, ‘pasión’ y ‘traición’ eran gritadas con tanta fuerza como el actor poseyera, pero las expresiones faciales no se utilizaban. La cara permanecía en la misma posición tensa y artificial con la que el actor aparecía en escena. [...] cuando el actor se acercaba al final de un monólogo potente, tras el cual tenía que salir del escenario, la regla era que tenía que levantar su mano derecha y hacer mutis según la moda”.

apresenta um ponto considerado como fundante, ele é reflexo do espírito de uma época, que vem se formando no decorrer de certo tempo. Sendo assim, mesmo que apresentados aqui desta maneira para fins didáticos, estes movimentos não tiveram início apenas com estes eventos.

Percebe-se o teor de formação da mentalidade de uma época no surgimento do Realismo na Europa. Segundo Berthold (2004, p.440), o Realismo teria como evento fundante a exposição de Gustave Courbet (1819-1877). Em 1855 o Júri da Mostra Universal de Paris rejeitou dois de seus quadros. Isto fez com que Courbet construísse um pavilhão próprio, ao lado do salão oficial. Sobre a entrada deste pavilhão ele estendeu o letrero *Le Réalisme*.

O que Courbet estava propondo era o desligamento dos temas que vinham sendo retratados pela pintura francesa do século XIX. Os temas principais eram anjos, e Courbet se negava a pintar algo que não visse na realidade. Seus quadros têm como temática principal a vida política e social dos camponeses. Sendo assim, o evento escolhido pelos historiadores da arte como fundante do movimento realista tem como principal fator a crítica ao idealismo da arte vigente até o momento.

O movimento realista foi um movimento que escolheu tratar da vida tal como ela era, e tal como ela podia ser vista na realidade. A mudança dos personagens que eram tema das histórias tem uma mudança significativa. Enquanto no Classicismo os personagens das histórias eram os heróis mitológicos, e no Romantismo eles tornaram-se burgueses, no Realismo a história volta-se para o homem comum, o homem do campo e das ruas.

Compreender os tempos e sua realidade significa também ver o homem em sua vida cotidiana, em seu meio ambiente e seus compromissos sociais. Como afirmou Alexandre Dumas Filho, era tarefa do teatro realista desnudar o abuso social, discutir o relacionamento entre o indivíduo e a sociedade e, tanto no sentido literal quanto em outro mais elevado, mostrar-se como um *théâtre utile* (teatro útil) (BERTHOLD, 2004, p.441).

As mudanças do Realismo foram bem mais profundas do que a simples troca dos personagens centrais. O palco realista mudava de estrutura e os cenários passavam a reproduzir fielmente o espaço proposto pela cena. “O palco converteu-se numa sala de estar. [...] As personagens sentavam-se à mesa tomando chá ou jogando paciência e, falando com seus parceiros, em vez de dirigir-se ao público” (BERTHOLD, 2004, p.441). O Realismo reproduzia fielmente a realidade no palco, seja ela de uma peça de costumes contemporânea ou de um drama histórico, e imperava a palavra de ordem “o meio e a realidade” (*Le milieu et la réalité*) (Ibidem, p.441).

A mudança na estrutura do drama realista possibilitou a abertura do olhar para o que Stanislávski viria a chamar de ação física. Agora, o personagem vivia realisticamente no palco. Baseando-se na noção simples de que na vida real ninguém se posiciona ao centro de uma “cena” e de lá declama o grande discurso com os mais diversos floreios vocais, o Realismo se volta para a forma comum de relação humana. “O extenso monólogo dramático foi substituído pela ação episódica sustentada por adereços” (Ibidem, p.441).

Muitos confundem o Realismo com outro movimento literário e teatral da época, o Naturalismo. Existem muitas teorias acerca da diferenciação entre o Realismo e o Naturalismo, sendo muitas vezes uma demonstração de que o Naturalismo seria uma vertente do Realismo. Em suma, o Naturalismo tem como principal característica uma descrição “científica” das condições humanas, da sociedade e dos personagens. Estas peças com forte caráter científico são resultado de uma junção de artistas com bom dote para as ciências, e para as novas descobertas da época, e uma capacidade de escrita literária (Ibidem, p.451).

O Naturalismo pode, então, ser entendido como um Realismo exagerado, com forte apelo das ciências naturais. Outra característica importante do Naturalismo é um olhar “cru” sobre aspectos desagradáveis da vida, além do rompimento com uma interpretação subjetiva, trazendo para o palco uma descrição minuciosa e objetiva da natureza e das situações (BRAVO, 2011).

Émile Zola (1840-1902) foi o principal nome do Naturalismo, publicando em 1881 o livro *O Naturalismo no Teatro* como um marco deste movimento. O livro *Germinal* (1885) é considerado a obra-prima do movimento Naturalista, e baseia-se em acontecimentos verídicos. O livro descreve em detalhes a vida sub-humana de uma comunidade de trabalhadores de uma mina de carvão na França. O trecho a seguir demonstra a crueza e o “prazer” na descrição destes aspectos desagradáveis da vida e das situações, comuns ao Naturalismo.

A princípio, Catherine sofreu horrivelmente de fome. Levava à garganta suas pobres mãos crispadas, dava enormes suspiros cavos, uma queixa contínua, dilacerante, como se um tenaz lhe tivesse arrancado o estômago. Etienne, sofrendo da mesma tortura, tateava febrilmente no escuro, quando, junto de si, seus dedos encontraram um pedaço de madeira meio podre, que suas unhas esfarelaram. Deu um punhado à gradadora, que o engoliu rapidamente. Por dois dias viveram daquela madeira carunchosa, devoraram-na toda, ficando desesperados quando acabou, esfolando-se para arrancar outras, ainda sólidas e cujas fibras resistiam. Seu suplício aumentou, enfureciam-se de não poder mastigar a fazenda das roupas. Um cinto de couro do rapaz aliviou-os um pouco. Cortava-o em pedacinhos com os dentes e ela os triturava, encarniçando-se para engoli-los. Isso fazia com que mastigassem, davam-lhes a ilusão de que comiam. Depois, devorado o cinto, voltaram à fazenda, chupando-a horas e horas (ZOLA, 2007, p.395).

Nota-se que os temas do Naturalismo beiravam o grotesco, aproximando-se ainda das experiências do Expressionismo alemão⁵⁵. Todavia, este se separava radicalmente do Naturalismo por delegar-se a representar a “supremacia da alma” sobre o corpo (ASLAN, 2010, p.112).

O artista do Naturalismo encontra-se em um espaço laboratorial. Bem mais do que os atores, de uma forma geral do Realismo, os atores do Naturalismo estão num constante experimentar, experimentar até o extremo do grotesco e do cru no palco. Todas estas características devem ser consideradas como um reflexo do teor científico deste movimento (BRAVO, 2011).

É importante este passeio por estas escolas literárias e teatrais, para que se possa entender os movimentos que estavam latentes com o desenvolvimento do *sistema*.

Stanislávski não chega a enveredar pelas obras do Naturalismo (BENEDETTI, 1982, p. 28), mas era importante apresentar as características do Naturalismo para que se pudesse compreender porque, muitas vezes, Stanislávski é associado a esta escola. Existe uma confusão ao classificar Stanislávski como naturalista, pois o que ele buscava não era uma interpretação, ou textos que apresentassem as características citadas do Naturalismo. O Naturalismo que Stanislávski buscava nada tinha a ver com o movimento Naturalista, e sim com uma interpretação natural, aproximada do real (Ibidem, p. 28).

A interpretação por meio do *sistema* Stanislávski busca um Realismo “natural” no palco. As ações físicas servem como base para a interpretação destes atores, e também como base metodológica para explicar aos atores como seria interpretar de maneira natural/realista, tendo em vista que muitos haviam sido educados na formação tradicional do movimento romântico.

Como apontado anteriormente, as ações físicas devem ser justificadas, quer dizer, elas devem ter uma conexão direta com a realidade da vida destes personagens que está sendo recriada no palco. Diferente das ações no movimento romântico, que visavam a valorização do ator, as ações no movimento realista, e principalmente no *sistema* de interpretação organizado por Stanislávski, visavam a recriação da vida do personagem, ou melhor, a condução do personagem da literatura para a “vida”.

⁵⁵ O Expressionismo alemão foi uma reação violenta contra o realismo e o naturalismo. Buscava romper com as aparências da realidade material, buscando "desnaturalizar a cena". Retirava da cena o caráter descritivo, de imitação realista para exprimir "a essência do drama". Prezava pelo jogo antinaturalista do ator. No Expressionismo o ator "deve ser teatral, não temer o exagero e mesmo a deformação, a caricatura, o grotesco. Em vez de devolver a complexidade de uma personagem, isola um traço dela, sublinha-o. Dispõe da voz e do gesto para agir sobre os sentidos do espectador, procede por descargas sonoras e visuais, desvendando a alma através do corpo" (ASLAN, 2010, p.118).

O conteúdo da vida do personagem e a “vida” do ator precisam estar em sintonia, não no sentido de comungarem das experiências, mas no sentido de viver uma vida real, com todos os elementos e hipóteses comuns à vida comum do ser humano. Diferente das concepções idealistas do movimento romântico, Stanislávski acredita que “é preciso pensar, querer, esforçasse, atuar de um modo correto, lógico, harmônico, humano. Só então o artista consegue aproximar-se do personagem e começa a sentir em uníssono com ele” (STANISLÁVSKI, 1977, p. 61). Deste desejo de levar uma parcela da vida real para o palco é que se formularam as ideias da interpretação realista, que tiveram muitos de seus parâmetros formalizados no *sistema*.

Entretanto, Stanislávski extrapolou o Realismo, utilizando o *sistema* em encenações das mais diversas, chegando até mesmo a dirigir uma montagem do clássico simbolista de Maurice Maeterlinck, *O Pássaro Azul* em 1908.

2.3.2.1 Um breve aparte sobre a questão do sistema e a interpretação realista

O que incomoda muitos dos estudiosos de Stanislávski é que o pensamento sobre o *sistema* é diretamente associado ao Realismo, ou Naturalismo. Já sabemos da confusão que ocorre entre a ideia de natural e Naturalismo, pois as palavras trazem consigo uma série de significados. No caso do Realismo, o problema é o recorte temporal deste movimento. Se o *sistema* for relegado a uma forma de interpretação realista, ele fica reduzido a um tipo específico de trabalho e a um tipo específico (e datado) de produção. Entretanto, o Sistema proposto por Stanislávski é muito maior do que a interpretação realista, podendo ser utilizado para os mais diversos fins cênicos, tal como ele mesmo fez quando aplicou esta forma de produção da cena a um espetáculo simbolista.

O *sistema* deve ser pensado mais como uma forma de produção cênica, e menos como um *sistema* de interpretação. Embora Stanislávski possa tê-lo pensado em um momento específico, na qual a atuação realista era a forma mais popular de atuação, ele não queria que seu *sistema* fosse ensinado como uma forma fixa de interpretação. Ele mesmo critica quando a URSS passa a ensinar a seus estudantes o *sistema* como um método, intitulando-o como “As Leis Objetivas da Criatividade Realista”, pois ele sempre apontava o *sistema* como uma metodologia fluída e evolutiva. Ele diz a este respeito “O *sistema* nem foi publicado, e já é canonizado” (O SÉCULO, 1993b, p. 11). Fim do aparte.

2.3.3 Mikhail Shchepkin

Sabemos então que Stanislávski não criou um *sistema* de interpretação exclusivamente realista. O que ele formulou foram técnicas de construção da personagem por meio das ações físicas, as quais tinham como objetivo uma interpretação natural, mas que poderia ser utilizada em qualquer estilo cênico, tal como foi realizado pelo próprio Stanislávski, como por exemplo, ao montar peças simbolistas como *O Pássaro Azul* (1908). Stanislávski foi influenciado pelo que viu nos palcos durante sua formação. Um dos principais nomes que o influenciaram foi o ator Mikhail Shchepkin (1788-1863), embora Stanislávski nunca tenha chegado a vê-lo no palco.

Segundo o crítico russo Aleksander Herten (1812-1870),

A forma de interpretar de Shchepkin do princípio ao fim, está impregnada de uma cálida ingenuidade [...] Shchepkin criou verdade no cenário russo; foi o primeiro a ser não-teatral no teatro⁵⁶ (METTEN, 1962, p. 47 *apud* MATA, 2010, p.86, minha tradução).

Percebe-se, portanto, que Shchepkin é considerado o fundador do estilo de interpretação realista⁵⁷. Tendo em vista que Shchepkin faleceu no ano de nascimento de Stanislávski, sua prática chegou ao conhecimento de Stanislávski através de alguns dos alunos dele, tais como Medvédeva⁵⁸, Fedotova e seu esposo Fiedótov⁵⁹. Como diz Mata (2010, p.85, minha tradução) “qualquer fã de teatro em Moscou sabia quem era Shchepkin”⁶⁰. Stanislávski tinha em sua biblioteca um exemplar de sua autobiografia/tratado de atuação, *Memória de um ator-servente (Sd)*, repleto de anotações (Ibidem, p.85).

Shchepkin começou a atuar em companhias amadoras, onde já experimentava a nova forma de atuação. Nascido em uma família de servos, alcançou a liberdade em 1821 através de seu “talento” para a atuação. Nesta época ele já era uma estrela na Rússia, o que fez com que seus admiradores comprassem sua liberdade (Ibidem, p.85) Dois anos depois, ele assume a direção do Teatro Maly, um dos dois teatros imperiais de Moscou na época, onde ficará

⁵⁶ Tradução livre de “La forma de interpretar de Shchepkin de principio a fin, está impregnada de una cálida ingenuidad; [...] Shchepkin creó verdad en el escenario ruso; fue el primero en ser no-teatral en el teatro”

⁵⁷ Shchepkin fora influenciado pela interpretação realista do Príncipe Prokofiev Vasilevish Meshchersky. Ao assistir a atuação do príncipe na comédia *Dotes ganhos por engano* (1769), de Aleksandr Sumarokov (1717-1777), Shchepkin escreveu: “o príncipe fala mal, pensei, por que fala de forma simples; ele não atua, ele vive [...] o que me incomodou foi, por não me havia dado conta antes de que o que é natural e simples é bom” (MATA, 2010, p.87-88).

⁵⁸ Nadiezhda Mijáilovna Medvédeva (1832-1899), uma atriz popular do Teatro Maly, foi professora de Stanislávski na infância (SAURA, 2007, p.12).

⁵⁹ Glikeria Fedotova (1846-1925) e Fedotov foram atores do teatro Maly e alunos da escola realista de Shchepkin.

⁶⁰ Tradução livre de: “Cualquier aficionado al teatro en Moscú sabía quién era Shchepkin”.

pelos próximos 40 anos. O Teatro Maly ficou conhecido até 1853 como Casa de Shchepkin, mostrando a importância e a fama deste ator de interpretação realista.

Shchepkin funda em 1809, por um decreto do Czar Alexandre I (1777-1825), em anexo ao prédio do Teatro Maly, uma escola de teatro, a *Shchepkin Theatre School*. Este seria um lugar onde o já famoso ator Shchepkin podia ensinar seu método de interpretação. Esta escola formava os atores como um curso superior e ainda existe em Moscou, sendo denominada hoje de *Mikhail Semyonovich Shchepkin Escola Superior de Teatro (Instituto)*⁶¹.

O método de atuação de Shchepkin ficou registrado através de sua autobiografia, e de suas correspondências com seus alunos. Muitos dos princípios do *sistema* de Stanislávski foram absorvidos da prática e dos escritos de Shchepkin.

A ideia de superobjetivo está entre os conceitos retomados por Stanislávski e que, de alguma forma, tiveram a influência de Shchepkin. Em suas obras Shchepkin propunha o conceito de “Ideia Geral” ou “Ideia Principal” da obra (MATA, 2010, p.89). Também o conceito de “disposição interior” de Shchepkin, que diz que “algumas vezes atuarás mal, outras satisfatoriamente, isto frequentemente dependerá de sua disposição interior”⁶² (MATA, 2010, p. 103), é retomado por Stanislávski em *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivências* (1977) para falar sobre as forças motivas interiores (WOODROW MAYERS, 1985, p.120 *apud* MATA, 2010, p.103). Também no livro *A construção da Personagem* Stanislávski retoma-o, para falar sobre tempo-ritmo. Nos capítulos XI e XII Tórtsov aponta diversas situações onde o tempo-ritmo dos atores pode ser modificado, como, por exemplo, um assalto ou uma notícia ruim antes da apresentação. Nestes casos, o ator

viverá seu papel do modo certo e o tempo-ritmo adequado se estabelecerá por si próprio [...] portanto, a representação depende diretamente dos incidentes fortuitos da vida e não de qualquer psicotécnica da nossa arte (STANISLÁVSKI, 1996, p. 237-238).

Desse modo, fica claro a grande influência que Shchepkin tem no *sistema* Stanislávski, bem como a importância que ele tem como fundador da interpretação realista. A professora Takeda escreve sobre esta herança

Stanislávski era considerado o herdeiro da tradição iniciada por Schepkin. [...] essa noção da herança teatral coloca em discussão o problema da transmissão de um

⁶¹ Site da escola em inglês: <http://schepkin.maly.ru/eng/index.html>

⁶² Tradução livre de: “*Algunas veces actuarás mal, otras satisfactoriamente, esto frecuentemente dependerá de tu disposición interior*”.

legado. A experiência e a técnica de Schepkin morreram com ele. Stanislávski vai dedicar sua vida à luta contra esse silêncio que envolve o trabalho do ator. (TAKEDA, 2008, p.116)

É por isto a importância de, mesmo com as mais diversas más leituras e confusões que foram feitas baseadas na leitura incorreta dos escritos de Stanislávski, a existência destes escritos possibilitou que ainda hoje pudéssemos estar falando e tentando entender os pensamento e construções de Stanislávski.

O fato de Stanislávski ter formulado mais detalhadamente seu *sistema*, bem como o fato de ele ter sido aclamado nos Estados Unidos e ter seus livros publicados no país, sabendo que os Estados Unidos eram uma economia que estava em ascensão na época, tornaram seu discurso um fundador de discursividade⁶³. A imagem que ficou da forma de interpretação realista foi a de Stanislávski e seu *sistema*, o que ocasionou grande parte dos problemas deste *sistema* ter sido associado direta e “exclusivamente” a este estilo de interpretação.

Meu objetivo nesta parte foi trazer para o leitor a compreensão das influências de Stanislávski, mesmo sabendo que muitos nomes que são considerados influências para ele foram suprimidos⁶⁴. Meu intuito em apresentar somente os movimentos do Romantismo, Realismo e Naturalismo, bem como a influência de Shchepkin, parte do princípio de que encontrei nestes movimentos, referências claras do que Stanislávski viria a fazer e também criticar. Com base nos estudos sobre estes momentos e personagens históricos, pude vislumbrar com menos opacidade o *sistema*, pois se pode entendê-lo dentro de um contexto histórico e artístico específico.

Dedico-me agora a apresentar algumas características mais específicas do *sistema* Stanislávski, para além do estudo inicial que fiz sobre a ideia de ação. A escolha de iniciar esta parte com um estudo do conceito de ação partiu da necessidade de esclarecer esta “nova” forma de se portar no palco, para demonstrar como ela veio a ser diferente das suas antecessoras.

Nesta segunda parte do texto, aprofundo alguns dos diversos conceitos e ideias do *sistema* Stanislávski, partindo do pressuposto de composição de uma interpretação realista. Estou deixando de lado um estudo profundo sobre as questões da ética proposta por Stanislávski, pois isso foge do escopo desta pesquisa.

⁶³ Para Foucault, os fundadores de discursividade são aqueles autores que não são “apenas os autores das suas obras, dos seus livros. Produziram alguma coisa mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos. [...] eles estabeleceram uma possibilidade indefinida de discursos. [...] quero dizer que eles não só tornaram possível um certo número de analogias como também, tornaram possível (e de que maneira) um certo número de diferenças” (FOUCAULT, 1992, p.58-60).

⁶⁴ Para um estudo mais amplo das influências de Stanislávski ver MATA, 2010.

2.3 O sistema Stanislávski

O *sistema* Stanislávski é o resultado de um processo de organização de novas perspectivas da cena. O que pretendo neste tópico é apresentar alguns dos pontos mais importantes deste *sistema* de atuação. A análise que se segue tem como base, principalmente, o segundo livro do *sistema*, a saber, *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*.⁶⁵ A opção por trabalhar principalmente com o material deste livro vem do fato de que, durante a leitura, eu constatei que neste primeiro livro estão organizadas as principais práticas físicas do ator. O terceiro livro *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las encarnación* é permeado pela prática externa de composição de um personagem. O quarto livro *El Trabajo del actor sobre su papel* apresenta de maneira geral uma reunião de comentários de Stanislávski sobre sua prática na construção de alguns de seus personagens, bem como seu trabalho como diretor.

Por escolha metodológica, neste trabalho, denomino a interpretação proposta por Stanislávski como uma “interpretação natural”. A utilização do termo “interpretação natural”, ao invés de “interpretação realista”, é derivada das intrincadas relações acima apresentadas. Opto também por não utilizar a derivação “naturalista” por esta encontrar-se, tal como o Realismo, profundamente estigmatizada. O próprio Stanislávski fazia severas críticas ao Naturalismo, pois como aponta Benedetti

O Naturalismo, para ele, implicava a reprodução indiscriminada da superfície da vida. O Realismo, por outro lado, ao passo que obtém seu material do mundo real e da observação direta, seleciona apenas aqueles elementos que revelam as relações e tendências que se encontram sob a superfície. O restante é descartado (BENEDETTI, 1982, p. 28).

Destarte, utilizo aqui para abordar a metodologia de produção das cenas de Stanislávski o termo interpretação natural, ou interpretação com naturalidade.

2.4.1 Revendo o sistema

Stanislávski organiza seus escritos de forma romanceada. Na história, ele conta os experimentos realizados por um grupo de atores e seu diretor. O diretor chama-se Tórtsov e é considerado como o alter ego de Stanislávski no final de sua carreira. O narrador Kóstia

⁶⁵ Entendo o *sistema* como apresentado em quatro livros, sendo o primeiro *Minha vida na arte*. O próprio Stanislávski diz “tenho a intenção de publicar uma obra extensa, em vários tomos sobre o ofício do ator (o chamado ‘sistema de Stanislávski’) [...] Minha vida na arte, livro já publicado, é o primeiro tomo e constitui uma introdução” (STANISLÁVSKI, 1977, p.41, tradução minha).

representa um Stanislávski em início de carreira, com todas as dúvidas de um estudante (JÚNIOR, 2010, p. 21). Desta forma, Stanislávski apresenta em seus escritos um diálogo dele consigo mesmo, das dúvidas e percalços pelos quais ele teve de passar para construir estes pensamentos sobre a atuação.

Já apresentei a unidade básica deste *sistema*, as ações físicas e a necessidade de seu uso justificado no palco. Apresento a seguir algumas outras proposituras de exercício do *sistema*. Quando aplicadas e trabalhadas pelo ator, estas proposituras constroem a psicofísica proposta por Stanislávski.

2.4.1.1 *Se Mágico*

O *se* pode ser considerado como o estopim da ação no palco, o impulso inicial. (STANISLÁVSKI, 1977, p. 91). Ao invés de propor ações aleatórias e independentes no palco, o ator exercita as possibilidades de ação baseando-as em complementos “reais”. Justifica-se as ações no palco por meio de possibilidades imaginárias presentes no contexto do espetáculo e da cena, ou possibilidades introduzidas pelo ator.

No entanto o *se* não é o acontecimento real, e sim uma proposição de uma situação imaginária. “...esta palavra [*se*] nada afirma. Só presume, coloca um problema para ser solucionado, e o ator trata de dar sua resposta. Por isto o estímulo e a determinação surgem sem esforço⁶⁶” (Ibidem, p. 90, tradução minha).

Stanislávski categoriza os “*se*” de acordo com sua capacidade de impulsionar o estado de criação do ator. A primeira categorização é entre os “*se*” considerados não-mágicos e os mágicos. Os “*se*” não-mágicos são aqueles que servem apenas como um impulso para “o desenvolvimento posterior, gradual e lógico da criação⁶⁷” (Ibidem, p.88, minha tradução), mas que impulsionam apenas uma criação de ideias e etapas lógicas, sem gerar uma resposta em forma de ação. Stanislávski dá como exemplo para este tipo de *se* a seguinte hipótese: e *se* eu estendesse o braço para você e nele tivesse uma carta, sua atitude poderia ser pegar e verificar se esta carta seria endereçada para você, se fosse sua, você se poria a ler, e caso lhe emocionasse você poderia sair para lê-la em outro ambiente (Ibidem, p.88). Reparemos que na hipótese dada por Stanislávski foram geradas várias ideias do que poderia acontecer, mas na narração feita por ele nenhuma delas tem força suficiente para gerar uma ação nela mesma.

⁶⁶ Tradução livre de “Esta palabra nada afirma. Sólo presume, plantea un problema para su solución, y el actor trata de dar su respuesta. Por esto el estímulo y la determinación surgen sin esfuerzo.

⁶⁷ Tradução livre de “el desarrollo posterior, gradual y lógico de la creación”.

Os “*se*” considerados mágicos são aqueles que automaticamente despertariam uma resposta em forma de ação, seja esta interna ou externa. Para explicar este *se* mágico, Stanislávski exemplifica através de uma proposição a seus atores.

Tórtsov fez o gesto de entregar com uma mão um cinzeiro de metal a Malotékova e com a outra mão uma luva de camurça a Veliamínova, enquanto dizia:
 - Para você, uma fria rã, e para você um macio rato.
 Não havia terminado de dizer-lo e ambas as mulheres retrocederam espantadas.
 -Dímkova, beba esta água – Ordenou Tórtsov.
 Ela aproximou o copo de seus lábios.
 -Tem veneno – Disse Tórtsov detendo-a.
 Dímkova congelou instintivamente, como paralisada.⁶⁸ (Ibidem, p.89, minha tradução),

Estes “*se*” mágicos teriam a capacidade de produzir uma resposta instintiva nos atores. O *se* mágico funciona aplicado à frase, “o que faria eu e como me comportaria” (Ibidem, p. 92). Para o ator, esta frase funciona para conduzi-lo a uma forma natural de atuação, pois o “força” a acionar mecanismos biológicos como forma de justificar os estados e respostas físicas.

O *se* mágico é a mola propulsora da atividade interior e exterior, não porque o ator acredita que algo esteja para acontecer, mas porque o fato de propor a si mentalmente o problema pode produzir as respostas naturais associadas àquela situação (Ibidem, p. 91).

Stanislávski deseja que o ator responda com uma ação, pois esta ação, fundamentada nas respostas e formulações psicológicas de uma situação, seria uma ação justificada. Parafraseando Stanislávski (1977), é bastante diferente fechar uma porta sem motivo nenhum e preencher o ato de fechar a porta com o *se* mágico, de que é preciso fechar esta porta por que existe um louco tentando entrar no recinto. A indução de um estado de atenção, autopreservação e cuidado é feita por meio de uma situação real, ou seja, por meio de uma construção de um imaginário real.

Sobre a função do *se mágico* Stanislávski diz

A palavra *se* é um estimulante de nossa atividade criadora interior. Como são atores vocês não deram uma resposta simples; sentiram que deviam responder ao desafio com uma ação. Sob seu impulso, não puderam conter-se e começaram a realizar a tarefa como se esperava. Entretanto, o instinto humano, real, da conservação, foi

⁶⁸ Tradução livre de “Tórtsov hizo el gesto de entregar con una mano un cenicero de metal a Malotékova y con otra un guante de gamuza a Veliamínova, mientras decía:
 -Para usted, una fría ranita; y para usted, un blando ratón.
 No había terminado de decirlo, que ya ambas mujeres retrocedían espantadas.
 -Dímkova, beba esta agua – ordeno Tórtsov.
 Ella acercó el vaso a sus labios.
 -Tiene veneno – dijo Tórtsov deteniéndola.
 Dímkova quedó instintivamente como paralizada.”

dirigindo vossas ações do mesmo modo como acontece na vida real. Esta importante propriedade do “se” se aproxima de um dos pilares de nossa escola dramática; *atividade em criação e em arte*.⁶⁹ (Ibidem, p.91, tradução minha, grifos na fonte original).

O *se mágico* é um dos mais importantes vetores das ações teatrais e das ações dramáticas, funcionando como impulso e justificativa para estas. Ele também terá um papel importante na memória emotiva, por exigir que o ator utilize fontes próximas à de seus próprios sentimentos. Voltarei a tratar mais deste assunto no tópico sobre a memória emotiva.

2.4.1.2 Imaginação

Todo este trabalho com o *se mágico* serve para incitar a imaginação do ator. Stanislávski (1977, p. 98, minha tradução) dizia que a arte é “por sua natureza mesma, um produto da imaginação⁷⁰”, sendo assim, a atuação começa quando se consegue conduzir a imaginação para um estado criador.

A imaginação para Stanislávski serve como uma forma de “ilustrar” as justificativas dos personagens (STANISLÁVSKI, 1977, p. 98). Ela acontece por indução do *se mágico*, mas permanece na lembrança para que se possa retomá-la por meio das construções internas. Entendo que no ato da apresentação não se utiliza o *se mágico*, pois este pode produzir respostas diferentes e imprevisíveis em cada apresentação a depender das condições de produção. A imaginação, juntamente com as “circunstâncias dadas” é que podem ser utilizadas durante o momento da apresentação, pois estas são melhores manipuláveis durante os ensaios e melhor reativadas no palco.

Após os experimentos com o *se mágico* na sala de ensaio, a imaginação será ativada e produzirá uma série de respostas, das quais serão selecionadas as que são mais coerentes com o papel. Como uma mentira que precisa ser sustentada por meio da lembrança, os resultados da imaginação selecionados para o personagem precisam ser “documentados” para que possam eventualmente ser utilizados como material de justificativa interna no momento da atuação. Stanislávski (1977, p.101, tradução minha) lembra que “trabalhando com outros é preciso justificar suas próprias mentiras. E depois, acontece muitas vezes que você mesmo

⁶⁹ Tradução livre de: “la palabra “si” es un estimulante de nuestra actividad creadora interior. como sois actores, no disteis una respuesta sencilla; sentisteis que debáis responder al desafío a la acción. Bajo se empuje, no pudisteis conteneros y empezasteis a realizar la tarea que os esperaba. Mientras tanto, el instinto humano, real, dela conservación fue dirigiendo vuestras acciones del mismo modo como sucede en la vida real. Esta importante propiedad del “si” lo acerca a uno de los pilares de nuestra escuela dramática; *actividad en la creación y en el arte*”.

⁷⁰ Tradução livre de: “por su naturaleza misma, un producto de la imaginación”

utiliza estas [mentiras] como material para um papel ou uma encenação⁷¹”. Sendo assim, percebe-se a necessidade de armazenamento destas imagens na mente, formando a já conhecida imagem mental (da neurologia) apresentada no primeiro capítulo.

A imaginação serve como pano de fundo do personagem, uma história interna que justifica de forma latente as ações e emoções. A ação será justificada por uma disposição interior que diz “faço isso porque preciso daquilo”. “Isso” é a ação cênica, “porque” é a justificativa interna, enquanto “aquilo” é o objetivo. Stanislávski diz que o ator tem que estar consciente durante a atuação em dois pontos: o primeiro refere-se às “circunstâncias dadas”⁷² e suas relações com o *se mágico* e o segundo, é que “devemos dispor de uma linha ininterrupta de visões internas em relação com estas circunstâncias, de maneira que estas sejam ilustradas por nós⁷³” (STANISLÁVSKI, 1977, p.110, minha tradução). O ator deve se esforçar em conhecer os imbrincados caminhos de sua personagem, sejam os elementos dados pelo diretor, sejam criados por este mesmo no momento dos ensaios. Segundo Dagostini as circunstâncias dadas são

Para o ator, são circunstâncias envolvendo a personagem, toda sua vida detalhada, a situação em que vive e viveu, tudo que constitui o seu mundo interno e externo, seu comportamento, sentimentos, ideias, seus sonhos, tudo aquilo que forma a sua individualidade. Esse material proveniente das circunstâncias propostas na obra, mais os acréscimos do diretor e ainda suas próprias contribuições passam a ser parte espiritual e física do ator, e, como resultado final, ele alcança uma ação real, autêntica e produtiva, intimamente unida à trama da obra. (DAGOSTINI, 2007, p. 35)

Sendo assim, os trabalhos com a imaginação e com o *se mágico* e circunstâncias dadas, servem para construir uma espécie de filme mudo na mente, baseado nas circunstâncias dadas e que nos auxilia na construção das justificativas e ações cênicas durante o momento da atuação. O trabalho contínuo na formulação destas imagens mantém o ator e o personagem presentes e organicamente integrados nas ações internas e externas.

⁷¹ Tradução livre de: “trabajando con otros uno debe justificar sus propias mentiras. Y después sucede a menudo que uno mismo éstas como material para un papel o una puesta en escena.

⁷² Segundo Carnicke, as circunstâncias dadas para Stanislávski são “Todas as condições, detalhadas pelo dramaturgo e implícitas no meio social e histórico da peça, as quais determinam o comportamento dos personagens. Stanislávski também inclui aquelas circunstâncias criadas para o ator pelos diretores e produtores/projetistas/realizadores durante a montagem. No ensaio de 1808, ‘Sobre o Drama Popular-Nacional’, Alexander Pushkin escreveu: ‘A autenticidade/sinceridade das paixões, a verossimilhança dos sentimentos nas circunstâncias propostas, é isso o que requer o nosso intelecto de um autor dramático’. Stanislávski adapta esta frase às suas necessidades, mudando o que é “proposto” pelo dramaturgo ao que é “dado” para o ator” (CARNICKE, 2009, p. 14).

⁷³ Tradução livre de: “debemos disponer de una línea ininterrumpida de visiones internas en relación con esas circunstancias, de manera que éstas queden ilustradas por nosotros.”

2.4.1.3 Preparação corporal

Um dos pontos primordiais para dar vazão a esta capacidade criadora é a preparação corporal do ator. A insistência de Stanislávski, narrada tanto na sua autobiografia, quanto no enredo de seus demais livros, pelos longos períodos de ensaio e experimentação dos atores, demonstra um dos princípios de seu *sistema*, a preparação. Em seu livro *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, Stanislávski (1977, p.152) propõe que o ator prepare seu corpo para que seus pensamentos mesmo quando sutis e imaginados, possam ser visíveis no corpo, mesmo assumindo que muitas destes fluxos são tênues. Todavia, o ator precisa estar muscularmente pronto a demonstrar as mínimas nuances destas reações.

Após pedir que seus atores levantem e sustentem o peso de um piano de cauda, o personagem/diretor Tórtsov começa a fazer-lhes diversas perguntas simples sobre o cotidiano e pedir que eles recordem de sensações simples, como cheiros e sabores. Somente após soltar o peso do piano os atores conseguem executar estas atividades. Sobre isto Stanislávski escreve “Enquanto existe a tensão não se pode falar de sensações sutis, corretas, nem de uma normal vida espiritual do personagem. Por isto, antes de iniciar a criação, tem que organizar os músculos para que não paralitem a liberdade da ação⁷⁴” (Ibidem, p. 152, tradução minha).

Partindo deste apontamento, eu entendo que o ator precisa colocar seu corpo em tal estado de relaxamento muscular e prontidão física que, este corpo estará pronto e disponível para representar na cena as diversas tonicidades do personagem. Todo o pensamento do *sistema* Stanislávski parte do princípio de que o ator precisa estar pronto a apresentar os fluxos internos de sua construção mental. Um corpo bem treinado é o mesmo que dizer que o corpo está pronto e propenso para utilizar todas as suas partes numa determinada situação.

Sobre isto Stanislávski escreve:

Para mostrar externamente a vida delicada e frequentemente subconscientemente de nossa natureza orgânica, é necessário com um aparato vocal e corporal sumamente sensível e muito bem educado, que transmita com fineza, em forma instantânea e exata, as mais delicadas e quase inapreensíveis vivências interiores. [...] por isto, o ator de nosso estilo, muito mais que outros, deve preocupar-se não só com o aparato interior, que cria o processo da vivência, sim também com o exterior, o corporal, que

⁷⁴ Tradução livre de: “Mientras existe la tensión no se puede hablar de sensaciones sutiles, correctas, ni de una normal vida espiritual del personaje. Por eso, antes de iniciar la creación, hay que ordenar las músculos para que no paraliten la libertad de acción.”

transmite fielmente os resultados do trabalho criativo do sentimento, a forma externa de sua encarnação.⁷⁵ (Ibidem, p. 356, tradução minha)

Notasse que Stanislávski exigia um grande treinamento físico dos atores, pois acreditava que estes deveriam ter corpos livres para expressar as mínimas mudanças de seus personagens. Nos treinamentos de ator, tanto no Teatro de Arte de Moscou (TAM) como nos Estúdios⁷⁶, Stanislávski absorvia os treinamentos e proposições de grandes nomes da época. A importância de apresentar alguns nomes que influenciaram o trabalho físico de Stanislávski é apontar alguns caminhos e trabalhos do *sistema*, no que diz respeito ao treinamento físico. Dois nomes são importantes de serem citados, sendo eles: Isadora Duncan (1877 – 1927) e Emile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950).

Isadora Duncan é considerada fundadora da dança moderna. Duncan em sua prática faz uma intensa análise do movimento artificial do ballet clássico e diz que este distancia o bailarino da “divina expressão do espírito humano, por meio do movimento do corpo” (DUNCAN, 1927, p.75 *apud* MAUCH, 2013, p.2). Ela propunha uma dança que religasse o corpo do bailarino com a natureza do movimento. Esta liberdade orgânica do movimento proposta por Duncan é que foi absorvida por Stanislávski.

Embora na tradução para o português de *A construção da personagem* o nome de Duncan tenha sido suprimido, na versão em espanhol de *El trabajo del Actor sobre si Mismo en el Proceso Creador de la Encarnación*, Stanislávski (1997, p. 69) diz:

No que diz respeito aos pulsos e aos dedos das mãos, não estou convencido de que se deva recomendar os métodos do ballet. Não é do meu agrado o movimento dos pulsos dos bailarinos do ballet. Me parecem amaneirados, convencionais e sentimentais; tem mais de preciosismo do que de verdadeira beleza. Os punhos de muitas bailarinas parecem mortos, imóveis, ou submetidos a grande tensão muscular. Neste ponto, o melhor é pedir ajuda a escola de Isadora Duncan. Ali se domina muito bem o movimento dos pulsos (minha tradução)⁷⁷.

⁷⁵ Tradução livre de: “Para mostrar externamente la vida delicada y a menudo subconsciente de nuestra naturaleza orgánica, es necesario contar con un aparato vocal y corporal sumamente sensible y muy bien educado, que transmita con fineza, en forma instantánea y exacta, las más delicadas y casi inasibles vivencias interiores. [...] por eso el actor de nuestro estilo, mucho más que otros, debe preocuparse no sólo por el aparato interior que crea el proceso de la vivencia, sino también por el exterior, el corporal, que transmite fielmente los resultados de la labor creadora del sentimiento, la forma externa de su encarnación.”

⁷⁶ Stanislávski fundou quatro estúdios de experimentação teatral paralelos ao TAM. Nestes estúdios Stanislávski dirigia diversas experimentações com peças que não “cabiam” no repertório do teatro principal. (SCANDOLARA, 2006)

⁷⁷ Tradução livre de “En lo que respecta a los dedos de la mano, no estoy tan convencido de que deban recomendarse los métodos del ballet. No es de mi agrado el movimiento de muñecas de los bailarines de ballet. Me resultan amanerados, convencionales, sentimentales. Tienen más de preciosismo que de verdadera belleza. Las muñecas de muchas bailarinas aparecen muertas, inmóviles, o sometidas a gran tensión muscular. En este punto, lo mejor es pedir ayuda a la escuela de Isadora Duncan. Allí se domina muy bien el movimiento de las muñecas.”.

Nota-se que o que chamava a atenção de Stanislávski na prática de Duncan era a liberdade que ela propunha aos movimentos do bailarino. O balé clássico, pelo contrário, imputava um enrijecimento do corpo, todavia, trazia para o bailarino um amplo conhecimento do funcionamento muscular. Por este motivo, Stanislávski em sua prática utilizava também o balé, para que seus atores pudessem conhecer o funcionamento muscular de seus corpos. No entanto, como pode ser visto na citação acima, ele o utilizava com algumas ressalvas. O trabalho de organicidade de Duncan era associado com o trabalho de conhecimento e preparo físico do balé clássico, tudo para que o ator pudesse responder as proposições da imaginação por meio de uma ação física ao mesmo tempo orgânica e fisicamente consciente.

No capítulo V – Plasticidade do Movimento do livro *A Construção da Personagem*, Stanislávski introduz os alunos nas modificações corporais que podem ser alcançadas com os exercícios associados ao ritmo e aos sons. No início deste capítulo em português o nome de Dalcroze foi suprimido, tal como fora também Duncan (MAUCH, 2013). Na versão da editora argentina Quetzal de *El trabajo del Actor sobre si Mismo en el Proceso Creador de la Encarnación*, o nome de Dalcroze surge para determinar quais exercícios de rítmica estavam sendo utilizados pelos alunos do *sistema*.

Arkadi Nikoláievich esteve na classe de ginástica rítmica e nos disse:
- Paralelamente com nossas práticas de ginástica rítmica com Dalcroze, começamos hoje exercícios com *movimientos plásticos*, sob direção de Xenia Petrovna Sónova.⁷⁸
(STANISLÁVSKI, 1997, p. 42).

Como reflexo dos estudos de ginástica rítmica de Dalcroze, Stanislávski propõe os estudos com o tempo-ritmo que possibilitam o ator manter um equilíbrio entre o tempo criativo interior e exterior. Segundo Mauch (2013), Stanislávski propõe que o ator deve estudar a atmosfera da peça para que este possa integrar o ritmo interno do personagem ao entrar em cena. Este estudo de Stanislávski compreende a totalidade do corpo do ator, portanto, o estudo do ritmo é feito tanto no que compreende o ritmo interno, quanto ao ritmo externo do ator. Bem como estes influenciam na cena, na criação e personagem.

Dalcroze propunha em seus estudos uma integração equivalente, pois ele havia percebido diversos problemas na integração do corpo externo de seus alunos músicos e a compreensão do ritmo e dos sons internamente (FERNANDES, 2010, p. 9-10). Por meio de exercícios de rítmica, Dalcroze visava equivaler as representações de ritmo e sons interna e externamente. Percebe-se a influência dos estudos de Dalcroze em Stanislávski:

⁷⁸ Tradução livre de “Arkadi Nikoláievich estuvo en el clase de gimnasia rítmica y nos dijo: Paralelamente con nuestras prácticas de gimnasia rítmica con Dalcroze comenzamos hoy los ejercicios de *movimientos plásticos*, bajo la dirección de Xenia Petrovna Sónova”

as conclusões dalcrozeanas atribuem ao todo do corpo a função orgânica da apreensão musical, e não somente a partes específicas, como o ouvido. Se antes a aprendizagem sonora era feita com exercícios ligados à escuta de um som e a reprodução deste ritmo através das mãos, Dalcroze passaria a propor seu desenvolvimento através de uma consciência física total do corpo. Ou seja, a participação de todos os sentidos e movimentações na compreensão musical. Ele se baseava, também, no fato de que a arritmia na música está ligada a dificuldade de recriar o ritmo no corpo humano e, assim, a harmonia verdadeiramente musical somente poderia ser criada por aquele que contém um estado musical harmônico interior. Aqui então temos dois conceitos fundamentais apresentados por Dalcroze que são fundamentais no "sistema" stanislávskiano, organicidade e o equilíbrio entre o estado criativo interior com o estado criativo exterior do ser humano (MAUCH, 2013, p.6).

Percebe-se que em ambos os trabalhos que influenciaram Stanislávski preza-se uma livre apresentação das estruturas corporais. Embora Dalcroze exercitasse seus alunos dentro de uma métrica musical, o treinamento servia para a liberação das tensões e posterior aproveitamento do movimento. O mesmo se pode dizer da influência de Duncan nos trabalhos de Stanislávski. Percebo, portanto, que Stanislávski submetia seus atores a um forte treinamento físico, a fim de que estes pudessem conhecer seus corpos e reconhecer neles os problemas que podiam ser sanados e/ou utilizados em seus papéis.

Embora muito tenha se dito que as formulações de Stanislávski fossem demasiadamente psicológicas, o *sistema* é, em grande parte, um treinamento físico. Treinamentos que levavam os atores a serem exímios conhecedores de seus aparatos, tanto físicos, quanto vocais. Entretanto, estes aparatos não seriam utilizados no palco para demonstrar o virtuosismo destes atores, mas para que este vasto conhecimento de si possibilitasse uma maior expressividade deste corpo. O que Stanislávski queria com o treinamento físico era preparar o ator para ser um bom “representador”, ou melhor, um bom “revivenciador” de ações. Para tanto, o treinamento físico era de suma importância, por permitir que os mínimos detalhes pudessem se revivenciados conscientemente e facilmente percebidos externamente.

2.4.1.4 Comunhão

Stanislávski se dedica no capítulo da comunhão a ponderar sobre as formas de comunicação entre os participantes da encenação, a saber: os atores, o público e os objetos de cena. A priori a comunhão seria a denominação dada à comunicação entre estas partes.

Sendo assim, a comunhão seria o processo de comunicação entre duas pessoas, não apenas de forma verbal, mas também, e ainda mais forte, por vias físicas. A comunhão parte

da ideia de se comunicar com o outro, não só quando falo com alguém, mas num fluxo contínuo onde reajo ao outro porque realmente escuto e vejo o outro (STANISLÁVSKI,1997, p.253-254).

Stanislávski classifica as formas de comunicação possíveis que são utilizadas pelos atores, sendo elas: A autocomunhão (do ator com si próprio), comunicação mútua (entre os atores na cena), comunicação com objetos imaginários (comunicação com objetos e pessoas que não existem na cena; pode causar no ator o vício de não enxergar o parceiro de cena), comunicação coletiva (comunicação do ator em cenas de multidão, onde atenção passa de objetos específicos para o corpo inteiro da multidão) e comunicação teatral (forma errada de comunicação; exibicionismo).

A autocomunhão serve para que o ator possa perceber seus estados fisiológicos e emocionais no momento da atuação, bem como no momento anterior ao início desta. Esta comunicação é importante para que ele possa dialogar com estes estados na atuação. Segundo a professora Dagostini

Para poder dominar o verdadeiro processo instantâneo da comunicação cênica, é necessário que o ator leve em conta exatamente o seu estado de hoje e o do *partner*. O movimento da própria vida, sempre renovado, deve ser incorporado a qualquer atividade criativa, nos exercícios, ensaios e espetáculos. (DAGOSTINI, 2007, p. 100)

No caso da comunhão entre os atores em cena, a comunicação mútua, muitas vezes o que ocorre é que os atores não a utilizam e

se chegam a utilizá-la, é só quando dizem suas próprias linhas; porém quando se segue um silêncio ou a réplica de outro personagem, nem escutam, nem tentam captar o que este disse. Esta maneira de atuar destrói a continuidade da comunicação mútua, que exige a entrega e a recepção dos sentimentos, não só pronunciar as palavras ou escutar a resposta, mas também durante o silêncio, onde muitas das vezes se segue a conversa de olhares.⁷⁹ (Ibidem, p. 257, tradução minha)

Neste sentido a comunicação, ou comunhão entre os atores não pode parar durante toda a encenação, pois segundo Stanislávski, é somente quando esta comunicação ocorre de forma convincente e real que a comunicação extrapola o espaço cênico e irrompe para a

⁷⁹ Tradução livre de: “si llegan a utilizarla, es sólo cuando dicen sus propias líneas; pero cuando sobreviene un silencio o la réplica de otro personaje, ni escuchan ni intentan captar lo que éste dice. Esta manera de actuar destruye la continuidad de la comunicación mutua, que exige la entrega y recepción de los sentimientos, no solo al pronunciar las palabras o escuchar la respuesta, sino también durante el silencio, en el que muchas veces sigue la conversación de la miradas.”

comunicação entre os atores e o público, sem a necessidade de os atores dirigirem-se diretamente a este.

No meu ponto de vista o princípio da comunhão proposto por Stanislávski serve como forma de entender e interpretar o outro, pois as interpretações das intenções daquele darão veracidade às minhas respostas no palco. Partindo do princípio de que os seres humanos têm a necessidade de interpretar os estados emocionais uns dos outros, o princípio de comunhão entre os atores contribui para a atenção do público, bem como a comunhão entre palco e plateia. Stanislávski diz que caso não haja uma comunicação fluída, sincera e real entre duas pessoas no palco, “não há motivo para que o espectador vá ao teatro, posto que não se oferece a ele o que ele veio buscar, a saber, sentir as emoções e descobrir as ideias dos personagens que estejam envolvidos na obra”⁸⁰ (Ibidem, p.254, tradução minha).

No meu entendimento, a comunicação entre palco e plateia, bem como entre atores no palco, é menos metafísica do que aponta Stanislávski. Ele estando “[influenciado] por seu estudo do Yoga [...] visualiza a comunicação como a transmissão e a recepção de raios de energia, muito como ondas de rádio psíquicas. Ele chama essa troca de irradiação” (CARNICKE, 2009, p 8.) Acredito que a comunicação que Stanislávski propõe, para além de questões energéticas, tem a ver com a interpretação das expressões. Estaria a plateia “tentada” a interpretar as situações no palco e, neste mesmo sentido, os atores constantemente interpretariam as reações uns dos outros em cena. Por este motivo o diretor Tórtsov, do livro de Stanislávski, diz durante os exercícios: “para que eu sinta o tom total do sentimento que você experimenta, é necessário que você mesmo viva sua essência interior”⁸¹ (STANISLÁVSKI, 1997, p. 268, minha tradução). Somente induzindo em si as emoções, o ator conseguiria irradiar, ou melhor, conseguiria transparecer suas emoções, para ser “interpretado” pelo público. Existe, portanto uma negociação a ser travada explicitamente, uma trajetória de trocas, combinações e ajustes entre pessoas e entre pessoas e contexto. Dois fatores estão ativos neste processo: a ideia de Comunhão e a ideia de Adaptação, sobre a qual passo a discorrer.

2.4.1.5 Adaptação

⁸⁰ Tradução livre de: “no hay motivo para que el espectador acuda al teatro, puesto que no se le ofrece lo que ha venido a buscar, es decir, sentir las emociones y descubrir las ideas de los personajes que intervén en la obra.

⁸¹ Tradução livre de: “para que yo sienta el tono total del sentimiento que usted experimenta, es necesario que usted mismo viva su esencia interior.”

O processo descrito acima também está inserido no que Stanislávski chama de Adaptação. Esta seria a capacidade que temos de adaptar nossas emoções para os diferentes espaços e pessoas. Stanislávski diz que se deve usar a palavra “‘adaptação’ para designar tanto os meios internos, como os externos com os quais as pessoas se ajustam entre si na comunhão e ajudam a alcançar um objeto”⁸² (Ibidem, p.277, tradução minha). Stanislávski está discorrendo exatamente sobre nossa capacidade consciente de dissimular. Modificamos conscientemente nossos estados físicos com o objetivo de encobrir determinadas emoções, como por exemplo, um sorriso para dissimular sobre o ciúme que podemos sentir. O ator utilizaria esta capacidade da vida ordinária no palco.

Sobre as funções da adaptação, Stanislávski escreve:

Em certos casos, a adaptação é um engano; em outros é uma ilustração visível de sentimentos e pensamentos internos; as vezes ajuda a atrair a atenção da pessoa com quem se deseja estar em contato, a predispor a favor de um; em ocasiões transmite a outras pessoas o invisível, o que só se sente e não se pode expressar com palavras. Como vê, as possibilidades e funções da adaptação são múltiplas⁸³. (Ibidem, p.277, tradução minha)

Em outras palavras, a adaptação serve dentro do espetáculo para que o ator possa conscientemente criar estruturas e aparatos para a obtenção de efeitos na atuação, tais como comunicar algo interno da personagem, algo que vai contra sua ação cênica.

No espetáculo, a dramaturgia sem o trabalho do ator não consegue preencher todos os espaços de significado de um personagem. As formas de adaptação das emoções servem para que os atores possam comunicar, através das ações cênicas, internas, externas e verbais, o que não “chega” somente com o texto dramático. Por meio da adaptação, o ator consegue apresentar traços do personagem que o texto não explicita. Carnicke (2009, p. 4-5) resume o conceito de adaptação de Stanislávski como

O uso de ajustes mentais e físicos específicos pelo ator, a fim de comunicar uma ação ou traço de personalidade mais claramente ao(s) *partner(s)* e ao público. [...] Adaptações podem envolver ajustes conscientes (como quando você percebe que a sua mensagem não está sendo recebida corretamente e você ajusta sua tática), ou inconscientemente (como quando você está tão totalmente investido na ação da cena que você ajusta automaticamente). [...] as adaptações na maioria das vezes aparecem nos pequenos detalhes expressivos que um ator escolhe ou descobre na *performance*: usando um adereço (apertando a bolsa contra o peito em ansiedade) ou

⁸² Tradução livre de: “‘adaptación’ para designar tanto los medios internos como los medios externos como los externos con los que la gente se ajusta entre sí en la comunión y ayudan a alcanzar un objeto”.

⁸³ Tradução livre de: “en ciertos casos, la adaptación es un engaño; en otros es una ilustración visible de sentimientos o pensamientos internos; as veces ayuda a atraer la atención de la persona con quien se desea estar en contacto, a predisponer en favor de uno; en ocasiones trasmite a otras personas la invisible, lo que sólo se siente y no se puede expresar con palabras. Como veis, las posibilidades y funciones de la adaptación son múltiples.

o estabelecimento de uma característica física habitual (balançar um dos joelhos sempre que distraído).⁸⁴

É importante se atentar para o fato das adaptações poderem se realizar tanto no nível consciente, como no inconsciente (STANISLÁVSKI, 1997, p.284-285). Durante todo o *sistema*, Stanislávski nos diz que o treinamento do ator é psicofísico, e parte do princípio de que o ator precisa atingir o nível do subconsciente de forma consciente. Dessa forma, “através da psicotécnica consciente do artista, levada a seu limite, prepara-se o terreno para o processo criador subconsciente de nossa natureza orgânica”⁸⁵ (Ibidem, p.341, tradução minha). Apresento agora algumas proposições de Stanislávski acerca do subconsciente.

2.4.1.6 Subconsciente

O subconsciente é a “menina dos olhos” de Stanislávski. Para ele, quando o ator consegue identificar-se por completo com seu personagem, sem que haja barreiras de tensão e pensamento interrompendo o fluxo, o subconsciente passa a reger a atuação. Desta forma, ao invés de interpretar perfeitamente estados emocionais, o ator passaria a vivenciá-las, sem barreiras entre estes estados. Segundo Stanislávski ao comentar um exercício em que o personagem/narrador Kóstia sente-se “tomado” por um personagem, quando em estado de semiconsciência ele realiza as ações do personagem sem atentar para ele mesmo no momento da atuação, o diretor Tórtsov comenta:

Antes ele via, escutava, compreendia à maneira do outro. Foram então “os sentimentos que parecem verdadeiros”, enquanto que o que há agora é “a verdade das paixões”. Antes era a simplicidade de uma fantasia pobre; agora, em troca, é a simplicidade de uma fantasia rica. Antes minha liberdade estava determinada pelos limites do convencionalismo; agora é audaz, sem nada que a detenha.⁸⁶ (STANISLÁVSKI, 1977, P.337, tradução minha)

⁸⁴ Esta noção deste momento de adaptação como um gesto característico de um personagem irá ser trabalhada por Mikhaíl Chekhov, ator do Teatro de Arte de Moscou e considerado o herdeiro direto de Stanislávski, ao introduzir a noção de Gesto Psicológico em suas pesquisas. Sobre este Gesto Psicológico, Aslan (2010, p. 37) esclarece que “[trata-se] de engendrar o sentimento mediante uma ação física. [...] Não é um gesto cotidiano, mas um gesto típico, um arquétipo, a empenhar o corpo inteiro, a psicologia, a alma”.

⁸⁵ Tradução livre de: “a través de la psicotécnica consciente del artista, llevada a su límite, se prepara el terreno para el proceso creador subconsciente de nuestra naturaleza orgánica.”

⁸⁶ Tradução livre de: “Antes veía, escuchaba, comprendía a la manera de otro. Entonces estaban “los sentimientos que parecen verdaderos”, mientras que lo que hay ahora es “la verdad de las pasiones”. Antes era la sencillez de una fantasía pobre; ahora, en cambio, es la sencillez de una fantasía rica. Antes mi libertad estaba determinada por los límites de los convencionalismo; ahora es audaz, sin nada que la detenga.”

Sendo assim, utilizando-se corretamente os elementos do *sistema* Stanislávski, o ator ultrapassaria uma linha entre as criações dada de convencionalismos e um outro estado onde ele alcançaria um estado de criação mais fluído. Pode-se perceber, portanto, que o subconsciente se manifesta das mais diversas formas não só no processo de criação, mas também nos momentos mais sensíveis da criação e da utilização dos elementos do Sistema (Ibidem, p. 339).

Todos os elementos do *sistema* servem para construir uma psicotécnica consciente, para que através desta, o ator possa construir mecanismos para acessar o subconsciente e acessar um mais apurado processo criador. Neste sentido, o trabalho com o subconsciente se aprimora a partir da utilização rigorosa e consciente dos elementos do *sistema*, pois estes dão a possibilidade de o ator chegar “a um estado em que o processo criador subconsciente surge da própria natureza orgânica⁸⁷” (Ibidem, p.340, tradução minha).

Um dos apontamentos mais importantes do trabalho com o subconsciente é entender que somente quando o ator se entrega a um objetivo forte, ou seja, um que prende sua atenção na cena é que ele consegue acessar mais livremente o estado criador do subconsciente. Stanislávski constata então que o ator precisa delimitar o “superobjetivo da cena”⁸⁸, pois será assim que melhor conseguirá acessar as respostas orgânicas e, portanto, a melhor porta para o subconsciente. Destarte, “Os grandes objetivos são alguns dos melhores recursos da psicotécnica que buscamos para atuar indiretamente sobre a natureza espiritual e orgânica e sobre o subconsciente⁸⁹” (Ibidem, p. 346, tradução minha).

Por fim, Stanislávski resume o trabalho com a psicotécnica consciente e os esforços para atingir o estado de criação subconsciente dizendo

Já sabeis o que é a psicotécnica consciente, que pode criar meios e condições propícias para o trabalho criador da natureza e do subconsciente. Pensa, pois, no que estimula as forças motrizes da vida psíquica, na atitude interior sobre o cenário, no superobjetivo e na ação central. Para resumir, pensa em tudo o que é acessível à consciência, e aprende a preparar com totalidade o terreno favorável para o trabalho subconsciente de nossa natureza artística. Porém nunca pense em chegar diretamente

⁸⁷ Tradução livre de: “A un estado en el que el proceso creador subconsciente surge de la naturaleza orgánica misma”

⁸⁸ Segundo Dagostini, “O superobjetivo deve orientar o ator ao longo da obra, traçando a linha psicofísica da vida que representa, da ação ininterrupta que atravessa o papel. O propósito da obra, expresso pelo superobjetivo, deve estar sempre presente no espírito do ator, em sua imaginação e sensibilidade. O superobjetivo é o núcleo que une todas as linhas da criação, as quais seguem as forças motrizes da vida psíquica, conectadas a todos os demais elementos do ator” (DAGOSTINI, 2007, p. 30).

⁸⁹ Tradução livre de: “los grandes objetivos con algunos de los mejores recursos de la psicotécnica que buscamos para actuar indirectamente sobre la naturaleza espiritual y orgánica y sobre el subconsciente”

à inspiração, considerada como um fim em si mesma. Isto só desemboca em esforços físicos e em resultados adversos.⁹⁰ (Ibidem, p. 348, tradução minha)

Pode-se pensar, portanto, que é o trabalho consciente com as demais proposituras e exercícios do *sistema* que levam à criação de uma psicotécnica consciente, para então, através desta psicotécnica acessar o estado criador no subconsciente, ou seja, a um estado de criação fortuito.

Ao dar tanta importância ao subconsciente, Stanislávski vai formular uma espécie de guia ou de passo-a-passo que o ator deve seguir a fim de atingir o subconsciente. Ele chama essas proposituras de capitães do *sistema*.

2.4.1.7 Os três capitães do sistema

Stanislávski apresenta no livro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias* (1977) quais seriam os três capitães do seu *sistema*. Ele os chama de capitães e os apresenta como os responsáveis pela criação do processo de vivência do personagem. As três forças motrizes interiores da vida psíquica humana são os sentimentos, a mente e a vontade.

O sentimento, de acordo com Stanislávski, é o primeiro capitão, pois é o mais forte na construção da vida criadora: somente quando sentimos um sentimento é que podemos expressá-los verdadeiramente. Sentir o sentimento é sentir o papel, é dar “vida ao espírito humano” como ele diz sobre sua prática:

Basta sentir o papel para que em seguida todas as forças espirituais estejam prontas para a ação. Por conseguinte, já temos encontrado o primeiro capitão, o mais importante, o que inicia e impulsiona a criação. É o sentimento – admitiu Tórtsov⁹¹. (STANISLÁVSKI, 1977, p.288, tradução minha).

Stanislávski sabia da não-espontaneidade dos sentimentos. Surge, então, o problema de como tratar dos sentimentos, quando ele mesmo diz que estes são pouco tratáveis e não gostam de receber ordens (STANISLÁVSKI, 1977, p.288). A forma de trabalhar com os

⁹⁰ Tradução livre de: “ya sabéis cuando qué es la psicotécnica consciente, que puede crear medios y condiciones propicios para la labor creadora de la naturaleza y del subconsciente. Pensad, pues, en la que estimula a las fuerzas motrices de la vida psíquica, en la actitud interior sobre el escenario, en el superobjetivo y en la acción central. Para resumir, pensad en todo lo que es accesible a la consciencia, y aprended a preparar con todo ello el terreno favorable para la labor subconsciente de nuestra naturaleza artística. Pero nunca apuntéis a llegar directamente a la inspiración, considerada como un fin en sí misma. Esto sólo desemboca en esfuerzos físicos y en resultados adversos.”

⁹¹ Tradução livre de: “basta sentir el papel para que en seguida todas las fuerzas espirituales estén listas para la acción. Por consiguiente, ya hemos hallado al primer capitán. Es el sentimiento – admitió Tortsov”.

sentimentos é delegada ao segundo mestre, a mente (o intelecto). Esta, para Stanislávski, é a força motiva que incita e dirige a força criadora.

Estaria o ator, portanto, trabalhando para aperfeiçoar o uso da mente para “acordar” o eixo principal desta forma de atuação que é sentir o sentimento, o primeiro mestre. O que propõe Stanislávski é que o ator treine sua mente para conseguir, por meio de comandos conscientes, atingir o subconsciente. Este é um dos principais objetivos do *sistema*, um treinamento para que o ator possa controlar a forma de produção de suas emoções e com isso alcançar consciência, poder de manipulação e controle dos sentimentos.

É sabido que as posturas que o corpo se encontra também influenciam a produção de certos estados emocionais, vide o exemplo do corpo depressivo com ombros baixos e eixo inclinado para frente. Aspectos diretamente físicos como o fluxo de respiração, a entonação da voz, os batimentos cardíacos, experimentos com os sentidos, produzem estados emocionais que podem ser trabalhados. Sabendo disso, o ator também precisa treinar seu corpo para que este seja capaz de induzir na mente uma imagem específica, tendo em vista que só o pensamento não seria suficientemente forte para gerar todas as emoções. O treinamento do ator é para descobrir em si as composições de pensamentos e posturas corporais necessárias à indução de estados emotivos, para que no segundo momento ele possa trabalhar, tanto os indutores como os reflexos, no grau necessário para a encenação.

Os reflexos de alguns sentimentos/emoções são difíceis de serem encontrados, enquanto outros são difíceis de serem controlados conscientemente. O ator precisa experimentar o exercício com estes dois primeiros “mestres” do *sistema* - sentimento e mente, para que seja possível controlá-los e utilizá-los na encenação. Na vida ordinária, constantemente controlamos a exposição de emoções; todavia, não é comum que controlemos sua produção. No *sistema*, o controle acontecerá de ambos os lados.

Neste sentido é que chego ao terceiro mestre do teatro: a Vontade. A vontade é a capacidade de direcionar a atenção para um estado de criação, ou seja, de conduzir as energias para pôr em ação a capacidade criadora. Sobre a vontade, Stanislávski diz que “se os desejos e as aspirações da vontade podem excitar todas as faculdades criadoras do artista e dirigir sua vida psíquica na cena [...] nós encontramos o terceiro capitão. É a vontade”⁹² (Ibidem, 1977, p.290, tradução minha).

⁹² Tradução livre de: “si los deseos y las aspiraciones de la voluntad pueden excitar todas las facultades creadoras del artista y dirigir su vida psíquica en la escena [...] hemos encontrado el tercer capitán. Es la voluntad.”

É preciso que o ator direcione sua vontade para o momento da criação, para que, com isso, possa despertar a mente a incitar os sentimentos, pois ao produzir sentimentos de verdade está dando vida ao personagem. Sua produção interna é trabalhada para servir ao personagem, pois “é preciso pensar, querer, esforçar-se, atuar de um modo correto, lógico, harmônico, humano. Só então o artista aproxima-se do personagem e começa a sentir-se em unísono com ele. Em nossa linguagem isto se chama viver o papel⁹³” (Ibidem 1977, p.61, tradução minha).

Como já foi dito, o livro é escrito romanceadamente e após alguns comentários e confusões dos personagens do livro, Stanislávski demarca com mais precisão estas forças motrizes, denominando-as como: representação, juízo e vontade-sentimento (STANISLÁVSKI, 1977, p. 291). Sobre este refinamento na conceituação Stanislávski escreve

A essência desta determinação é a mesma que a de antes, a antiga que falava da mente, da vontade e do sentimento, considerados como as forças motrizes da vida psíquica. A nova não faz mais do que precisar a anterior. Ao compará-las, advertirei em primeiro lugar que a representação e o juízo, reunidos, cumprem justamente a mesma função que na definição antiga correspondia a mente (ao intelecto). E se aprofundares na nova definição, vereis que as palavras ‘vontade’ e ‘sentimento’ se fundem em ‘vontade-sentimento’⁹⁴ (Ibidem, p. 292, tradução minha).

Neste sentido, Stanislávski se propõe a demarcar com maior precisão as duas funções da mente, a representação e o juízo ou julgamento, e une em uma proposição a vontade e o sentimento por acreditar que estes dois agem apenas de forma conjunta. Desta forma, Stanislávski quer apenas simplificar a forma de entendimento destas forças motrizes, sem necessariamente adicionar novos elementos a estas. Stanislávski aponta que utilizará quando necessário ambas as versões, e que a escolha por um outra apenas serve de acordo com o entendimento e da situação de utilização, tendo em vista que as novas conceituações apenas são desmembramentos ou associações das anteriores. (Ibidem, p. 294)

Quando se ativa os três capitães ao mesmo tempo, entra-se em um dos últimos temas abordados por Stanislávski em *A preparação do ator: o estado interior da criação*. Quando

⁹³ Tradução livre de: “es preciso pensar, querer, esforzarse, actuar de un modo correcto, lógico, armónico, humano. Sólo entonces el artista logra acercarse al personaje y empieza a sentir al unísono con él. En nuestro lenguaje esto se llama vivir el papel.”

⁹⁴ Tradução livre de: “la esencia de esta determinación es la misma que la de antes, la antigua qua hablaba de la mente, la voluntad y el sentimiento, considerados como las fuerzas motrices de la vida psíquicas. La nueva no hace más que precisar la anterior. Al compararlas, advertiréis en primero lugar que la representación y el juicio, reunidos, cumplen justamente la misma función que en la definición antigua correspondía a la mente (el intelecto). Y si ahondáis en la nueva definición, veréis que las palabras “voluntad” y “sentimientos” se funden en “voluntad-sentimiento”.

estes três pilares são ativados, o ator estaria pronto para criar a personagem, ou melhor, estaria trabalhando com o que é possível ao controle humano consciente. Este estado criador possibilitaria ao ator reviver seu personagem vividamente a cada noite, pois o conduziria a um estado de produção de sentido profundo.

As formas de excitar a mente e direcionar a vontade estão implícitas em todas as demais proposituras de Stanislávski, pois é com base no *se mágico*, nos trabalhos com a imaginação, nas formas de adaptação das sensações internas que se está, conscientemente, utilizando a mente e a vontade criadora. Todos estes conceitos compactuam para a construção de sentimentos verdadeiros a serem adaptados para os diversos personagens. Não se trata de o ator despertar a “inspiração”, mas de despertar uma força de trabalho consciente, tendo em vista que ainda não se conhece uma forma de “dominar” a inspiração.

O *sistema* não fabrica a inspiração; só prepara o terreno propicio. Enquanto se ela chegará ou não, deve se perguntar à Apolo, à sua própria natureza ou azar. Não sou feiticeiro; só lhe mostro novos recursos e procedimentos para despertar o sentimento, a emoção. Aconselho-te que no futuro não persiga o fantasma da inspiração. Deixe este assunto por conta da mágica da natureza e ocupe-se no que é acessível à consciência humana.⁹⁵ (Ibidem, 1977, p.332, tradução minha, grifo meu).

Trata-se de acessar o subconsciente criador por meio de uma técnica psicofísica consciente, e, portanto, controlável. O *sistema* é uma construção bastante coesa neste sentido.

⁹⁵ Tradução livre de: “el sistema no fabrica la inspiración; sólo prepara el terreno propicio. en cuanto a si llegará a no, debe preguntárselo a Apolo, a su propia naturaleza o al azar. No soy brujo; sólo le muestro nuevos recursos y procedimientos para despertar el sentimiento, la emoción. Le aconsejo que en lo futuro no persiga el fantasma de la inspiración. Deje este asunto por cuenta de la magia de la naturaleza y ocúpese en lo que es accesible a la consciencia humana.”

2.5 Memória Emotiva

Neste tópico, meu objetivo é apresentar alguns apontamentos acerca do conceito de Memória Emotiva. Stanislávski dedica um capítulo de *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias* (1977) para discorrer sobre este assunto. Apresento também neste trecho um estudo sobre a Memória Afetiva, pois o conceito foi cunhado pelo psicólogo francês Theodule Ribot e influenciou Stanislávski. Segundo a Prof^a Dorys Calvert “o corpo teórico de Stanislávski foi elaborado, em grande parte – e, sobretudo, no que tange a questão das emoções –, a partir da leitura das obras de Théodule Ribot” (CALVERT, 2014, p. 229).

Início, portanto, com uma breve digressão para entender o conceito de Memória Afetiva de Ribot.

2.5.1 Theodule-Armand Ribot

O psicólogo francês Theodule-Armand Ribot (1839-1916) foi um dos principais nomes da psicologia experimental. Em 1888, ele assume como professor de Psicologia Experimental no *College of France*, dedicando seu trabalho, com métodos experimentais, à análise de distúrbios hereditários da mente. Os primeiros pensadores da psicologia dedicaram grande parte de suas obras a fatores espirituais e místicos, sendo Ribot um dos primeiros expoentes da psicologia experimental que rompeu com os temas não-materiais do ser humano (GUILHON, 2013).

Ribot publicou diversos livros com suas análises de enfermidades, dos quais Stanislávski tinha seis em sua biblioteca particular. Eram eles: *As Doenças da Vontade* (1883), *Psicologia da Atenção* (1888), *As Doenças da Memória* (1831), *A Evolução das Ideias Gerais* (1897), *A Lógica dos Sentimentos* (1904) e *Problemas da Psicologia Afetiva* (1910) (BENEDETTI, 1982).

Uma primeira questão a ser esclarecida sobre as concepções ribotianas é que, em seu livro *La psicología de los sentimientos* (1945), ele considera as manifestações físicas tão importantes quanto às faculdades psicológicas. Percebe-se uma influência dos pensamentos de James e Lange de que “ficamos tristes porque choramos”, onde os aspectos físicos é que criam reflexos psicológicos.

Ribot diz:

As manifestações motoras são o essencial. Em outros termos, o que se chama de estados agradáveis ou penosos não constituem nada mais do que a parte superficial da vida afetiva, pois o elemento mais profundo é constituído pelas tendências, apetites, necessidade, desejos, os quais se expressam todos em movimentos⁹⁶ (RIBOT, 1945, p. 16, minha tradução).

Neste sentido, pode-se perceber uma tendência que influencia em parte Stanislávski, que são as representações físicas das emoções. É importante lembrar que Ribot não trata em sua obra da representação artística de emoções, pois esta adaptação vai ser realizada na pesquisa de Stanislávski para o *sistema*.

Embora a movimentação física seja essencial para as emoções na concepção de Ribot, ele não nega a influência das construções mentais para estas. Todavia, o que Ribot está propondo é o rompimento com os pensamentos vigentes até meados do século XIX, que delegavam as emoções ao campo da mente e do psicológico.

Nas concepções de Ribot (1945, p. 27) uma emoção é

[na] ordem afetiva, o equivalente da percepção na ordem intelectual, um estado complexo, sintético, que se compõe especialmente de movimentos realizados ou contidos, de modificações orgânicas (na circulação, respiração, etc.), de um estado de consciência agradável, penoso ou misto, próprio de cada emoção. É um fenômeno de aparição brusca e de duração limitada que se relaciona sempre com a conservação do indivíduo ou da espécie; diretamente, pelas emoções primitivas; indiretamente, pelas emoções derivadas (minha tradução)⁹⁷.

Seria necessário e oportuno um estudo mais aprofundado sobre as concepções de emoção em Ribot. Todavia, neste momento da dissertação, o foco é maior em seu conceito de Memória Afetiva (em francês, *la memoire affective*; em russo, *Affectivnaia pamiat'*) e por este motivo não me aprofundo nestas questões. O importante a ser dito, em resumo, é que as concepções de Ribot aproximam-se bastante das de James e Lange, pois eles compreendem a emoção como derivada de condições físicas, e não somente psicológicas.

2.5.1.1 Memória Afetiva

⁹⁶ Tradução livre de: “Las manifestaciones motoras son lo esencial. En otros términos, los que se llaman estados agradables e penosos no constituyen más que la parte superficial de la vida afectiva, pues el elemento profundo consiste en las tendencias, apetitos, necesidades, deseos, los cuales se expresan todos en movimientos.”

⁹⁷ Tradução livre de: “En el orden afectivo, equivalente de la percepción en el orden intelectual, un estado complejo, sintético, que se compone esencialmente de movimientos realizados o contenidos, de modificaciones orgânicas (en la circulación, respiración, etc.), de un estado de conciencia agradable, penoso o mixto, propio de cada emoción. Es un fenómeno de aparición brusca y de duración limitada que se relaciona siempre con la conservación del individuo o de la especie; directamente, por las emociones primitivas; indirectamente, por las emociones derivadas.”

Ribot compreende que as experiências que temos com os nossos sentidos (ou seja, as experiências sensoriais) ficam armazenadas na mente e podem ser retomadas/revivenciadas de duas formas: espontânea e provocada (RIBOT, 1945, p. 172).

As revivências espontâneas ocorrem de forma inconsciente, enquanto as revivências provocadas podem ser induzidas conscientemente. Ribot classifica quatro tipos de revivências provocadas, sendo elas: revivências de gosto e olfato (sensoriais), revivência das sensações internas (fome, sede, etc.), revivência dos prazeres e dores e revivência das emoções e paixões (Ibidem, p. 172).

Detenho-me em particularidades no último grupo das emoções e paixões. Ribot classifica dois tipos de memórias que podem atuar nesta revivência: memória intelectual e memória afetiva (Ibidem, p. 175). A memória intelectual é a simples lembrança de fatos que o conduziram a tal emoção, ou, em outras palavras, nos lembramos apenas das situações que supomos que tenham contribuído para uma emoção. No caso da memória afetiva (em francês, *la memoire affective*; em russo, *Affectivnaia pamiat'*), nós nos lembramos da emoção, ou de como nos comportamos no momento da emoção, como nosso corpo reagiu e quais os reflexos físicos destas emoções (Ibidem, p. 172).

A memória afetiva gera uma emoção real, pois as imagens mentais estão associadas diretamente à emoção real, enquanto que a memória intelectual nos faz apenas recordar os fatos.

Ribot (1945, p. 189) classifica a revivência de emoções como uma “revivência indireta e relativamente fácil [...] são indiretas por que o estado emocional não é evocado somente por intermédio de estados intelectuais ao qual está associado”⁹⁸. Sendo assim, as revivências de emoções não estão associadas somente aos pensamentos, sendo necessária uma lembrança de estados físicos para criá-las.

Segundo ele, existem dois tipos de memórias afetivas, de acordo com a capacidade de indução de sentimentos reais, sendo elas a memória afetiva falsa ou abstrata e a memória afetiva verdadeira ou concreta (Ibidem, p. 192). A memória afetiva falsa é fraca e não consegue induzir emoções, apenas lembranças que causam um bem-estar. Segundo Ribot, este tipo de memória afetiva é abstrata porque é formada por uma organização superficial de imagens. Elas nos trazem estados agradáveis, mas não emoções. A memória afetiva falsa “não é mais do que um signo, um simulacro, um substituto do acontecimento real, um estado

⁹⁸ Tradução livre de: “Reviviscencia indirecta y relativamente fácil [...] son indirectas , porque el estado afectivo no es evocado más que por el intermediario de los estados intelectuales a los cuales va asociado.”

intelectualizado que se acrescenta aos elementos puramente intelectuais da representação, e nada mais”⁹⁹ (Ibidem, p 194).

A memória afetiva verdadeira, por sua vez, é a memória que reproduz de forma clara um estado anteriormente sentido, em outras palavras, podemos reproduzir emoções passadas através deste tipo de memória verdadeira. Este tipo de memória produz uma emoção real, ou seja, acompanhada de estado fisiológico. Esta memória “tem o caráter próprio de vir acompanhada de estados orgânicos e fisiológicos que fazem dela uma emoção real [...] pois uma emoção sem sua ressonância em todo o corpo não é mais que um estado intelectual”¹⁰⁰ (Ibidem, p 196).

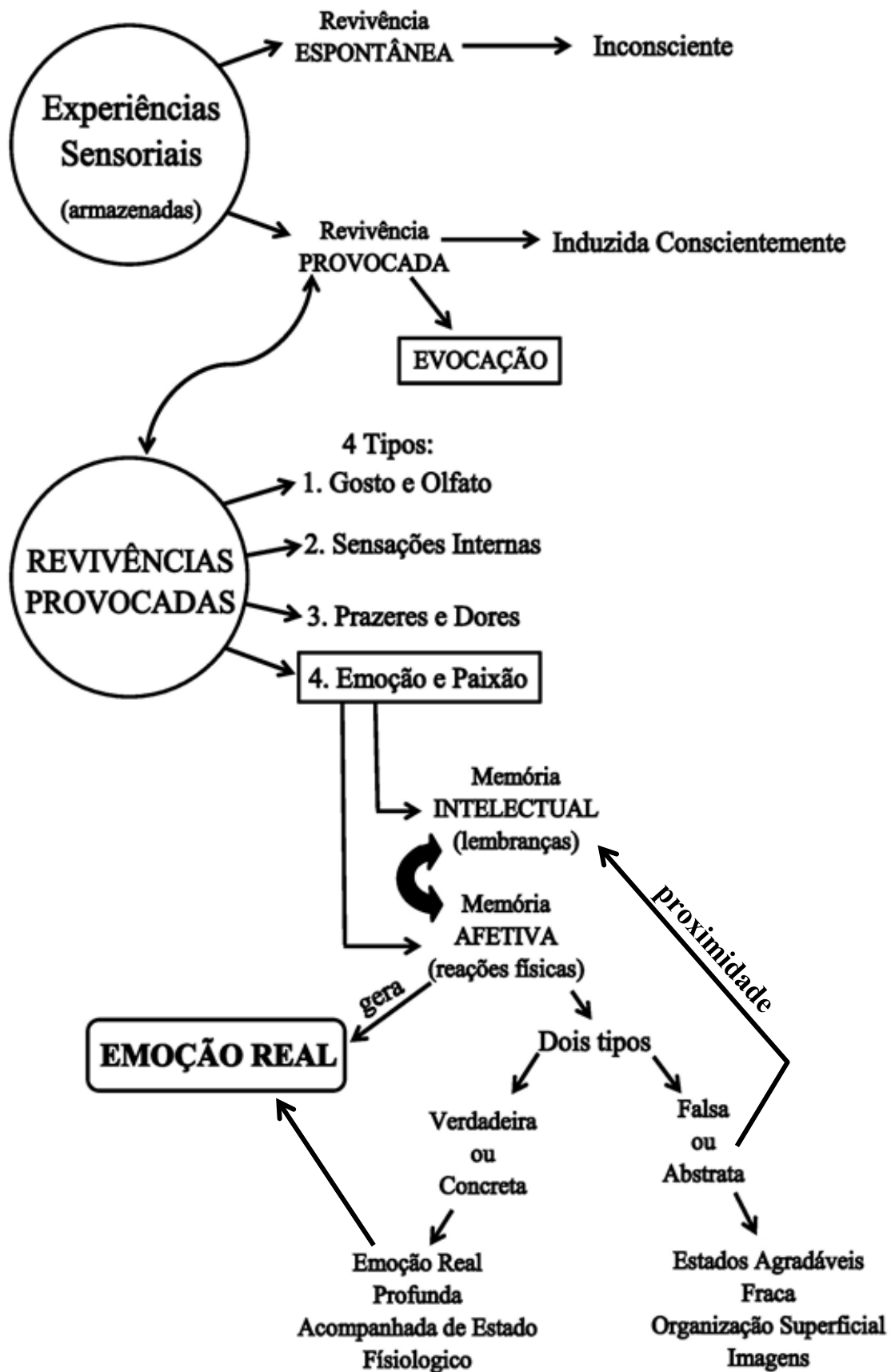
A representação de estados emotivos sem que se apresentem os reflexos fisiológicos destes encontram-se na categoria de memória afetiva falsa e, conseqüentemente, se produz uma emoção não sentida e intelectual.

A seguir, apresento um esquema que sumariza estas ideias e conceitos de Ribot.

⁹⁹ Tradução livre de: “No es más que un signo, un simulacro, un sustituto, del acontecimiento, un estado intelectualizado que se añade a los elementos puramente intelectualizado de la representación, y nada más.”

¹⁰⁰ Tradução livre de: “Tiene el carácter propio de ir acompañado de estados orgánicos y fisiológicos, que hacen de él una emoción real. [...] pues una emoción sin su resonancia en todo el cuerpo no es más que un estado intelectual.”

Figura 14 - Esquema das ideias de Ribot



Ribot (1945) acreditava, então, que a memória afetiva (em francês, *la memoire affective*; em russo, *Affectivnaia pamiat'*) estava diretamente relacionada com relações cerebrais internas, mesmo que ele ainda não as conhecesse (Ibidem, p. 203). Ele sabia que as memórias eram modificadas com o passar do tempo, mas acreditava que, mesmo modificadas, as memórias poderiam ser utilizadas neste novo estado (modificado) gerando outras reações afetivas.

No cerne dessa questão está a ideia de uma visão interior, que diz respeito à visualização das imagens mentais das emoções e das situações que as geraram. Ribot diz que “não basta ter bons olhos para ter uma boa memória visual [...] conheço míopes em que a visão interior é excelente”¹⁰¹ (Ibidem, p. 204). Para ter uma boa memória afetiva o indivíduo precisaria aprender a explorar sua visão interior, que, em meu entendimento, é a capacidade de concentrar-se nas imagens da mente.

Stanislávski apropriou-se das ideias de Ribot e propôs-se, então, a experimentá-las para fundamentar sua forma de interpretar. A seguir apresento as considerações de Stanislávski sobre Memória Emotiva¹⁰², para que se possa perceber de que forma ele se apropria e aplica esta ideia ao *sistema* de uma interpretação natural.

2.5.2. Memória Emotiva

A Memória Emotiva é a ferramenta de indução de um dos principais “mestres” do *sistema* de interpretação natural proposto por Stanislávski, o sentimento. É importante salientar que na língua russa a palavra *Chuvstvo* (Sentimento) refere-se igualmente às sensações emocionais e às sensações físicas (CARNIKE, 2009, p. 11). Sendo assim, abordo os chamados “sentimentos” como dentro do conceito de emoções, tendo em vista que, como foi apresentada na primeira parte deste trabalho, a psicologia moderna separa emoções de

¹⁰¹ Tradução livre de: “No basta tener buenos ojos para tener una buena Memória visual [...] conozco miopes en quienes la visión interior es excelente.”

¹⁰² Stanislávski modificou a terminologia de Ribot, passando a utilizar Memória Emotiva ao invés de Memória Afetiva (em francês, *la memoire affective*; em russo, *Affectivnaia pamiat'*). Segundo Sharon Marie Carnicke, “Em cartas de 1928 e 1929, Gurevich previne o amigo sobre termos como “memória afetiva/emotiva”, que não estão em conformidade com a tendência predominante na psicologia behaviorista Soviética. [...] [em] 1931, ela adverte que termos como “a vida do espírito humano”, “a alma” e “se mágico” (para o qual sugere a substituição por “se criativo”) provocam/convidam a “tesoura Marxista”, porque evocam conceitos imateriais que o materialismo dialético rejeita veementemente. E de fato, em 1936, o governo chama esses termos dúbios de “obscuros” (*tumannye*), e acrescenta “intuição” e “subconsciente” à lista. [...] Para manter os termos, o Partido pediu que Stanislávski “concretamente” desacobertasse o “conteúdo” realista nos seus textos (Ancharov *in* Dybovski, 1992). Os compromissos foram assumidos de ambos os lados. [...] dessa forma, sempre que Stanislávski menciona a mente e as emoções, ele reitera suas conexões com o corpo. Ao fazer tais concessões ao materialismo, Stanislávski retém os aspectos ‘idealistas’ de seu sistema nos textos; mesmo com as supressões e alterações efetuadas durante a primeira edição, ele evitou a censura com sucesso” (CARNICKE, 1993, p.8-9).

sentimentos. Existem alguns elementos dos sentimentos de Stanislávski que podem fazer vislumbrar esta separação, mas trato deles em momento apropriado. Então neste tópico quando uso o termo sentimento estou incluindo nele o termo emoção, como na língua russa.

Em se tratando da Memória Emotiva em Stanislávski, pode-se dizer que ela é a apropriação e a utilização, por parte do ator, de suas memórias emocionais pessoais. Segundo Stanislávski (1977, p.221, tradução minha) “por que nossas emoções, tomadas da realidade e transferidas para o papel, criam a vida deste na cena¹⁰³”.

A Memória Emotiva é uma técnica para que o ator possa reviver, através de indução mental e física, uma sensação que teve anteriormente. Stanislávski propõe diversos exemplos em *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias* (1977). Tórtsov (o personagem diretor) solicita a Kóstia (o personagem ator) que ele rememore dois momentos importantes de sua vida: o primeiro é uma encenação que assistiu de um grande ator, que lhe causou grande impressão, e o segundo a morte trágica de um amigo próximo. Kóstia se submete ao exercício, mas aponta que prefere não lembrar a morte de seu amigo, pois sempre o deprime muito, enquanto que a lembrança da encenação lhe causaria um aumento dos batimentos cardíacos. Em ambos os casos, Kóstia estaria revivendo uma emoção, ou estaria entrando em contato com uma Memória Emotiva. Ele diz:

Esta memória, que lhe ajuda a repetir todas as sensações conhecidas, vividas anteriormente, as que você experimentou nas turnês de Moskvín e com a morte de seu amigo, é a memória emotiva. Assim como a sua memória visual faz reviver ante sua visão interior um objeto esquecido há muito tempo, um lugar ou uma pessoa, a memória emotiva pode fazer reviver emoções já experimentadas. Parecia que tudo estava esquecido, porém de repente alguma sugestão, uma ideia ou uma figura conhecida fazem que lhe dominem as emoções, as vezes com mais força que nunca, outras um pouco mais fracas; em algumas ocasiões são iguais aos da primeira vez, e em outras têm um aspecto diferente¹⁰⁴. (Ibidem, 1977, p.224, tradução minha).

Sendo assim, através da utilização das memórias do ator, ele pode reviver corporalmente as sensações físicas de uma emoção e utilizar tais reações físicas para dar veracidade às reações emocionais que deve interpretar no palco.

Nemiróvitch-Dântchenko em seu texto *La experiencia del actor* publicado no livro *El Evangelio de Stanislávski* (1990) de Sergio Jimenez apresenta a ideia de que a interpretação

¹⁰³ Tradução livre de: “porque nuestras emociones, tomadas de la realidad y trasladadas al papel, crean la vida de éste en la escena.

¹⁰⁴ Tradução livre de: “esa Memoria, que lo ayuda a repetir todas las sensaciones conocidas, vividas anteriormente, las que experimentó en las giras de Moskvín y con la muerte de su amigo, es la Memoria emotiva. Así como su Memoria visual hace revivir ante su mirada interior un objeto olvidado hace mucho tiempo, un lugar o una persona, la Memoria emotiva puede hacer revivir emociones ya experimentadas. Parecería que se hubiesen borrado del todo, pero de repente alguna sugestión, una idea o una figura conocida hacen que lo dominen las emociones, a veces con más fuerza que nunca, otras algo más débilmente; en algunas ocasiones con iguales a los de la primera vez, y en otras tienen un aspecto diferente.

do ator precisa passar pela experiência pessoal do mesmo, apresentando a capacidade de o ator sugerir a emoção do personagem com base em uma forma “pessoal” de emotividade.

E se é você que tem que interpretar o papel? Fará um Hamlet segundo seu temperamento, e o outro o fará de acordo com o temperamento que lhe é próprio. Você atuará em cena colocando em cena seu temperamento; porém não pode colocar nenhum outro salvo o que você possui, sempre que queira ser um ator “sincero”. Se não o és, e não se dispõe a recriar o papel, e somente vais “representá-lo”, então vais imaginar que Otelo se pôs a chorar desta maneira e que Hamlet chorará desta outra forma. Mas, em nenhuma das interpretações haverá ação, porque ambas serão fingidas, falsas. Poderá comover a todos na sala somente com *sua própria sensibilidade*, com *seu próprio* temperamento, e estes dependerão muitíssimo de *seu próprio talento*. [...] Todo o talento consiste precisamente na capacidade de “sugerir”, de “transmitir” a outras pessoas suas próprias vivências (a chamaremos desta maneira). Isto é o que se denomina talento¹⁰⁵ (NEMIROVICH-DANTCHENKO, 1990 *apud* JIMENEZ, 1990, p. 29-31).

Sendo assim, o que o ator deveria conseguir fazer no palco é sugerir ao público a sua forma pessoal de interpretação de determinada emoção. Porém isso só seria possível se a vivência desta emoção passasse pela vivência pessoal do ator, o que é proposto através da experiência de produção das ações e emoções com base no corpo do ator. Pode-se perceber neste texto de Dantchenko que fica claro a necessidade de utilização das vivências do próprio ator, sendo assim, pode-se entender que as memórias, sensações, pensamentos do ator podem, e devem ser utilizados para a construção da personagem. Utilizando, portanto, as sensações vivenciadas no dia a dia o ator pode trazer elementos para a interpretação. Por este motivo, antes de continuar os apontamentos sobre a memória emotiva, é importante que eu me detenha na ideia do que vem a ser a memória de uma sensação, visto que esta serve como ferramenta para o aparecimento da memória emotiva.

2.5.2.1 Memória das sensações

Stanislávski apresenta no capítulo dedicado à memória emotiva a importância e a distinção entre Memória Emotiva e Memória das Sensações. A memória das sensações está ligada aos nossos sentidos (tato, olfato, paladar, visão, audição) e servem como auxiliares para a indução da Memória Emotiva. Na versão do livro *A Preparação do ator* (2002) a edição e

¹⁰⁵ Tradução livre de: “¿Y si usted es el que ha de desempeñar el papel? Hará un Hamlet según su temperamento, y el otro lo hará de acuerdo con el temperamento que le es propio. Usted actuara en escena habiendo puesto en la ejecución “su” temperamento; pero no puede poner ningún otro salvo el que posee, siempre que quiera ser un actor “sincero”. Si no lo es, y no se dispone a recrear el papel, sino que va a “representarlo”, entonces se imaginara que Otelo se echó a llorar de tal manera y que Hamlet lloraba de esta otra. Mas, en ninguna de las dos interpretaciones habrá acción, porque ambas serán fingidas, falsas. Podrá conmovier a toda la sala solamente con *su propia* sensibilidad, con *su propio* temperamento, y ello dependerá muchísimo de *su propio* talento. [...] todo talento consiste precisamente en la capacidad de “sugestionar”, de “transmitir” a otras personas sus propias *vivencias* (las llamaremos de esta manera). Esto es lo que se denomina talento.”

tradução recorta e elimina o trecho que diz respeito à importância da memória das sensações, concluindo a tradução em um trecho onde Stanislávski diminui a importância desta na interpretação do ator. Todavia, os livros que possuem tradução direta do russo mantêm o trecho onde, após diversos exemplos de memória das sensações aplicadas à interpretação do ator, Stanislávski escreve

este exemplo mostra a estreita relação e a ação mútua que existe entre nossos cinco sentidos, e também como influenciam sobre as recordações da memória emotiva. Logo como podes ver, o artista necessita da memória não só das emoções, senão também a de todos os nossos sentidos.¹⁰⁶ (STANISLÁVSKI, 1977, p. 227, tradução minha)

Stanislávski aponta que as sensações possuem uma relação de influência mútua e cita diversos momentos em que a lembrança de uma sensação desperta a realidade no palco. A memória das sensações não pode então ser reduzida a um auxiliar, mas elevada a um dos aspectos da utilização da memória na atuação. Stanislávski propõe o exemplo da memória de sensação do paladar em uma cena de degustação. O ator precisaria relembrar situações de satisfação e “água na boca”, pois, somente assim, sentiria “água na boca” por aquilo que está comendo no palco e, provocaria “água na boca” da plateia, caso este seja o objetivo.

Para Stanislávski, a lembrança dos sentidos físicos é um aspecto da Memória Afetiva. (Observe que a palavra Russa para “sentimento” abarca a ambos, o físico e o emocional.) Nos Estados Unidos, memória dos sentidos/sensorial geralmente serve como base para a lembrança emocional. No Laboratório [Norte-] Americano de Teatro, Richard Boleslavsky e Maria Ouspenskaya chamavam a memória dos sentidos/sensorial de “Memória Analítica” (CARNIKE, 2009, p.25).

Percebe-se que mesmo nas aplicações do *sistema* em outros países a memória das sensações está associada à Memória Emotiva. Senso assim, fica claro que a utilização de ambas é necessária para a construção da cena.

A utilização da memória das sensações passa pelo prisma da representação do real para causar empatia, pois como no caso das emoções, que se (re)vivenciadas no palco irão ter reflexos nas emoções do público, a memória das sensações funcionará neste mesmo sentido.

Quando se fala de memória das sensações ou das memórias afetivas (em francês, *la memoire affective*; em russo, *Affectivnaia pamiat'*), todas elas abarcadas pelo termo geral “lembranças”, existe um aspecto muito importante que as une: o tempo. Stanislávski sabia disso e se debruça sobre esta questão também.

¹⁰⁶ Tradução livre de: “este ejemplo muestra la estrecha relación y la acción mutua que existe entre nuestros cinco sentidos, y también como influyen sobre los recuerdos de la Memória emotiva. Luego, como podéis ver, el artista necesita la Memória no solo de las emociones, sino también de todos nuestros sentidos.”

2.5.2.2 Tempo e Lembranças

Stanislávski assume que as lembranças não perduram da mesma forma com o passar dos anos. Como um filtro, o tempo modifica algumas situações traumáticas e faz com que se esqueça de outras situações. Somente algumas memórias são resguardadas e sobram para a utilização do ator (STANISLÁVSKI, 1977, p. 230). Não é saudável para os humanos quando se lembram de fatos dolorosos nos seus mínimos detalhes durante anos, por isso não seria bom para o ator rememorá-los desta forma. Stanislávski (Ibidem, p. 227) comenta, através de seus personagens, as modificações que as lembranças vão sofrendo com o passar do tempo.

Alguém pode ter visto um acidente em algum momento da vida, mas não se lembrará dele da mesma forma com o passar dos anos. Esta imagem se associará a algumas outras imagens mentais e ficará armazenada na mente. Quando por ventura esta pessoa tentar rememorar aquele acidente, a imagem “misturada” na mente trará a lembrança de outra imagem e provavelmente outra sensação.

Stanislávski adverte que o ator precisa estar sempre disponível para receber as lembranças e, por consequente, as sensações desta (Ibidem, p. 224).

Todavia, é bem provável que ele não consiga utilizar as mesmas lembranças e imagens por toda uma vida no palco. É necessário que o ator “recicle” suas lembranças e sensações, experimentando sempre diferentes situações. Sobre o trabalho de ampliação das sensações vividas pelo ator, Stanislávski diz:

Agora devemos consultar nossas reservas a este respeito. Nestas há de acrescentar constantemente, sem cessar. Como conseguir? Onde haverá de buscar o material necessário? Como é sabido, contamos para isto, em primeiro lugar, com nossas próprias impressões, nossos sentimentos e experiências. Os extraímos tanto da realidade como da vida imaginária, de reminiscências, livros, da arte, da ciência, dos conhecimentos, viagens, museus e sobre tudo da relação com outros seres humanos.¹⁰⁷ (Ibidem, p. 248, tradução minha)

Sendo assim, o ator vai se submetendo a diversas experiências, tendo em vista que as lembranças de emoções antigas vão se perdendo e ele necessita “renová-las”, ou ainda, entrar em contato com novas emoções.

¹⁰⁷ Tradução livre de: “ahora debemos referirnos a nuestras reservas a este respecto. Éstas hay que acrecentarlas constantemente, sin cesar. ¿Cómo conseguirlo? ¿Dónde habrá que buscar el material necesario? Como es sabido, contamos para ello, en primer lugar, con nuestras propias impresiones, nuestros sentimientos y experiencias. Los extraemos tanto de la realidad como de la vida imaginaria, de reminiscencias, libros, el arte, la ciencia, los conocimientos, viajes, museos, y sobre todo de la reacción con otros seres humanos”

Stanislávski também alerta que as lembranças são resultado das reinterpretações da memória do ator (Ibidem, p. 243). As construções das lembranças passam pelo filtro das interpretações do ator, ou melhor, da forma como ele apreende e guarda as lembranças na mente. Cada pessoa rememora a lembrança de um acidente que todos presenciaram de modo diferente, pois deste o início ele o enxergou de uma forma diferente.

2.5.2.3 *A imagem “certa”?*

Encontrar a imagem “correta” que ative uma emoção específica é muito difícil, e somente um bom treinamento desta “centelha” de memória habilita o ator a utilizá-la em cena. Encontrar a imagem “certa” que desperta a emoção “certa” é um trabalho árduo do ator, pois a memória que é emocional não é tão simples de ser encontrada.

Imagine um número de casas, com muitos quartos em cada uma, e em cada quarto inumeráveis armários, com estantes e caixas grandes e pequenas, em alguma caixinha uma pequena pérola. Se pode encontrar com facilidade a casa, o quarto, o armário; porém encontrar a caixinha é mais difícil. E onde achar este olho afiado que dará com a pérola que rolou hoje, brilhou um instante e desapareceu para sempre? Somente a casualidade ajudará a encontrá-lo de novo.¹⁰⁸ (Ibidem, p.231, tradução minha).

Somente um olhar treinado vai saber como encontrar essa “pérola”, e para o ator somente muito treino na sala de ensaio o leva a encontrar a pérola certa, bem como o trabalho de encontrá-la todas as noites. Com o treinamento, o ator cria os mecanismos certos para encontrar, e este trabalho é pontualmente pessoal, pois cada “casa” é única.

2.5.2.4 *Me emocionar?*

Partindo do princípio de atuação do “natural” é perceptível a necessidade de que, no palco, o ator apresente construções próximas da vida ordinária. Esta predisposição é aplicada tanto às ações teatrais quanto às “ações emotivas”. Sabendo que o *sistema* surge como crítica à forma de interpretação tradicional praticada à época de Stanislávski, é fácil compreender que o ator deva apresentar representações emocionais naturais no palco, pois isto o diferenciava dos truques e da afetação do modo antigo de representação.

¹⁰⁸ Tradução livre de: “imagine un número de casas, con muchas habitaciones en cada una, y en cada habitación innumerables armarios, con estantes y cajas grandes y pequeñas, y en alguna cajita una pequeña perla. Se puede encontrar con facilidad la casa, la habitación, el armario; pero encontrar la cajita es más difícil. ¿Y dónde hallar ese ojo agudo que dará con la perlita que rodó hoy, relumbró un instante y desapareció para siempre? Sólo la casualidad ayudará a encontrarla de nuevo”

Embora se trate de uma emoção natural, o ator não viverá no palco nenhuma emoção que não tenha experimentado e trabalhado diversas vezes nos ensaios (Ibidem, p. 232). Este momento dos ensaios é de suma importância para testar tanto as emoções e suas representações, como as já citadas ações teatrais. As emoções que vão para o palco são estabelecidas nos mínimos detalhes, pois o ator não pode arriscar sentir algo que afetará o percurso da personagem.

Suponha que você está interpretando a cena do último ato de Hamlet, que se lança com sua espada sobre seu amigo Shústov, que faz o papel do rei, e que pela primeira vez em sua vida experimenta uma sede de sangue invencível e desconhecida até então. Suponhamos mais que a espada não tenha corte, porque é cênica, e que não há sangue, mas pode começar uma repulsiva luta, por cuja causa terá que baixar o telão antes do tempo e analisar o ocorrido. É conveniente para o espetáculo que o artista se entregue a esse sentimento primário e alcance esta ‘inspiração’?¹⁰⁹ (Ibidem, p.232).

Nesse sentido, o ator entregou-se a uma emoção pela primeira vez, ou melhor, entregou-se a uma emoção que ele nunca havia sentido daquele jeito. O que Stanislávski chama de “sede de sangue” pode ser uma emoção de raiva em grande intensidade, ou mesmo um desejo de vingança contra o parceiro de cena. Em ambas as possibilidades uma emoção não previamente organizada e selecionada para o palco causou uma reação física destoante e “medonha”.

Embora possa parecer que o ator deve projetar suas emoções no palco, o *sistema* não é uma forma terapêutica, e não serve para o ator resolver seus traumas. Stanislávski era bem preciso ao separar a vida da personagem e a vida do ator (ASLAN, 2010, p.70). O que o ator deveria fazer era utilizar-se de experiências pessoais, preferencialmente aquelas com as quais ele conseguisse lidar a favor do personagem em cena. Sabe-se que retomar alguns assuntos, para algumas pessoas, pode ser bastante doloroso. Neste sentido, não se pode confundir o trabalho com Memória Emotiva com uma forma de expurgar certos traumas, senão um procedimento de interpretação se transformaria em uma seção de terapia para o ator resolver problemas pessoais. É importante que eu fale sobre isto para que o leitor não reproduza, na leitura do texto, alguns pensamentos do senso comum acerca da Memória Emotiva. Ouvem-se muitos atores que criticam a Memória Emotiva por entendê-la neste aspecto. Neste ínterim,

¹⁰⁹ Tradução livre de: “suponga que está usted interpretando la escena del último acto de *Hamlet*, que se lanza con su espada sobre su amigo Shústov, quien hace el papel de rey, y que por primera vez en su vida experimenta una sed de sangre invencible y desconocida hasta entonces. Supongamos además que la espada no tiene filo, porque es de utilería, y que no hay sangre, pero que puede comenzar una repulsiva pelea, por cuya causa hay que bajar el telón antes del tiempo y analizar lo ocurrido. ¿es conveniente para el espectáculo que el artista se entregue a ese sentimiento primario y alcance esa ‘inspiración’?”

deixo claro, que não entendo Memória Emotiva desta forma, pois, com base nos escritos de Stanislávski, entendo-a como uma forma de construção da cena.

No primeiro momento o ator busca suas memórias e induz em si uma emoção real. Em um segundo momento, ele adapta esta emoção para o nível de emoção exigido pelo personagem (STANISLÁVSKI, 2002, p. 232). Ambos os processos devem ser feitos no momento de ensaio — talvez por isto os ensaios de Stanislávski duravam tanto tempo, em relação ao costume da época¹¹⁰.

Sabendo, então, que as emoções devem ser estruturadas antes de irem para o palco (e que o ator não lança mão neste trabalho de memórias com as quais ele não possa lidar), retomo os escritos de Stanislávski, onde ele define dois tipos de sentimentos/emoções. Esta classificação de Stanislávski nada tem a ver com a classificação das emoções feita pela neurociência, e apresentada no primeiro capítulo. Estas tratam do controle do ator sobre suas emoções. Estes sentimentos/emoções são chamados de sentimentos/emoções primários e sentimentos/emoções secundários.

Os sentimentos/emoções primários seriam as emoções experimentadas pela primeira vez (Ibidem, p. 232). Na vida ordinária a maior parte das emoções é sentida pela primeira vez, por este motivo não se consegue muitas vezes “segurar” ou disfarçar uma emoção. Nas concepções de Stanislávski isto é nocivo à personagem, pois imaginem um ator emocionando-se descontroladamente em cena em um momento trágico do personagem (Ibidem, p. 232).

Outro grande problema destes sentimentos/emoções primários é a duração, pois estes “são diretos, poderosos, belos, porém não se manifestam no cenário do modo que você imagina, ou seja, durante períodos prolongados, em todo o ato. São como relâmpagos que iluminam momentos e episódios isolados do papel” (Ibidem, p.232). Ou seja, não se conseguiria representar um personagem trágico se só se utilizassem os momentos em que se emociona com trechos do personagem. Sabe-se que algumas coisas nos emocionam em momentos diferentes, e muitas vezes entramos em contato com a mesma experiência uma segunda vez e nada nos acontece.

No meio teatral existem diversas histórias que narram momentos em que atores deixaram-se levar por momentos de emoção, e não conseguiram terminar a apresentação. Deixo claro que não só emoções de tristeza são “perigosas” neste sentido, mas uma crise de riso, sendo também um tipo de emoção primária, pode prejudicar algum ator em um dado

¹¹⁰ Os ensaios do Teatro de Arte de Moscou com a fundamentação do *sistema* tornaram-se consideravelmente longos para a época. Para a montagem de “O Pássaro Azul”, de Maeterlinck, por exemplo, Stanislávski dirigiu cento e cinquenta ensaios.

momento da encenação. Tanto as lágrimas como as risadas seriam consideradas, por Stanislávski, como emoções primárias “nunca experimentadas” em ensaio ou em cena.

A palavra “nunca” pode trazer uma característica muito “incisiva” para as proposições de Stanislávski, mas a definição de sentimentos/emoções secundários ajuda a entender o que ele entende por uma emoção vivida.

Os sentimentos/emoções secundários são, literalmente, sentimentos/emoções “repetidos”, ou rememorados. Stanislávski entende que os sentimentos/emoções secundários deixam de ser “vivenciados” e, portanto, tornam-se manipuláveis no palco (Ibidem, p. 232). Neste sentido, o ator consegue de forma consciente estimular um sentimento/emoção, ou seja, uma Memória Emotiva capaz de ser revivida.

Por serem manipuláveis, os sentimentos/emoções secundários são os que devem ser utilizados pelos atores do *sistema*. Diferente dos sentimentos/emoções primários que agem “como relâmpagos que iluminam momentos e episódios isolados”, os sentimentos/emoções secundários podem ser acessados por meio de técnicas de rememoração. Os sentimentos/emoções, para Stanislávski, estão no subconsciente e, portanto, em um lugar não acessível diretamente. Por meio das técnicas do *sistema* pode-se ativar imagens mentais que induziriam emoções (Ibidem, p. 234). Após esta indução consciente, moldar-se-iam as reações desta emoção para a personagem que estivesse sendo interpretada. Criar-se-ia um filme mental de imagens, que induziriam as emoções da personagem durante toda a encenação. Estas imagens mentais devem ser fortes o suficiente para que se possa reanimar estas emoções, da mesma forma, em todas as apresentações. Por este motivo, era preciso um longo período e estudo nos ensaios para que cada ator descobrisse em si os melhores mecanismos de indução da Memória Emotiva.

Outro elemento defendido por Stanislávski, para que o ator utilize os sentimentos/emoções secundários, é o fato de que o artista não deve construir sua arte com a primeira coisa que lhe vem à mente (Ibidem, p. 233). Esse autor não acredita em uma interpretação forjada na inspiração, pois, como já foi mencionado, ele mesmo diz: “lhe aconselho que no futuro não persiga o fantasma da inspiração¹¹¹” (Ibidem, p.332, tradução minha). Neste sentido, o ator deverá experimentar-se diversas vezes antes de escolher quais elementos serão utilizados em sua encenação. Para Stanislávski, o bom ator

toma o melhor que tem dentro de si e o transporta cuidadosamente ao cenário. A forma e o ambiente variam de acordo com os requisitos da obra, porém os

¹¹¹ Tradução livre de: “le aconsejo que en lo futuro no persiga el fantasma de la inspiración”

sentimentos humanos do ator, análogos aos do personagem, devem ter vida, e não artifício que os possa substituir¹¹². (Ibidem, 1977, p. 233, tradução minha)

O ator deve tirar de si as sensações para os diferentes tipos de personagens que vai viver. Ao ser indagado por Grincha em *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias* sobre o fato de ter que utilizar seus próprios sentimentos/emoções em personagens tão diferentes como Hamlet e Açúcar, da peça *O Pássaro Azul* de Maeterlinck, Tórtsov o indaga “e o que mais o ator poderia fazer?”. De onde mais o ator tiraria os sentimentos/emoções que precisa em seu personagem, senão em si próprio. Sobre isto ele diz:

o artista deve viver só suas próprias emoções. [...] podemos pedir emprestado uma roupa, um relógio, porém não um sentimento [...] meus sentimentos são inalienáveis, e os seus o são para você. Você pode entender e sentir o papel, colocar-se no lugar do personagem que se descreve, e então atuará como faria este. A ação criadora despertará em você sentimentos análogos aos que requerem o papel. Porém estes sentimentos pertencerão, não ao personagem criado pelo poeta, mas ao ator mesmo. [...] atue sempre em sua própria pessoa, como homem e como artista. Nunca poderá fugir de si mesmo¹¹³. (Ibidem, p.233, tradução minha).

A Memória Emotiva é uma ferramenta que obriga o ator a compreender a si, e, ao ser utilizada, deve auxiliar o ator a também conhecer-se. Em cena o ator não consegue interpretar a outro, a não ser seu personagem, mas este é ele próprio refletido em um enredo e um espaço dramático.

O ator não consegue interpretar outro no sentido de que ele não consegue apresentar emoções e sentimentos de outros. O máximo que o ator consegue no palco é apresentar emoções observadas de outrem, mas para estas é preciso que exista um processo de empatia, para que o ator aprenda como expressar algo que não estava originalmente nele. A reflexão neste caso é de como trazer esta experiência para ele, como expressar e como representar esta emoção a partir dele. Eu, enquanto ator, serei sempre o ponto de onde partem as expressões. Portanto, as emoções dos outros me servem apenas como ferramenta e exemplo para serem reflexionadas e refletidas na minha experiência. O ator deve

¹¹² Tradução livre de: “toma lo mejor que tiene dentro de sí y lo traslada cuidadosamente al escenario. La forma y el ambiente varían de acuerdo con los requisitos de la obra, pero los sentimientos humanos del actor, análogos a los del personaje, deben tener vida, y no hay artifício que los pueda remplazar”

¹¹³ Tradução livre de: “el artista debe vivir sólo sus propias emociones. [...] podemos pedir en préstamo una prenda, un reloj, pero no un sentimiento. [...] Mis sentimiento son inalienables, y los suyos lo son para usted. Usted puede entender y sentir el papel, colocarse en el lugar del personaje que se despertara en usted sentimientos análogos a los que requiere el papel. Pero esos sentimientos pertenecerán, no al personaje creado por el poeta, sino al actor mismo. [...] actúe siempre en su propia persona, como hombre y como artista. Nunca podrá huir de sí mismo.

Atuar sendo sempre um mesmo, só que em diferentes associações, combinações de objetivos, circunstancias captadas para o papel, forjadas na forja de suas próprias lembranças emotivas. Eles são o melhor, o único material para a criação interior¹¹⁴. (Ibidem, p.233-234, tradução minha).

Stanislávski acredita que exista um “limite” para a interpretação, ou melhor, um limite de papéis que o ator possa interpretar bem. Segundo ele, o ator possui em si uma capacidade enorme de sentimentos/emoções, mas se encontrar um personagem que exija um sentimento/emoção que ele não possua em seu leque de possibilidades, não chegará a interpretar este personagem bem (Ibidem, p. 234). É importante atentar para o fato de que o ator não precisa ter passado pelas experiências exatas de seu personagem, pois não é esperado, por exemplo, que ele tenha cometido um assassinato para poder representar uma cena deste tipo. Esta é outra confusão que existe a respeito da Memória Emotiva.

A ideia de Stanislávski é que existe na natureza humana a capacidade para as mais variadas qualidades, e não é esperado do ator que tenha esta ou aquela experiência no nível da personagem. A analogia da Memória Emotiva como uma pérola também é válida, pois a memória pode ser do tamanho de uma pérola e cabe ao ator adaptá-la à sua necessidade, ou seja, deve o ator ampliar e diminuir a intensidade de uma “pérola” quando necessitar.

Pode não ter a vilania de Arkashki Schastlívstev nem a nobreza de Hamlet, porém o germe de quase todas as qualidades e dos defeitos humanos residem aí. Um ator deve usar sua arte e sua técnica espiritual para saber encontrar naturalmente em si mesmo esses elementos e desenvolvê-los para a interpretação do papel. Assim, pois, a alma do personagem que você representa é uma combinação dos elementos vivos e humanos de seu próprio ser e de suas lembranças emotivas.¹¹⁵ (Ibidem, p.234, tradução minha).

Existe uma anedota que ouvi muitas vezes nas minhas aulas do *sistema* durante minha graduação. Reproduzo-a em parte aqui para ilustrar o que entendo desta citação.

Para representar uma cena em que se comete um assassinato o ator não precisa ter cometido um crime, mas poderá ampliar a sensação de pequenos assassinatos que cometemos no dia a dia. Podemos ampliar a sensação de prazer de ter matado uma pequena mosca que sobrevoava a mesa do jantar, ou mesmo, o alívio de ter matado uma aranha que entrou em nossa casa à noite. Encontrando este breve momento de “prazer”, ou “alívio”, poder-se-ia

¹¹⁴ Tradução livre de: “Actuar siendo siempre uno mismo, sólo que en diferentes asociaciones, combinaciones de objetivos, circunstancias captadas para el papel, forjadas en la fragua de los propio recuerdos emotivos. Ellos son el mejor, el único material para la creación interior.”

¹¹⁵ Tradução livre de: “Puede no tener la villanía de Arkashki Schastlívstev ni la nobleza de Hamlet, pero el germen de casi todas las cualidades y los defectos humanos reside ahí. Un actor debe usar su arte y su técnica espiritual para saber encontrar naturalmente en sí mismo esos elementos y desarrollarlos para la interpretación del papel. Así, pues, el alma del personaje que usted representa es una combinación de los elementos vivos y humanos de su propio ser y de recuerdos emotivos.”

representar uma cena de assassinato. É evidente que isto se trata de uma pequena história que tenta ilustrar a utilização da Memória Emotiva em uma situação extrema. Todavia, grande parte das sensações estão presentes no ator, pois estão presentes em todos os seres humanos.

Stanislávski continua a tratar deste tema no decorrer do capítulo, e próximo ao final ele o retoma dizendo que “quando se busca o material interior há de utilizar não só os que nós mesmos tenhamos experimentado na vida, assim como também o que nós temos reconhecido em outras pessoas e, por isso, tivemos uma sincera simpatia¹¹⁶” (Ibidem, p. 246, tradução minha).

Desta forma, Stanislávski resume muito bem o processo de estudo do ator para poder apresentar uma Memória Emotiva, mesmo no caso das emoções com as quais ele não tenha experiência. Mas fica a dúvida sobre como induzir uma Memória Emotiva. Tento explicar o processo abaixo.

2.5.2.5 Como?

Stanislávski propõe algumas relações, ou melhor, alguns elementos que podem influenciar a Memória Emotiva dos atores. O primeiro destes elementos é o ambiente, pois para Stanislávski todo ambiente pode ser repleto de memórias, que por sua vez induzem nossas memórias emotivas (Ibidem, p. 236).

Para ele, um diretor habilidoso saberia como utilizar o cenário, ou os objetos de cena, para facilitar a encenação do espetáculo (Ibidem, p. 236). Muitas vezes como ator, já me senti influenciado pelo ambiente, seja por um espaço específico para onde o espetáculo fora criado, ou por algum objeto de cena que me lembra de alguma construção dos ensaios. Nestes casos, eu posso estar utilizando minha Memória Emotiva, pois estaria sendo influenciado por elementos do cenário para recriar imagens e emoções trazidas dos momentos de construção das cenas. Isto é muito utilizado, mesmo em espetáculos que não se propõem a utilizar o conceito de Memória Emotiva.

Stanislávski assumiu ter cometido diversos exageros nas primeiras representações do Teatro de Arte de Moscou (TAM), quando utilizava os mais diversos detalhes na representação (STANISLÁVSKI, 2007, p. 235). Embora no capítulo da Memória Emotiva ele

¹¹⁶ Tradução livre de: “cuando se busca el material interior hay que utilizar no sólo lo que nosotros mismo hemos experimentado en la vida, sino también lo que hemos reconocido en otras personas y por lo que hemos sentido una sincera simpatía”

ainda aponte estes detalhes e apresente exemplo destes tipos, em outros escritos mais tardios ele é mais conciso (Ibidem, p. 235).

Até hoje alguns estudos sobre elementos da cena entendem a importância destes na criação dos personagens. A autora Rosângela Cortinhas faz uma análise semiótica de figurinos e diz:

O figurino materializa o personagem e privilegia a sua silhueta em todas as suas proporções. O corpo do ator é transformado em *imagem*, lugar originário do sensível. Toda a imagem produz efeitos, para quem as recebe e também para quem a produz. Assim como as máscaras, o figurino envia uma mensagem e a projeta, dentro do princípio da ativação perceptiva. Mesmo sendo a camada mais superficial do personagem, ela faz parte da camada subjetiva na construção das muitas pontes entre os códigos expressivos da atuação. E esta imagem é o produto final obtido pelo ator, pelo diretor e pelo figurinista em trabalho de criação (CORTINHAS, 2010, p. 19-20)

Seguindo essa citação, o figurino pode ser um objeto de indução de uma memória emotiva, pois ele remonta a situações do ensaio que, por sua vez, retomam emoções anteriormente experimentadas. O figurino seria, portanto, um dos elementos de ambientação da cena que pode servir para produzir uma memória emotiva.

A Memória Emotiva trabalha com o interno da personagem; todavia, ela pode ser criada de forma externa, ou melhor, de fora para dentro. Stanislávski dedica parte do livro *El trabajo de actor sobre si mismo - en el proceso creador de la encarnacion* (1977), para tratar de questões de vestimenta e caracterização das personagens.

Pode-se pensar que além do ambiente ser “disparador” de uma memória emotiva, o corpo do ator, por meio de posturas físicas, também pode induzir uma memória emotiva. Certas posturas podem conduzir o ator a rememorar antigas experiências. Sendo assim, posturas físicas externas podem induzir uma memória emotiva. Estas posturas corporais compõem também a ideia de ações cênicas.

Todos as proposituras do *sistema* são formas de induzir a Memória Emotiva. O *se mágico* é essencial, pois sugestiona e faz com que se entre em um estado de criação de imagens mentais, conseqüentemente induzindo emoções.

Stanislávski também aponta dois conceitos que não foram diretamente trabalhados nesta dissertação, sendo eles os exercícios com círculos de atenção e com unidades e objetivos. Os exercícios de círculo de atenção, segundo Stanislávski, demonstram como os objetos reais podem ser fonte de estímulos (STANISLÁVSKI, 1977, p. 123-124). Com o outro exercício, separando o espetáculo em unidades e objetivos a serem alcançados, o ator estaria criando diversos estímulos interiores em forma de objetivos. (Ibidem, p. 173)

Em suma, a busca constante por um estudo das emoções deve levar em conta muitos dos detalhes do *sistema*, pois, como já falei, ele é bastante coeso na relação entre as proposituras. Quando se tenta utilizar as emoções de forma artística, elas não são de fácil acesso. As emoções da vida ordinária, pelo contrário, são de mais fácil indução. No trabalho com ator, busca-se uma forma de associação dos mecanismos que produzem as emoções no dia a dia com as emoções que se quer criar no palco, tentando encontrar a emoção certa para o momento certo.

Atue como o caçador[...] se a ave não voa por vontade própria, não há maneira de encontrá-la entre as folhas do bosque. Não há mais recurso do que atraí-la com astúcia, com assovios especiais que chamamos ‘convites’. Pois bem, nosso sentimento artístico é assustadizo, como a ave no bosque; se esconde nos esconderijos de nosso espírito. Se não responde de lá, não há maneira de prender-lhe em uma emboscada. Em tal caso, terá que se apoiar em algum truque. Os truques são os estímulos da memória emotiva, as sensações repetidas das quais temos falado constantemente neste tempo. Cada uma das etapas do programa que temos percorrido trouxe um novo truque (ou estímulo) da memória emotiva e da repetição das sensações. Com efeito, os *se mágicos*, as circunstâncias dadas, as invenções da fantasia, os fragmentos e objetivos, os objetivos da atenção, a verdade e a fé das ações internas e externas nos deram, no fim das contas, os convites adequados (os estímulos).¹¹⁷ (STANISLÁVSKI, 1977, p247, tradução minha).

Por fim, pode-se dizer que a palavra que resume o *sistema* Stanislávski é treino. Todas as proposituras apresentadas apontam elementos de uma construção cênica, mas todas elas possuem graus elevados de dificuldade que são superados com a premissa de muito treino. A ética e a disciplina exigidas dos atores tanto nos ensaios quanto nas apresentações é uma das mais importantes premissas de Stanislávski.

A ética e a disciplina ocuparam lugar importante nas aulas de K. Stanislávski, que considerava ambas como determinantes da qualidade do trabalho no coletivo e da própria estética. Esta encontra-se estreitamente vinculada à posição do artista como pessoa, ao seu super-superobjetivo, à sua capacidade de criar e viver como um único organismo, que é o que possibilita criar a esfera espiritual no trabalho criativo. (DAGOSTINI, 2007, p. 97)

¹¹⁷ Tradução livre de: “actúe como el cazador [...] si el ave no vuela por voluntad propia, no hay manera de encontrarla entre las hojas del bosque. No queda más recurso que atraíla con astúcia, con silbidos especiales que llamamos ‘reclamos’. Pues bien, nuestro sentimiento artístico es asustadizo, como el ave del bosque; se oculta en los escondrijos de nuestro espíritu. Si no responde desde ahí, no hay manera de tenderle una emboscada. En tal caso, hay que apoyarse en algún truco. Los trucos son los estímulos de la Memoria emotiva, las sensaciones repetidas de las que hemos hablado constantemente en este tiempo. Cada una de las etapas del programa que hemos recorrido ha aportado un nuevo truco (o estímulo) de la Memoria emotiva y de la repetición de las sensaciones. En efecto, los mágicos sí, las circunstancias dadas, las invenciones de la fantasía, los fragmentos y objetivos, los objetivos de la atención, la verdad y la fe de las acciones internas y externas nos dieron, en fin de cuentas, los reclamos adecuados (los estímulos).”

Exigia-se do ator muito mais do que aptidão cênica, parte-se de um respeito mútuo do ator por si mesmo e pelos companheiros de cena, sendo Stanislávski conhecido como um dos primeiros a pensar uma ética do ator teatral.

Percebe-se que o *sistema* não perdurou até hoje em vão, tendo em vista que sua organização é coesa, embora a escolha por uma escrita romanceada possa dificultar um pouco a leitura dos conceitos. A organização dos escritos é bastante paulatina, pois vai apresentando as proposituras de exercícios fase a fase, e é exigido do leitor um trabalho de “arqueólogo” para ir lentamente retirando as ideias principais de dentro dos diálogos.

No terceiro capítulo da dissertação busco algo próximo a estes diálogos, pois tenho como objetivo estabelecer interlocuções entre os conceitos da neurobiologia das emoções com os conceitos do *sistema* Stanislávski apresentados aqui, principalmente o conceito de Memória Emotiva.

3. DIÁLOGOS NEUROCIÊNCIA E SISTEMA

Neste capítulo tenho como objetivo apresentar as propostas de diálogos entre os conceitos da neurobiologia das emoções e das proposituras de Stanislávski em seu *sistema*. Para tanto seguirei como sequência de apresentação destes diálogos, a sequência apresentada na análise do *sistema* no segundo capítulo retomando a todo o momento assuntos tratados nos capítulos anteriores.

3.1 *Se Mágico e Estado de Alerta*

O *se mágico* é considerado por Stanislávski como o impulso inicial da ação cênica no palco, pois é a partir deste estímulo que o ator conseguiria entrar no estado de criação interior. Sendo assim, entendo este estado de criação interior como um estágio onde a mente do ator consegue produzir fortuitamente respostas, ações corporais, situações, imagens, entre outros elementos criativos. Neste estado de criação interior o pensamento torna-se ágil e, portanto, responde rapidamente aos estímulos, pois está ativado e focado em uma situação.

Esta mente ágil proposta por Stanislávski, onde a criatividade do ator está “aflorada”, ou ainda “desperta”, pode ser entendida como a capacidade de produção de um fluxo contínuo de pensamento. O pensamento para a neurociência é tido como um fluxo contínuo de imagens mentais. Portanto, posso pensar que o *se mágico* funciona como um disparador de um fluxo de imagens mentais, ou seja, como disparador de pensamentos sobre determinado fato ou situação.

Damásio conceitua este estado como *estado de alerta*. Para ele, este seria o estado onde o “indivíduo não está apenas acordado, mas com uma visível inclinação a perceber e agir” (DAMÁSIO, 2000, p.126). Entendo, portanto, que o estado criador proposto por Stanislávski como “*se mágico*” é o mesmo que o “estado de alerta” proposto por Damásio, pois em ambos o indivíduo se encontra pronto para agir frente às percepções. O que diferencia estes dois estados é que no estado criador (*se mágico*) a inclinação, o foco da reação, é para a criação cênica e no estado de alerta a reação é frente ao ambiente em geral. Entretanto, esta diferença é muito tênue, tendo em vista que através do *se mágico* o espaço cênico torna-se também um “ambiente em geral” e ao mesmo tempo uma particularidade dele.

Servindo-se de um exemplo dado pelo próprio Stanislávski no livro *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias* (1977) com o exercício do louco atrás da porta, pode-se analisar uma situação onde o *se mágico* deve ser utilizado e qual sua

função. O personagem do diretor Tórtsov propõe a seus atores a ação simples de fechar uma porta no cenário montado no palco. Após a execução desta ação ele aponta que a simples ação corporal de se dirigir à porta e fechá-la não pode ser considerada como uma ação cênica, pois esta precisaria de uma justificativa interior. Além disto, esta ação não proporcionou ao ator um movimento em direção do estado interior de criação. Para que seja possível este estado de criação uma proposição em forma de *se* é lançada, e “*se* atrás daquela porta houvesse um louco tentando entrar, como vocês *se* comportariam”. Após esta proposição os atores conseguem excitar sua mente a fim de que através dos instintos naturais de preservação e das emoções, eles possam procurar as melhores formas de agir frente a esta “situação”.

A mente é um constructo de constantes mudanças, pois está constantemente criando configurações mentais para as novas experiências. O ator precisa saber como criar as pontes na mente, ou seja, como despertar a mente para o que ele deseja, neste caso, o despertar do estado criador.

Sabe-se que os sentimentos, ou emoções, são criados por meio da interpretação que o cérebro faz das imagens mentais. Sendo assim, o ator deve treinar para saber, além do sentimento/emoção que precisa vivenciar, qual a imagem que gera este sentimento/emoção. Sabendo que o cérebro consegue produzir sentimentos utilizando o mecanismo da alça corpórea virtual, o ator, através de um treinamento, pode induzir uma emoção por esta via. O ator treina a mente para induzir uma emoção através de imagens evocadas de experiências do passado, tendo em vista que, no palco, o estímulo físico que gerou a emoção na vida ordinária provavelmente não estará presente.

Neste sentido percebo que o *se* mágico é um disparador para o pensamento acerca de uma determinada situação. É sabido que as emoções são interpretações feitas das situações e acontecimentos do ambiente, todavia, em uma situação em que o ator se encontra sozinho no palco, e sabe que atrás de determinada porta o que existe é apenas o interior do teatro, ele não consegue induzir facilmente seu cérebro a avaliar e reagir a esta situação. Entretanto, utilizando-se das imagens mentais armazenadas na mente, e do uso de uma proposição em forma de *se*, ele consegue fazer a mente lembrar todas as imagens associadas àquela situação, mesmo que tenham sido criadas nos ensaios, e, portanto, ele consegue criar além de uma resposta coerente com a situação, uma linha contínua de imagens mentais que vão se formando em relação a imagem inicial proposta pelo *se*.

As imagens criadas a partir do *se* mágico são imagens evocadas, pois são criadas a partir das associações feitas de imagens do passado do ator, bem como de projeções do que se imaginou que possa acontecer a partir daquela proposição. Stanislávski aponta que é

necessário que a imagem proposta pelo *se* não seja enxergada como uma realidade e sim como uma suposição imaginária.

Eu não disse que havia um louco detrás da porta. Ao contrário, utilizando a palavra mesma “*se*” para ver francamente que os oferecia só uma suposição [...] tudo o que queria era fazê-los dizer o que farias ‘*se*’ a suposição acerca do louco fosse um acontecimento real.¹¹⁸ (STANISLÁVSKI, 1977, p. 90, tradução minha)

A necessidade do estímulo proposto ser enxergado como uma suposição, dá-se a partir do impasse que existe entre as imagens evocadas e as imagens percebidas. As primeiras, como já dito, são associações feitas no nível do pensamento a partir de uma proposição imaginada, as segundas são imagens dos acontecimentos reais, tais como eles se mostram no ambiente. Se não houver um “acordo” entre o ator e seus aparatos mentais, ele pode não conseguir sair do nível perceptivo da situação, e tal nível é mais difícil de ser realizável, tendo em vista que não se pode (em condições comuns de prática) colocar um louco atrás da porta para que o ator reaja perceptivamente a este louco. Sendo assim, o tipo de imagem que é necessário para o ator são as imagens evocadas, pois serão estas que a partir da suposição dada pelo *se* mágico farão emergir respostas concretas e um fluxo de imagens coerentes.

É importante apontar que o *se* mágico, embora trabalhe com uma possibilidade, propõe-se a extrair do ator bem mais do que apenas um estado mental de fluxo de imagens, mas também uma série de respostas no nível físico. Sabendo disto, deve-se atentar que as respostas que o *se* mágico vai extrair das construções de imagens evocadas serão respostas biológicas e orgânicas do ator. Sendo assim, no nível mais elementar, ao propor para a mente que existe um louco atrás da porta a resposta dada será quase tão natural quanto se a situação fosse real. É o diretor, juntamente com o ator, por meio da proposta de encenação, e sempre no nível consciente da criação, que precisam estar atentos para as respostas e situações criadas a partir desta suposição.

Ao ser excitado, mesmo que de forma “falsa” como no *se* mágico, o cérebro reage enviando neuromoduladores para o córtex cerebral. Estas substâncias de efeito excitante prolongado irão provocar três principais modificações nesta zona: a primeira é a indução de comportamentos específicos relacionados a estas, tais como aproximação e repulsa; a segunda, uma modificação no processamento em curso dos estados corporais, gerando assim ações físicas ou retração de alguma ação física; e terceira uma modificação no modo de

¹¹⁸ Tradução livre de: “Al contrario, utilizando la misma palabra “*si*” hacía ver francamente que os ofrecía sólo una suposición, que no había nadie detrás de la puerta [...] todo lo que yo quería era haceros decir qué harías “*si*” la suposición acerca del loco fuese un hecho real.

processamento cognitivo, ou seja, os pensamentos podem ter a velocidade aumentada para alcançar um fluxo de produção e foco nas imagens de maneira mais apurada (DAMÁSIO, 2000, p.356). Compreendo então, que o estímulo do *se mágico* causa a liberação de neuromoduladores que por sua vez colocam o corpo em um estado de alerta, que em meu ponto de vista pode ser compreendido como estado de criação, segundo Stanislávski.

Por tratar-se de respostas reais, dadas pelo ator, e, portanto, filtradas pelas vivências reais ou imaginárias deste, dois atores não reagirão de forma idêntica à mesma situação dada pelo *se mágico*. Como as emoções sempre passam por filtros diferentes, de acordo com a experiência de cada um, os atores reagirão de forma diferente à mesma situação, tal como no exercício descrito por Stanislávski no livro, onde parte dos atores foram fechar a porta, outros esconderam-se, outros gritaram e fugiram. Este processo de filtro é feito pelas supra-regulações adaptativas que são os mecanismos que guardam os registros sociais na mente. O ator precisa saber como utilizar conscientemente estes filtros, pois eles são fundamentais para a criação coerente de respostas mentais. Para além dos seus filtros pessoais e da proposta de encenação do diretor, o ator precisa estudar quais seriam os filtros de seu personagem, e quais teriam sido os registros que o personagem teria feito para chegar a agir dentro da proposta apresentada e demonstrar as ações e emoções da forma como se pretende apresentar na peça a ser encenada.

Vou tomar como exemplo uma personagem como a Senhora Webb da peça *Nossa Cidade* (1957) de Thornton Wilder. O enredo se passa em uma cidadezinha do interior do Estados Unidos no ano de 1914 e conta a história do casamento dos filhos de duas famílias vizinhas. A personagem em questão demonstra no texto pouquíssimos sentimentos pela filha e pelo marido durante o decorrer das situações do texto. O ator/atriz que for interpretá-la precisa pensar o que levou esta mulher a ter tão pouca liberdade na demonstração emotiva. É preciso analisar esta personagem com base em todas as construções anteriores da provável vida dela, pois ao analisar suas atitudes no texto, pode-se encontrar os filtros emotivos necessários para imaginar a personagem. Pois tal como aponta a Damásio, “Apesar de as relações entre tipo de situação e emoção serem em grande medida semelhantes entre diferentes indivíduos, a experiência pessoal e única personaliza o processo para cada indivíduo” (DAMÁSIO, 1996, p. 166).

Proponho então que o trabalho do ator com o *se mágico* leve em consideração as criações da possível vida pregressa do personagem, imaginadas pelo ator durante os estudos do texto e dentro da proposta de encenação. Faz-se necessária esta criação para que se possa criar uma lógica orgânica das situações. Stanislávski em seu livro não trabalhava com

situações específicas de personagens, nem mesmo com um personagem específico. Mas como seria possível que atores criados com filtros emotivos da época atual, pudessem reagir “coerentemente” como um personagem reagiria em uma montagem com o texto *Nossa Cidade*. Ou ainda mais, como os atores conseguiriam representar emoções de objetos anteriormente inanimados tal como os personagens do texto *O Pássaro Azul* de Maeterlinck, encenada pelo próprio Stanislávski. Todas estas criações podem ser feitas se o ator durante o estudo do texto e dentro da proposta de encenação perceber quais os filtros sociais pelos quais passariam os personagens e/ou criar as estruturas de respostas deste personagem com base em suas próprias. Somente assim, o ator conseguiria responder ao estímulo do *se* mágico de forma “coerente” com o personagem e com a proposta de encenação.

Em suma, o trabalho com o *se* mágico precisa levar em conta uma série de fatores para que possa ser verdadeiramente funcional. É provável que o ator consiga utilizar-se do *se* mágico de forma brilhante, sem que haja coerência entre as respostas e as situações propostas pelo texto teatral. O ator deve aprender a lidar com as diferentes configurações das imagens na mente, pois este processo é tão biológico quanto o fato de que imagens suscitam emoções. Neste sentido, o ator exercita-se não só para ser capaz de através do *se* mágico induzir um estado de agilidade na produção de imagens mentais, mas também um fluxo de imagens que seja “equivalente” com o personagem a ser criado.

3.2 Imaginação

As composições da imaginação perpassam a interpretação durante cada momento no palco. Um fluxo interno de imagens mentais auxilia na produção das justificativas psicológicas e emocionais de cada momento do personagem. A categoria da imaginação, neste sentido, é referente à capacidade de armazenamento e reação às imagens disponíveis na mente. Estas imagens na mente devem estar presentes no momento da atuação para conduzir o ator para o estado físico emocional necessário.

Sobre esta relação de imagens mentais e a criação de estados reais/naturais, Stanislávski diz:

[Nesses] momentos deverá formar-se uma linha contínua de imagens, uma espécie de filme. E enquanto atuamos de maneira criativa, esse filme deverá projetar-se dentro de nós mesmos, na tela de nossa visão interna, tornando vivas as circunstâncias em meio as quais nos movemos. Além disso, as imagens internas, ao

criar uma disposição de ânimo correlativa, despertam emoções que nos mantém dentro dos limites da obra.¹¹⁹ (1977, p. 110, tradução minha)

Estas imagens criadas na mente e que servem de escopo para os personagens não são relativas somente a imagens visuais. Tal como o estudo sobre imagens mentais, como no exemplo de Proust com o chá e a *madeleine*, também no *sistema*, Stanislávski expõe seus alunos a criarem imagens mentais com os diversos sentidos.

No livro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (1977), Tórtsov (o diretor) propõe a seus alunos que se recordem de várias sensações e pessoas, utilizando a imaginação e a atenção interior. Ao demonstrar que por meio de lembranças é possível se ativar os mais diversos sentidos, ele diz: “recorde o sabor do caviar. [...] Shústov, recorde o odor do salmão [...] recorde agora a marcha fúnebre de Chopin¹²⁰” (Ibidem, 1977, p.138, tradução minha). Prontamente, Shústov responde: “a princípio tive a imagem de um grande prato de caviar colocado sobre a mesa [...] porém em seguida a visão me provocou sensações gustativas na boca e na língua¹²¹” (Ibidem, p.138, tradução minha). Logo depois o personagem/ator Shústov inicia sua lembrança em uma imagem visual para logo após entrar em contato com a imagem auditiva. Ele diz que a marcha fúnebre de Chopin está “a princípio fora de mim, no cortejo fúnebre. Porém os sons da orquestra soam em meus ouvidos, ou seja, dentro de mim¹²²” (Ibidem, p. 138-139, tradução minha).

Percebe-se que a imaginação em Stanislávski tem ligação direta com a relação biológica das imagens mentais, tanto na forma como estas são induzidas como nas reações que advém de seu surgimento. Também é importante apontar que os diferentes tipos de sensação que as imagens mentais podem produzir ampliam suas possibilidades na interpretação. A prioridade no registro destas imagens previamente, decorre do fato de que no palco, se não trabalhadas de forma consciente e previstas, as imagens também podem gerar reações diferentes da esperada na encenação, pois sabe-se que as imagens mentais são as criadoras diretas das emoções.

¹¹⁹ Tradução livre de: “momentos se deberá formar una línea continuada de imágenes, una especie de filme. Y mientras actuemos de manera creativa, ese filme deberá proyectarse dentro de nosotros mismos, en la pantalla de nuestra visión interna, haciendo vivas las circunstancias en medio de las cuales nos movemos. Además, las imágenes internas, al crear una disposición de ánimo correlativa, despiertan emociones que nos mantienen dentro de los límites de la obra.”

¹²⁰ Tradução livre de: “recuerde el sabor del caviar [...] Shústov, recuerde el olor del salmón [...] recuerde ahora la marcha fúnebre de Chopin”.

¹²¹ Tradução livre de: “Al principio tuve la imagen de un gran plato de caviar colocado sobre la mesa [...] pero en seguida la visión me provocó sensaciones gustativas en la boca y la lengua.”

¹²² Tradução livre de: “Al principio fuera de mí, en el cortejo fúnebre. Pero los sonidos de la orquestra suenan en mis oídos, o sea, dentro de mí mismo.”

No *sistema* o ator aprende as formas conscientes de estimular a imaginação tanto no momento do ensaio, onde através do *se mágico* a imaginação vai proporcionar as respostas, como no momento da atuação, onde após um grande número de ensaios o ator já terá produzido os “filmes mentais” necessários para justificar suas ações no palco.

As imagens mentais criadas a partir dos estímulos do *se mágico* ficarão registradas na mente na forma de disposições mentais. Diferente das disposições pessoais do ator, que são ativadas cada vez que o ator entra em contato com uma imagem conhecida ou relembra uma imagem evocada, mas que foi gerada nas experiências cotidianas e ordinárias, as disposições do personagem foram criadas conscientemente pelo ator. O ator no processo de ensaio criará uma série de imagens, um filme, e registrará em sua mente este “filme” como uma disposição. Para cada personagem que o ator interpreta durante sua vida ele registra um “filme dispositivo” diferente na mente. Para voltar a interpretar determinado personagem o ator irá relembrar a imagem que ele escolheu como disparador para aquele filme. Ao invés de recriar um filme novo, durante os ensaios o ator registrará um filme. É evidente que este filme deve ser passível de edição durante os ensaios, tendo em vista sua criação no nível da consciência. Isso é diferente dos registros dispositivos próprios do ator que são mais difíceis de serem modificados, pois são criados e/ou editados no nível do inconsciente, sendo preciso até mesmo tratamentos médicos para sua modificação.

Sobre a capacidade de os atores conseguirem ser ou convencer que são outros Damásio escreve:

Uma das razões porque admiramos os bons atores é que eles conseguem nos convencer de que são outras pessoas, que possuem outra mente e outro self. Mas sabemos que isto não é verdade, que eles apenas transmitem engenhosas simulações, e valorizamos esse trabalho devido sua dificuldade, por que o que eles fazem não é natural. (DAMÁSIO, 2000, p. 187)

O ator consegue, por meio da criação de mecanismo biológico para personagens imaginários, dar vida a este personagem, ou como Stanislávski costuma denominar, representar o espírito vivo da personagem.

Percebe-se, portanto, a necessidade e a importância dos ensaios para as construções de um personagem pelo *sistema* Stanislávski, pois somente através destes se consegue criar, recriar, editar e modificar os “filmes” mentais que auxiliam a justificar e produzir ações coerentes, naturais e orgânicas.

O ator sabendo e conhecendo o filme mental que vai utilizar no palco, pode prever as situações e as próximas ações do personagem. Ele vai vivenciando cada momento na ação,

mas como de forma consciente ele não se deixa levar pelas respostas emocionais, ele consegue antever os próximos passos do personagem, justificando suas ações dramáticas.

A mente é extremamente volúvel, pois, como já foi dito, são inúmeras as imagens mentais criadas a cada momento da vida. No palco, o ator tem diversas experiências acontecendo ao mesmo tempo: a fala do personagem, a plateia, a troca de figurino, o parceiro de cena, a luz e o som e a vida do próprio ato. Neste “turbilhão” de experiências a mente precisa também de controle, pois o ator deve manter a atenção da plateia direcionada para o que “importa” naquele momento no palco. Neste sentido, o ator direciona sua atenção para o filme de imagens mentais que imaginou para induzir os sentimentos/emoções do personagem.

3.3 Preparação corporal

O que Stanislávski solicita com os treinamentos do *sistema* é que o ator produza estados reais na mente, por meio de imagens evocadas, para, com isso, produzir reações reais. Ou seja, que ele produza em si emoções reais controladas conscientemente, por intermédio do *se mágico* e da imaginação. Para que este objetivo de Stanislávski seja alcançado, o *sistema* exige do ator que, através de muitos treinamentos, o corpo esteja pronto para demonstrar cada uma das modificações físicas decorrentes desta reação.

O ator e seu corpo frente ao público. O corpo do ator como local de sínteses e ponto de partida de experiências e vivências. É este o fundamento e o trampolim do trabalho atoral desenvolvido por Stanislávski, no qual o mais importante são as perguntas e as práticas vivenciadas nos ensaios, a negação e compreensão das experiências vivenciadas, objetivando o despertar da faísca do instante criador, e de sua manutenção durante as representações. (MAUCH; FERNANDES; CAMARGO, 2010, p.4)

O que o ator deve fazer no *sistema* é preparar seu corpo para que possa reagir prontamente aos estímulos da imaginação e do *se mágico*. O preparo do corpo é dado em dois principais caminhos, o caminho da sensibilização do corpo e o caminho da expressão das emoções.

Para se alcançar o estado de sensibilização do corpo é importante o estado de prontidão, para que se possa perceber as mínimas reações frente as imagens criadas no filme mental da imaginação. Para tanto, são realizados exercícios de preparação física, assim como também exercícios de concentração da atenção. Somente ao concentrar sua atenção em si próprio, o ator conseguirá aflorar este estado de sensibilidade física.

O segundo caminho é o da expressão das emoções. Neste, o ator ao preparar-se fisicamente, através das mais variadas técnicas, tais como as citadas por Stanislávski -Dança

Moderna de Isadora Duncan, Ballet Clássico e Rítmica Dalcroziana, seja possível expressar-se livremente. Sendo assim, Stanislávski utiliza estas técnicas corporais não para engessar o corpo do ator em uma delas, mas para que o ator possa através delas conhecer seu corpo e conseguir utilizá-lo em sua totalidade.

Stanislávski também faz uma indicação de que o ator deva deixar seu corpo fluir naturalmente em concordância com a emoção e o estado interior da criação. Pois segundo ele “a natureza guia o organismo vivo melhor que a consciência e a tão célebre técnica do ator¹²³” (Ibidem, p. 159, Tradução minha). O que Stanislávski diz é que, melhor que pensar como reagir corporalmente, ou reproduzir formas de uma técnica, é deixar o corpo reagir livremente aos estímulos da criação interior.

Pode-se pensar que *Otelo* deva reagir de determinada forma em uma cena, ou pode-se copiar posições de alguma emoção e reproduzi-las no palco. Todavia, em ambos os casos, a ação não obtém a veracidade/naturalidade pretendida por Stanislávski. O corpo do ator, reagindo ao filme interno criado por ele mesmo, com base em suas próprias reações emocionais àquelas situações é a forma mais verdadeira e orgânica de reagir corporalmente. Para tanto, é necessário conhecer o próprio corpo nos mínimos detalhes e deixá-lo relaxado e pronto para esboçar as sutilezas das reações emocionais. Ao fazer isso o ator ao mesmo tempo engaja o colega de cena na própria cena e mantém a plateia engajada na performance.

Novamente percebe-se como o *sistema* se pauta no tempo de ensaio necessário para o desenvolvimento da técnica do ator. Mesmo que não esteja ensaiando, o ator precisará manter-se constantemente em preparação corporal, trabalhando seu corpo para os momentos em que precisará utilizá-lo. E durante a preparação para o espetáculo o ator reunirá os conhecimentos sobre seu corpo na cena.

Além do corpo ser a forma de expressão das modificações internas, ele também pode funcionar como um disparador para imagens mentais e o estado criador, bem como as emoções. Como foi dito no primeiro capítulo, as mudanças corporais também são responsáveis por gerar estados emocionais, pois a paisagem (layout) do corpo na mente ao ser alterada pode induzir o cérebro a “ler” uma emoção que não está acontecendo.

Por exemplo, as pessoas que se encontram em estados depressivos costumam baixar o ombro e curvar-se para a frente, numa atitude de fechamento em si. O cérebro “lê” esta postura e identifica um estado emocional de tristeza, o que amplia esta emoção. Se se utiliza, pontuadamente, estes estados corporais, por meio de uma percepção fina dos mesmos pode-se

¹²³ Tradução livre de: “La naturaleza guía al organismo vivo mejor que la consciencia y la tan celebrada técnica del actor”

induzir o cérebro a reagir frente a uma “leitura falsa” do nosso corpo. Este fato foi estudado pelo cientista Paul Ekman, tratado na primeira parte do primeiro capítulo, onde por meio de aparelhos modernos de leitura cerebral, ele pode perceber que após o ato de sorrir, mesmo que sem estímulo real, ou seja, mecanicamente, produziram-se alguns estímulos no cérebro nas mesmas zonas onde os estados agradáveis são registrados (EKMAN, 2011, p. 53). Este estudo comprova que embora em menor intensidade que o sorriso real, o sorriso mecânico faz com que o cérebro reaja. Ou seja, posturas físicas podem induzir o cérebro a reagir emocionalmente, por fazer com que este acredite que o corpo está passando por um estado emocional.

As emoções podem então ser geradas a partir de estímulos de ações do indivíduo, ou seja, são respostas automáticas à estímulos diretos, como ações e movimentos físicos e/ou comandos e experimentos vocais. Isso ocorre porque estas ações geram naturalmente uma corrente de imagens acerca daquela ação, o que possibilitará a resposta automática e orgânica com base no estímulo direto. “De fato o comportamento humano “normal” apresenta um *continuum* de emoções induzidas por um *continuum* de pensamentos” (DAMASIO, 2000, p.125). Em outras palavras, o cérebro é influenciado por estas ações corporais e dispara uma série de imagens em um fluxo de pensamento que estarão diretamente associadas à experiência com este estímulo.

Ao se solicitar determinadas posturas corporais, ocorrerá no cérebro um disparo de imagens associadas a estas condições físicas, que farão com que o mesmo produza o tipo específico de emoção derivado deste estímulo. Porém é importante que se atente para o fato de que as emoções não são geradas unicamente pelas posturas corporais. Em todo o processo o fluxo de pensamento e imagens estará envolvido e será somente através dele que se consegue produzir uma emoção verdadeira. Portanto, não são movimentos aleatórios e pensamentos forçados que farão com que as imagens sejam produzidas e as emoções geradas, demandando uma certa entrega consciente do ator ao jogo proposto com base em exercícios físicos, fluxo de imagens e emoções.

Sabe-se que os atores, quase sempre, trabalham com um processo consciente de manipulação destes estados físicos, ou seja, alguns atores voltam-se para a compreensão destes estados a fim de utilizá-los em sua interpretação. Todo este trabalho serve como mais uma forma do ator conseguir criar os mecanismos de disparo consciente das emoções e dos fluxos de pensamentos.

3.4 Comunhão – Comunicação

Existe na tradução de 2008 realizada por Jean Benedetti do livro *An Actors Prepares* uma mudança no título do capítulo da Comunhão e que eu considero relevante para esta discussão. Benedetti escolheu traduzir o termo russo *Obsshchenie* como comunicação e não mais como comunhão com vinha sendo feito, inclusive na edição argentina utilizada como referência nesta dissertação.

A palavra *Obsshchenie* tal como aponta Carnicke (2009) “sugere ‘comunhão’, ‘partilha’, ‘interação’, ‘relação’, ‘estar em contato’” (CARNICKE, 2009, p. 8). Por este motivo Benedetti escolhe substituir o termo por comunicação. Também a palavra comunhão vem arraigada de uma simbologia religiosa tal como aponta Merlin “tomar a comunhão é parte de rituais Cristãos, e outras crenças/religiões falam com facilidade de ‘comunhão/comungar’ com espíritos, etc.” (MERLIN, 2008, p. 25). A autora aponta, a partir destes argumentos, que é compreensível a mudança na tradução.

Todavia devo apontar porque me detenho nesta mudança de tradução. O termo comunhão, para além de sua conotação religiosa, nos faz pensar em algo uno, unido, fazendo parte de um mesmo “organismo”, unificado por um mesmo fim. Tal como aponta a definição do verbete em nossa língua, “Pôr-se ou ficar em contato; ligar-se, unir-se”¹²⁴. Enquanto que o termo comunicação predispõe a existência de transmissão de uma mensagem entre partes, e não uma ligação entre estas partes. Tal como aponta uma das definições do verbete em nossa língua: “Ato ou efeito de emitir, transmitir e receber mensagens por meio de métodos e/ou processos convencionados, quer através da linguagem falada ou escrita, quer de outros sinais, signos ou símbolos”¹²⁵. Pode-se perceber que mesmo a definição de comunicação é mais prática e menos metafísica que a de comunhão. Portanto, o que quero apontar é que comunicação é um termo mais funcional em nossa língua, e mais aberto também para as explicações neurobiológicas deste ato. .

Entendo comunicação como usado por Stanislávski como um procedimento de análise dos sinais físicos das emoções dos companheiros de cena. Sendo assim, ao invés de comungar/unir-se uns com os outros em cena os atores comunicam-se uns com os outros em cena, por sinais tanto verbais como não-verbais.

Analisando os quatro tipos de comunicação propostas por Stanislávski pode se ter um panorama do que esta comunicação significa e como ela pode ser entendida em termos

¹²⁴ Comunhão. In: **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

¹²⁵ Comunicação. In: **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

biológicos. São elas: autocomunhão (denominada então como autocomunicação), comunicação mútua, comunicação com objetos imaginários e comunicação coletiva.

A autocomunicação é o processo pelo qual o ator passa a perceber suas próprias expressões emocionais. Trata-se de um processo consciente de prestar atenção em si mesmo. Posso dizer então que o ator precisa concentrar sua atenção nas demonstrações corporais das emoções que acontecem em seu corpo, e que na maioria das vezes passa despercebida. O ator precisaria voltar-se para si e aprender a “diagnosticar” seu organismo e as formas de comunicação deste. Este processo de sensibilização é o processo de tornar-se consciente de si. É preciso esclarecer que existe uma diferença entre o estado de consciência, que é quando se está acordado e, portanto, consciente (diferente de estados de inconsciência), e o estado em que se está “consciente de algo”, pois este estar “consciente de algo é relativo ao ato de “conhecer/perceber este algo”, ou seja, ter conhecimento de um estado, de alguma coisa, de um acontecimento, de uma mudança. Este estado de “consciência de algo” é o que Damásio chama de Consciência central.

A consciência central ocorre quando os mecanismos cerebrais de representação geram um relato imagético, não verbal, de como o próprio organismo é afetado pelo processamento de um objeto pelo organismo, e quando este processo realça a imagem do objeto causativo, destacando-o assim em um contexto espacial e temporal. (DAMÁSIO, 2000, p. 219)

Sendo assim, quando os atores ativam sua consciência central eles passam a perceber como seu organismo é afetado, e como ele reage frente a este estímulo. Esta consciência central é relativa ao *self* central do indivíduo, que é o *self* responsável por registrar as modificações na paisagem corporal que o organismo tem de si mesmo.

Esta consciência é fundamental para que o ator possa conhecer e saber utilizar desta percepção na criação de seus personagens. Se o ator não se autocomunicar as modificações emotivas passarão despercebidas no meio do turbilhão de estímulos e reações, pois é natural que não se preste atenção em todas estas reações emocionais. Tal como aponta Damásio, o uso deste relato imagético seria “informar o organismo sobre o que ele está fazendo [...] responder a uma pergunta [...] O que está acontecendo? Qual a relação ente as imagens das coisas e este corpo? ” (DAMÁSIO, 2000, p. 235). Como forma de ampliar o aparato de interpretação do ator, ele precisa conhecer a si próprio, e isto é realizado através de um processo de autocomunicação. Quando maior o conhecimento maior o leque de disparadores e de reações que ele pode utilizar. Quanto mais respostas o ator obtiver do corpo, através da autocomunicação, maior pode ser seu aparato de interpretação.

O processo de autocomunicação também é importante para o ator perceber como se encontram seu emocional e seu corpo antes de uma atuação. Pois tal como a preparação corporal que, através do relaxamento propõe a preparação do corpo para qualquer expressão, a autocomunicação possibilita ao ator notar seus estados viscerais e humorais, a fim de que estes possam ser levados em consideração e/ou anulados para o momento da encenação. Um ator que não percebe que está com uma alteração emocional, provavelmente não conseguirá apresentar as nuances emotivas que havia preparado para seu papel, pois as suas alterações não permitirão o livre expressar-se emocionalmente.

Sobre a comunicação mútua eu posso dizer que se trata de um processo de interpretação dos sinais corporais dos demais atores e participantes do espetáculo, e, por conseguinte do público. Stanislávski diz que o ator deve, através de comunicação mútua, alimentar-se para poder expressar suas próprias emoções. Para tanto, ele propõe neste capítulo diversos exercícios que consistem em observação atenta uns dos outros identificando quais emoções estão “emanando”. Nas indicações sobre este exercício ele aponta a chave da questão da comunicação mútua, “para que eu sinta o tom total do sentimento que você experimenta, é necessário que você mesmo viva sua essência interior¹²⁶” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 268, minha tradução). Em suma, o que o ator deverá fazer para que o ato de comunicação mútua ocorra é sentir uma emoção em sua plenitude, de forma orgânica para que o outro “sinta o tom total” desta. Stanislávski aponta que além do parceiro de cena, a comunicação entre palco e plateia acontece inconscientemente, ou indiretamente, quando uma comunicação mútua se instala no palco. Falo sobre isto mais à frente.

Em análise o que está acontecendo neste processo é a leitura e interpretação dos sinais físicos das emoções sentidas pelo outro ator. Quando se vivencia uma emoção diversas modificações físicas são realizadas, algumas em grande escala e outras com pequenos gestos e movimentos. O que os demais atores fazem é identificar estes sinais físicos e interpretá-los, ou seja, a comunicação mútua trata-se de um procedimento biológico de interpretação de sinais viscerais, musculares e humorais.

Da mesma forma como se identifica quando alguém está irritado pela forma como respira, ou pela forma como pisa no chão, ou quando se identifica que alguém está interessado sexualmente em outra pessoa através de sinais físicos, tais como enrubescimento da pele, excitação sexual e necessidade de proximidade.

¹²⁶ Tradução livre de: “para que yo sienta el tono total del sentimiento que usted experimenta, es necesario que usted mismo viva su esencia interior.”

Sendo assim, o ator precisa de um forte trabalho de autocomunicação para conseguir, no momento da comunicação mútua, emitir os sinais certos para a leitura do outro. Lembrando sempre que não se trata de entregar-se às emoções, e sim, de forma consciente, saber quais mecanismos e disparadores são necessários, e neste caso específico, de que forma as reações são expressadas fisicamente. Estes sinais ocorrem em todas as instâncias do corpo do ator, desde a respiração à emissão da voz.

Ao falar sobre a comunicação mútua Stanislávski a trata como algo quase metafísico, trabalhando com a hipótese da irradiação. Como já explicado anteriormente, o termo irradiação foi utilizado por ele a partir de sua influência da Yoga. Stanislávski “visualiza a comunicação como a transmissão e a recepção de raios de energia, muito como ondas de rádio psíquicas. Ele chama essa troca de irradiação” (CARNICKE, 2009, p 8). Para além da irradiação e da troca de energia, acredito que a comunicação entre pessoas acontece no nível das interpretações de demonstrações físicas das emoções. Somos tentados, constantemente, a interpretar as expressões dos outros (DAMÁSIO, 2000, p.97-98). Fazemos, mesmo que imperceptivelmente, uma análise de características e expressões físicas das emoções. Isto faz com que nos aproximemos de pessoas que identificamos como amigáveis, pois nosso cérebro “entende/interpreta” suas expressões como tal.

Sendo assim, retirando todas essas questões metafísicas que perpassam a ideia de comunicação, tento demonstrar que o que se está acontecendo no processo de comunicação mútua é a identificação dos traços emocionais um do outro. Um dos atores está pensando e produzindo imagens mentais conscientemente, que por sua vez estão gerando emoções escolhidas para aquele momento da atuação, enquanto o outro ator está identificando as expressões verbais e não-verbais demonstradas. Longe de me enveredar por discutir sobre a irradiação, apenas aponto que existe uma explicação biológica e consciente para o fenômeno descrito, o que me parece que não acontece em relação a irradiação. .

Dois pensadores das emoções trabalharam com identificação de traços emocionais em épocas diferentes. O primeiro foi Darwin que para a construção do livro *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais* enviou questionários e imagens para serem identificados por pesquisadores ao redor do mundo, o que o levou a concluir que as expressões das emoções eram similares em todos os povos. E o segundo é o pesquisador Paul Ekman que realizou estudo parecido com os de Darwin chegando a resultados também parecidos, concluindo que a expressão das emoções eram as mesmas, ou aproximadas, nas mais diversas culturas do mundo. Ekman realizou seu estudo em cinco países (Chile, Argentina, Brasil, Japão e Estados Unidos). O que quero apontar é que alguns nomes importantes da área já

trabalharam com a identificação destes sinais expressivos que podem ser utilizados pelo ator no momento da comunicação mútua.

Em relação a comunicação mútua existente entre palco e plateia, é preciso que se abra espaço para entender mais um mecanismo biológico descoberto recentemente pela neurociência: os neurônios espelhos. Primeiro é necessário entender o que Stanislávski fala sobre como se dá a comunicação palco-plateia.

É impossível comunicar-se diretamente no espetáculo, porém sim de forma indireta, e é necessário fazê-lo¹²⁷. A dificuldade e a peculiaridade de nossa comunicação cênica reside no fato de que se realiza ao mesmo tempo com o parceiro e com o espectador. Com o primeiro, de maneira direta, consciente; com o segundo, indiretamente, através do *partenaire*, e de modo inconsciente. O notável é que em ambos os casos a comunicação é mútua.¹²⁸ (STANISLÁVSKI, 1977, p. 258, tradução minha)

Pode-se perceber, portanto, que somente quando os atores conseguem instalar uma comunicação mútua no palco a mesma é ampliada até a plateia. Sabe-se então que a comunicação mútua acontece quando os atores sentem de forma orgânica e natural as emoções de seu personagem, ou seja, somente quando os atores em cena expressam de forma natural suas emoções é que acontece a comunicação entre o palco e a plateia.

Foi descoberto em 1994 pela equipe do professor Giacomo Rizzolatti na Universidade de Parma na Itália um mecanismo cerebral denominado de neurônios-espelho. Quando se realiza uma ação diversos mecanismos motores são ativados na mente permitindo tal ação, ou seja, quando se produz uma emoção os nossos mecanismos cerebrais são ativados permitindo sua expressão. O que o professor Rizzolatti descobriu é que quando se observa alguém executar determinada ação, existe uma ativação nas mesmas zonas motoras no cérebro de quem observa. (FALLETI, 2011, p. 293-294).

Os primeiros experimentos do professor Rizzolatti foram em macacos, mas isto o levou a crer e analisar a existência deste mecanismo em humanos. (LAMEIRA, 2006, p. 123-

¹²⁷ É preciso atentar que Stanislávski escreveu seu texto quando ainda imperava a interpretação com a quarta parede, por este motivo seu pensamento afirma que não é possível ocorrer uma comunicação direta entre palco e plateia. Segundo o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, quarta parede é “a parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro ilusionista (ou naturalista), o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de *voyeur*, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede” (PAVIS, 2007, p.315-316)

¹²⁸ Tradução livre de: “es imposible comunicarse directamente en los espectáculos, pero si en forma indirecta, y es necesario hacerlo. La dificultad y la peculiaridad de nuestra comunicación escénica estriban en que se realiza al mismo tiempo con la pareja y con espectador. Con el primero, de manera directa, consciente; con el segundo, indirectamente, a través del *partenaire*, y de modo inconsciente. Lo notable es que en ambos casos la comunicación es mutua.”

124). Percebeu-se que a função dos mecanismos espelhos é não só compreender a ação do outro, mas a intenção desta ação, mesmo quando não ainda não se tem conhecimento de determinada ação.

Os neurônios espelho desempenham uma função crucial para o comportamento humano. Eles são ativados quando alguém observa uma ação de outra pessoa. O mais impressionante é o fato desse *espelhamento* não depender obrigatoriamente da nossa memória. Se alguém faz um movimento corporal complexo que nunca realizamos antes, os nossos neurônios-espelho identificam no nosso sistema corporal os mecanismos proprioceptivos e musculares correspondentes e tendemos a imitar, inconscientemente, aquilo que observamos, ouvimos ou percebemos de alguma forma. Mas esses neurônios-espelho permitem não apenas a compreensão direta das ações dos outros, mas também das suas intenções, o significado social de seu comportamento e das suas emoções. (LAMEIRA, 2006, p. 129)

Portanto, no meu entendimento, este mecanismo espelho serve perfeitamente para justificar a comunicação entre o palco e a plateia, pois somente após os atores apresentarem emoções reais no palco é que os espectadores podem “espelhar” estas emoções, sentindo juntamente com o personagem na cena. Clélia Falletti¹²⁹ da Università di Roma La Sapienza na Itália chega a estas mesmas conclusões ao analisar os neurônios-espelho e a relação palco e plateia.

Tudo isso é muito interessante para quem se ocupa de teatro: dos atores, dos espectadores e da sua relação. O espectador é tocado e reage aos estados emotivos e às ações que acontecem em cena. Desde que as ações e emoções das quais falamos não sejam emoções e ações falsas. Uma ação não intencional, uma emoção *macacada*, que não modifica o aparato bioquímico interno e o hipotálamo ou a ínsula no cérebro do ator, não tem nenhuma possibilidade de influenciar o sistema espelho neural nas mesmas áreas do cérebro do espectador. A ação não fingida, mas ditada por uma intenção real, e a emoção não fingida, mas gerada em resposta às reais mudanças internas, produzem, ao contrário, em quem age, uma circularidade entre sistema nervoso central e periferia do corpo, um jogo incessante de trocas de informações e respostas (*feedback*) que não são nada mais do que as modulações recíprocas. (FALETTI, 2011, p.295)

Sendo assim, em consonância com as conclusões de Falletti - embora ela não esteja tratando das emoções especificamente no *sistema*, posso dizer que Stanislávski com sua visão vanguardista e sua abordagem inovadora utiliza-se de uma área de conhecimento que viria a ser estudada mais tarde por outras áreas do saber. Stanislávski “parecia saber” que existia um mecanismo que possibilitava que através da relação real, orgânica e natural entre os atores era possibilitada a comunicação entre palco e plateia. Ele conseguiu perceber que somente

¹²⁹ Clélia Falletti é professora de teatro na Università di Roma 1 La Sapienza. Desde 1981 participa da ISTA (International School of Theatre Anthropology) dirigida por Eugenio Barba. É uma das pesquisadoras na área da historiografia teatral mais respeitadas da Itália com diversos artigos e livros publicados

quando o ator gerasse de forma consciente em si uma emoção real ele poderia fazer com que o espectador chorasse e risse, não do personagem, mas com o personagem.

O processo de comunicação resume grande parte do *sistema*, pois é com ele que Stanislávski apresenta uma das peças chave para quem deseja trabalhar com esta forma de pensar a cena, pois o processo de comunicação acontece, não de forma metafísica, mas com uma explicação e comprovação biológica. Trata-se de um mecanismo biológico que causa empatia. A palavra empatia, do grego *empátheia* significa a “tendência para sentir o que você sentiria se estivesse na situação da outra pessoa e sob as circunstâncias experimentadas por ela”¹³⁰.

Em se tratando da comunicação com objetos imaginários, o trabalho proposto é com a imaginação do ator. Sem a presença do material físico no momento do ensaio, o ator passa a imaginar e dar características espaciais e físicas a uma imagem mental. Após imaginar o local e as formas do objeto, o ator passa a interpretar como se este existisse. Este objeto pode ser tanto um objeto do cenário como o próprio colega de cena. O que Stanislávski aponta é que este tipo de comunicação pode levar o ator a acostumar-se a olhar para o nada e falar para ele, fazendo com que, quando na presença real do objeto ele passe a não interagir diretamente com este, mas com o que fixou da imagem virtual do mesmo. Do ponto de vista da comunicação isso pode ser prejudicial.

Por fim, preciso falar sobre a comunicação coletiva que é aquela que ocorre em cenas de multidão, onde a atenção da comunicação do ator precisa caminhar entre um objeto específico e o objeto “corpo da multidão”. A comunicação coletiva é uma especificidade da comunicação mútua, o que modifica é que ao invés de comunicar-se diretamente com os sinais de um corpo, o ator precisa comunicar-se com os sinais de um “corpo da multidão”. Stanislávski aponta que este tipo de comunicação aconteceria de forma direta com o público nas comédias e vaudevilles franceses, e no caso do palco realista e uso da quarta parede, esta comunicação aconteceria nas cenas de multidão no palco. Em cenas como estas, comumente, a multidão apresenta um fim/propósito comum, como por exemplo rogar a morte de um personagem. O ator comunica-se não mais com um outro parceiro de cena, mas com a expressão total do corpo desta multidão. No caso das comédias e do tetro de rua esta comunicação é direta como espectador/transeunte, mas a percepção de comunicação que ora encontra-se em um foco e o momento seguinte precisa ser ampliada para o “corpo da multidão” é o mesmo.

¹³⁰ Empatia. In: **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

3.5 Adaptação

A adaptação pode ser considerada como um dos artifícios das proposições da comunicação. A adaptação é a forma como modificamos nossos estados físicos, de forma consciente, para apresentar e/ou encobrir uma emoção. Como por exemplo quando sorrimos para tentar demonstrar simpatia por alguém a quem somos obrigados a conviver embora não exatamente gostamos. Além disso, a adaptação é a forma como o ator dissimula suas emoções para adaptar algumas experiências específicas em contextos vivenciados pelo personagem. Um exemplo disto na vida cotidiana é quando suavizamos conscientemente a intensidade e o timbre de nossa voz, além de ralentarmos nossos gestos físicos para tentarmos convencer alguém da necessidade que temos de sua ajuda, bem como quando nossa voz se torna mais grave e liberamos mais ar na pronúncia das palavras para dar a entender uma sensualidade para com uma outra pessoa. O ator compreende estas situações e utiliza estas atitudes de forma adaptada para por exemplo tentar seduzir o outro personagem e/ou convencê-lo de lhe conceder um empréstimo.

Em suma o que está acontecendo é que, decorrente do processo de autocomunicação o ator está modificando seus estados emocionais através dos estímulos e das expressões selecionadas nos ensaios a fim de convencer seu parceiro (e indiretamente o público) de que o personagem que ele está representando está sentindo determinada emoção.

Esta capacidade não é privilégio dos atores, pois na vida ordinária diariamente faz-se necessário “encobrir” reais emoções para não deixar transparecer algo que não se queira público, seja por motivos particulares e ou por motivos sociais. Em diversas ocasiões “disfarça-se” um sentimento de raiva com um sorriso forçado para não exibir a raiva e ainda camuflá-la. Sendo assim, constantemente estamos obrigados e tentados a nos adaptarmos uns aos outros. Sobre isto Damásio afirma

Os organismos complexos aprendem também a modular a execução das emoções de acordo com as circunstâncias individuais. Há dispositivos de modulação que graduam a magnitude da expressão emocional de forma não consciente. Um simples exemplo: quando ouvimos uma piada podemos rir ou sorrir de forma inteiramente diferente dependendo do contexto social: um jantar diplomático, um jantar entre amigos íntimos ou um encontro casual. Não precisamos pensar no contexto. O ajustamento é automático. **Claro que o ajustamento pode também ser conscientemente deliberado.** Por boas ou más razões podemos ocultar o divertimento ou o desprezo com que recebemos as palavras da pessoa com quem estamos conversando. (DAMÁSIO, 2004, p.64, grifo meu)

Percebe-se, portanto, no trecho de Damásio que os ajustes de adaptação da expressão das emoções ocorrem naturalmente no cotidiano de todos os seres humanos saudáveis. Entretanto, ele também aponta que há a possibilidade de um ajuste consciente, e é sob esta possibilidade que a adaptação ocorre no ator.

O ator é consciente de que precisa convencer a plateia de algo, adaptar seus estados emocionais para tal fim. Adaptar seu estado emocional para encobrir uma faceta da personagem e/ou transparecer outra. Os mecanismos de adaptação são, portanto, uma linha auxiliar das proposituras de comunicação, pois são através deles que se consegue editar as emoções para serem apresentadas no ato da comunicação. Ela também serve para os casos de incompatibilidade entre o estado humoral do ator e do personagem em determinada apresentação. Por exemplo, caso o ator tenha sofrido um grande baque emocional na sua vida particular e seu personagem seja alegre, divertido e muito bem-humorado, vai ser necessário recorrer ao mecanismo de adaptação para viver o personagem em cena de forma a convencer a plateia deste perfil do personagem e não deixar que o estado emocional do ator naquele momento transpareça.

A ideia de adaptação serve quando o ator precisa demonstrar as incoerências e a dialética do personagem, bem como a construção e demonstração das tensões que compõem o personagem. Algumas adaptações acontecem em relação a posturas físicas, pois em vários momentos, sem perceber, adaptamos uma postura física que observamos em alguém e que nos comunica algo. Estas adaptações físicas podem nem ser claras, como por exemplo, quando andamos com um ombro mais alto que outro e não nos lembramos que podemos ter visto e “copiado” este andar “torto” da mãe ou do pai, ou de outra pessoa qualquer que por algum motivo atraiu a nossa atenção e observação.

No vídeo *Observação Ativa*¹³¹ de autoria de Anna Paola Bicalho, ela dá voz a Stanislávski descrevendo o corpo e como foram construídas as adaptações físicas para a construção do personagem Doutor Stockmann, protagonista da peça *O inimigo do povo*, de Ibsen. Primeiro Stanislávski partiu das construções da vida e da personalidade do personagem “Quando Stanislávski criou o Doutor Stockmann, [...] o que mais o atraiu foi a paixão do doutor pela verdade, e a crença de que essa paixão era comum a todas as pessoas” (BICALHO, 2015, p. 62).

¹³¹ Este vídeo e outros 10 são o resultado prático da tese de doutorado de Anna Paola Biadi Bicalho intitulada *Produção de vídeos que facilitem a abordagem do processo criador da vivência, em Stanislávski* (2015). A tese que contém os roteiros dos vídeos pode ser acessada em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000959046&fd=y>. Os vídeos podem ser acessados em <https://vimeo.com/preparacaoStanislávski>. Acesso em 30 de nov. de 2015.

Figura 15: Estatueta de Stanislávski como Dr. Stockmann



Fonte: Bicalho, 2015

Havia uma inclinação de meu corpo para frente e um jeito despachado de caminhar, sem me deter no efeito que minhas falas causavam nas pessoas. Olhava confiantemente o homem ou a mulher com quem me relacionava na cena. O indicador e o dedo médio avançavam para dar maior convicção às palavras, como se desejasse introduzir meus sentimentos, palavras e convicções diretamente na alma da pessoa com quem estava falando. Todas essas coisas e hábitos apareciam instintiva e inconscientemente. Em 1906, de férias na Finlândia, repassei a criação desse papel na memória. Procurei descobrir de onde tirei esses traços característicos do papel de Stockmann. A maneira de me apoiar num e noutro pé, como Stockmann, tinha tomado de um conhecido músico e crítico russo. Soube disso quando me lembrei dele. Mas foi em Berlim, onde encontrei um professor que conheci num hospital de Viena, que compreendi que havia tomado dele o uso dos dedos no papel de Stockmann. Fiz tudo isso inconscientemente, só depois de criado o papel é que percebi. (BICALHO, 2015, p. 62-63)

Percebemos, portanto, que o processo descrito acima é a utilização do procedimento de adaptação física que é realizado quando o ator precisa compor um personagem. O ator nem sempre sabe ao certo o local de onde retirou tal elemento físico para seu personagem, todavia, diversas posturas e gestos físicos estão registrados em sua mente, e eles aparecem quando o ator ativa sua imaginação para encontrar a melhor forma de representar um personagem com as nuances desejadas.

O banco de dados de adaptação é tanto emocional como físico porque em suma a adaptação é a forma como o ator adapta suas experiências, quer sejam próprias ou adquiridas para convencer o outro personagem ou a plateia de um determinado fato ou situação. Este recurso é recorrentemente utilizado em montagens de comédia, teatro com máscaras e teatro popular, quando os atores constroem o corpo de seus personagens baseando-se em arquétipos de animais. Este procedimento é uma adaptação das proposituras corporais destes animais. Principalmente o trabalho com as máscaras da Commedia dell'Arte tal como aponta Dario Fo

Há uma máscara resultante do casamento entre um cão perdigueiro, um mastim napolitano e o rosto de um homem. [...] assim como torna-se galo, peru ou galinha, a máscara de Pantaleone ou do Magnifico: em consequência, o andar e a movimentação do ator que a usa precisará imitar os gestos mecânicos e esquizoides de um galo. Outra muito famosa é a clássica máscara do Arlecchino, junção de gato e macaco. Em certos casos, por suas evidentes características, é chamado de Arlecchino-gato. O ator que vestia essa máscara dava saltos e pulinhos, articulando braços e pernas com suavidade e, de tempos em tempos, desfechava um grande e enérgico salto. Pois bem, a maioria das máscaras, inclusive as da Commedia dell'Arte, remetem ao mundo animal, ou seja, são zoomórficas. Aludem, particularmente, aos animais de quintal, domésticos ou domesticados. (FO, 1999, p. 38)

Tais procedimentos de construção corporal são adaptações tais como as que Stanislávski efetuou para construir o Dr. Stockmann. No entanto, no caso da Commedia dell'Arte os arquétipos são bem definidos e propostos. Todos os atores, no momento da construção de seu personagem, realizam atividade análoga a estas de adaptação física.

Como já foi dito o mesmo acontece com os procedimentos de adaptação emocional. O ator pode ampliar ou diminuir suas expressões das emoções, e este procedimento é realizado por meio de adaptações, para que seja possível buscar em si a emoção necessária para a construção de vários tipos de cena.

A criatura: Muito bem, suponhamos que eu deva representar um crime. E eu nunca tenha matado nada. Como encontrar isto [a emoção]?

Eu: Oh! Por que todos os atores me perguntam sobre o crime? Quando mais jovens são, em mais crimes querem atuar. Muito bem, você nunca assassinou nada. Já acampou alguma vez?

A criatura: sim.

Eu: Alguma vez se sentou no bosque, ao redor de um lago, ao entardecer?

A criatura: Sim.

Eu: Haviam Mosquitos?

A criatura: Sim, em Nova Jersey.

Eu: O incomodavam? Seguiu a alguma delas com os olhos e ouvidos e seu ódio, até que o inseto pousou em seu antebraço? E não bateu neste com crueldade sem sequer pensar que podia machucar-se, com só o desejo de...terminar? [...] aí está. Um artista sensível não necessita mais que isto para representar o final de Otelo e Desdêmona. O resto é obra da ampliação, imaginação e fé¹³². (BOLES LAVSKI, 1990, p.173-174, tradução minha)

Em outras palavras, o ator pode, através de muitos exercícios, controlar o nível de exposição de determinada emoção, construindo um caminho e um formato para a emoção, a fim de que esta corrobore com as ações do personagem. Damásio escreve sobre o processo de adaptação das emoções dizendo que

As reações aos estímulos e situações podem ser filtradas por um processo de avaliação ponderada. Esse filtro reflexivo e avaliador introduz a possibilidade de variação na proporção e intensidade dos padrões emocionais preestabelecidos e produz, com efeito uma modulação na maquinaria básica das emoções. (DAMÁSIO, 1996, p.159)

Damásio faz esta fala se contrapondo a ideia de William James de que existiria uma série de respostas automáticas e inatas e que o cérebro daria esta série de respostas a situações análogas durante a vida. O que Damásio está dizendo é que através de um processo de avaliação, ou posso dizer, de um processo de tomada de conhecimento, é possível modificar a intensidade e as variedades de modulações de uma emoção. Este pensamento é uma conexão direta com a propositura de Stanislávski de adaptação consciente, neste caso, adaptação das emoções.

O ator precisa aprender a como adaptar suas emoções para que estas, por surgirem de um estímulo real, possa vir a gerar uma emoção real, tendo em vista que não é possível outros artifícios no momento da cena. Como diz Damásio sobre o sorriso natural: “Para sorrir

¹³² Tradução livre de: “La criatura: Muy bien. Supongamos que debo representar un crimen. Yo nunca he matado a nadie. ¿Cómo hallare eso?

Yo: ¡Oh!, ¿porque todos los actores me preguntaran sobre el crimen? Cuantos más jóvenes son, en más crímenes quieren actuar. Muy bien, usted nunca ha asesinado a nadie. ¿Ha acampado alguna vez?

La criatura: Si.

Yo: ¿Alguna vez se sentó en el bosque, a la orilla de un lago, al atardecer?

La criatura: Si.

Yo: ¿Había mosquitos?

La criatura: Si, en Nueva Jersey. Yo: ¿La incomodaban? ¿Siguió a alguno de ellos con los ojos y oídos y su odio, hasta que el insecto se le puso en el antebrazo? ¿Y no se golpeó este con crueldad sin pensar siquiera en que podría lastimarse, con solo el deseo de... terminar? [...] Ahí está. Un artista sensitivo no necesita más para representar el final de Otelo y Desdêmona. El resto es obra de magnificación, imaginación y fe.”

naturalmente temos duas opções: aprender a representar ou pedir que nos contem uma boa anedota. A carreira dos atores e políticos depende deste arranjo simples e incômodo da neurofisiologia” (DAMÁSIO, 1996, p. 197). Sendo assim, é certo que existe uma forma de representar naturalmente e de forma orgânica e real as emoções. Todavia este processo é de difícil solução, apenas por não se poder manipular diretamente as construções cerebrais, sendo necessário um processo longo de autoconhecimento e auto percepção.

3.6 Subconsciente

É compreendido por Damásio que grande parte das imagens e percepções que temos do ambiente não se tornam conscientes, ou seja, não tomamos consciência da existência delas. Este mecanismo é necessário para que não haja um “congestionamento” na “janela da mente”. (DAMÁSIO, 2000, p. 404) Portanto, se existe um subterrâneo de imagens mentais, as quais passam despercebidas pela nossa ciência, o trabalho com a subconsciente parte da premissa de que podemos tentar acessar este “subterrâneo” a fim de encontrar as outras diversas imagens que são criadas em nossa mente, ou seja, encontrar as imagens que não foram filtradas/selecionadas.

Segundo Damásio

As imagens podem ser conscientes ou inconscientes. Cabe notar, porém, que nem todas as imagens que o cérebro constrói se torna conscientes. Há imagens demais sendo geradas e competição demais para a janela da mente, relativamente pequena, na qual as imagens podem se tornar conscientes – ou seja, a janela na qual as imagens são acompanhadas da percepção de que as estamos apreendendo. [...] metaforicamente, existe de fato um subterrâneo sob a mente consciente[...] um nível compõe-se de imagens às quais não se prestou atenção. (DAMÁSIO, 2000, p.404)

É evidente que se o cérebro fez escolhas entre as imagens, quer dizer, que uma série de imagens que estão sendo construídas são desnecessárias. O que aponto não é um espaço onde só existam imagens “maravilhosas” que estão prontas a serem usadas. Neste espaço, o ator talvez encontre imagens que ele não prejudicou, mas ele as terá que selecionar em meio a diversas imagens de percepção do ambiente, por exemplo. O trabalho com o subconsciente não é tão simples, pois no subconsciente também existe um acúmulo de informações que podem ser inúteis.

É importante saber, que estados emocionais desencadeiam uma modificação na qualidade e na capacidade do pensamento. Geralmente o surgimento de emoções de júbilo tendem a acelerar nosso pensamento, fazendo com que entremos em estados de percepção

apurada, mesmo que nossa atenção nestas imagens também seja diminuída. O que acontece é que o pensamento se acelera, então cria-se muito mais imagens sobre determinado estímulo. Isto faz com que indiretamente se consiga muito mais soluções para determinado acontecimento (DAMASIO, 1996). Em resumo o que quero dizer é que produzir emoções de felicidade em momentos em que precisamos ser criativos nos ajuda a tentar encontrar outras opções e respostas para determinado problema.

Após uma série de modificações que acontecem em diversas zonas do cérebro, locais como o núcleo do tronco cerebral e o prosencéfalo basal são ativados e reagem liberando seletivamente uma série de neurotransmissores em relação ao tipo de estímulo que chegou até eles.

O resultado das respostas neurotransmissoras é a alteração da velocidade com que as imagens são formadas, eliminadas, examinadas e evocadas, assim como uma alteração no estilo de raciocínio efetuado sobre estas imagens. Como por exemplo, temos o caso em que o modo cognitivo que acompanha uma sensação de júbilo permite a criação rápida de múltiplas imagens, de tal forma que o processo associativo é mais rico e as associações são feitas de acordo com uma maior variedade de indícios existentes nas imagens que estão sendo examinadas. As imagens não são o alvo da atenção por muito tempo. [...] esse modo cognitivo é acompanhado de uma desinibição da eficiência motora, assim como de um aumento do apetite e dos comportamentos exploratórios. (DAMÁSIO, 1996, p. 195)

Percebe-se, portanto, que como resposta natural à estados emocionais efusivos produz-se um estado mental e corporal que corrobora bastante-com a ideia de Stanislávski de que o ator ultrapassaria uma linha entre as criações dadas de convencionalismos e um outro estado onde ele alcançaria um estado de criação mais fluído (STANISLÁVSKI, 1977, p.337). Essa fluidez acontece tanto no nível do pensamento, que proporciona um maior número de possibilidade, vide o número maior de imagens e associações criadas, quanto no nível corporal, por meio das ações e gestos, possibilitado pela ampliação da necessidade exploratória, bem como da “desinibição motora” apontada por Damásio. Todos nós já devemos ter sentido um estado de euforia após a descoberta de uma solução criativa que não imaginamos que poderia acontecer, e que não achávamos que poderíamos alcançar.

Este estado em que o pensamento é acelerado encontra seu opositor quando comungamos de estados emotivos como a tristeza. Neste estado o modo cognitivo tornar-se lento, com associações pobres, repleto de inferências limitadas e ineficientes, além de uma concentração excessiva na mesma imagem (geralmente as imagens que estão gerando a reação emocional negativa)¹³³ (DAMÁSIO, 1996, p. 195).

¹³³ Esta também é a explicação para o aprofundamento dos estados de depressão, onde o indivíduo se fixa nas imagens que lhe causam o sentimento de tristeza. (DAMÁSIO, 1996, p. 195).

Agora que se sabe que através do sentimento de excitação tornamo-nos mais criativos e propensos a criar, seria interessante que o ator atentasse a este agente no momento de preparação para os ensaios e criações cênicas. Portanto, faz-se necessário saber como criar conscientemente estes estados de excitação. Este é um dos objetivos finais desta dissertação. Falo sobre isto no tópico em que analiso a memória emotiva.

Agora, para além da ampliação da capacidade criativa, é preciso pensar nas formas de expressão externa, pois cada indivíduo expressa apenas uma parte do que poderia ser criado na mente. Isto se deve aos filtros sociais que cada uma carrega na mente. É preciso retomar este assunto para que se possa falar sobre os filtros do subconsciente.

Existe no cérebro um mecanismo que regula as nossas apreensões das construções sociais. Como já mencionei nesta dissertação, este mecanismo é chamado de supra-regulação adaptativa. As imagens que se tornam conscientes, bem como as respostas emocionais que o ator apresenta na cena são sempre reguladas pelo filtro do próprio ator. Entendo o trabalho com o subconsciente do ator, como uma forma de dar um passo ao “espaço” anterior ao filtro, ou seja, um espaço onde nossas respostas emotivas ainda não foram selecionadas e/ou moldadas pela forma como nós aprendemos que tais emoções podem ser apresentadas.

Existem nas sociedades humanas convenções sociais e regras éticas acerca e acima das convenções e regras que a biologia por si proporciona. Esses níveis de controle adicionais moldam o comportamento instintivo de forma a poder ser adaptado com flexibilidade a um meio ambiente em rápida e complexa mutação e garantir a sobrevivência do indivíduo e dos outros [...] em circunstâncias em que uma das respostas preestabelecidas no repertório natural se revelaria contraproducente imediata ou posteriormente. Os perigos que advêm dessas convenções e regras podem ser imediatos e diretos (danos físicos e mentais) ou remotos e indiretos (perda futura, vergonha. (DAMÁSIO,1996, p.153)

Percebe-se, portanto, que os filtros que utilizamos para a representação e demonstração de nossas emoções, bem como das respostas físicas que damos as situações, nos foi “passado” tanto pela educação como pela cultura (se é que estas duas podem ser separadas).

O que Stanislávski chama de um estado de semiconsciência, e de uma atuação onde não haja barreiras de tensão e pensamento interrompendo o fluxo, eu entendo como a atuação neste estado onde as barreiras e filtros das supra-regulações adaptativas não estariam atuando diretamente, e que, portanto, o ator não estaria mais “se percebendo” enquanto ser atuante da ação cênica. Para que se torne mais claro, é preciso um exemplo do que estou entendendo como tal.

Imaginemos a seguinte situação: uma mulher que foi educada a vida inteira em uma sociedade que limitou suas possibilidades de expressar-se livremente, sendo impostas regras de como sentar-se, em que altura falar e sobre que assuntos ela poderia falar. Além disto tudo lhe foram impostas regras sobre quais emoções podiam ser demonstradas. Para uma atriz que passasse por todas estas estruturas sociais, e que por este motivo teria uma serie de filtros sociais, haveria uma dificuldade orgânica de representar determinados tipos de personagem, como por exemplo, uma prostituta de *A Ópera do Malandro* de Chico Buarque. Todavia, a interpretação de uma personagem não é a vida da atriz, e além disto, a profissão de ator e atriz não é apenas para uns poucos escolhidos que conseguem ignorar estes filtros mentais. Alguém que passe por estas condições precisa se conectar com um estado anterior aos seus filtros sociais, a um estado onde as decisões ainda não passam por um filtro consciente, um estágio subconsciente. Buscando em suas estruturas inatas a atriz pode encontrar em si as construções para uma personagem que se diferencie bastante dela e que realiza ações que ela mesma não conseguiria realizar. Em suma, a atriz precisa se desprender da parte social dela mesma, a fim de encontrar os filtros sociais de sua personagem.

O que age por trás de todo este processo é que a atriz imaginada no exemplo, se se deixar levar por seus filtros sociais, não conseguiria sentir de verdade a emoção necessária para a representação de alguns personagens. E segundo as observações do *sistema*, somente sentindo verdadeiramente um sentimento o ator conseguiria se fazer entender, ou melhor, conseguiria comunicar-se mutuamente com a plateia. Sendo assim, os atores precisam encontrar formas de sentir esta emoção, quer seja numa reprodução externa que provoque de alguma forma uma emoção real e orgânica, quer seja na obtenção de acesso a estruturas do subconsciente para conseguir sentir a emoção real. Sobre o procedimento de tornar real um sentimento, mesmo quando temos que anular estruturas que nos afetam no nível consciente, Damásio diz:

Isso significa que o amor, a generosidade, a bondade, a compaixão, a honestidade e outras características louváveis não são mais do que o resultado de uma regulação neurobiológica orientada para a sobrevivência e que é consciente, mas egoísta? [...] isso quer dizer que não existe amor verdadeiro, amizade sincera, compaixão genuína? *De modo algum*. O amor é verdadeiro, a amizade sincera e a compaixão genuína se eu não mentir em relação ao que sinto, se eu realmente me sentir apaixonado, amigável ou compadecido. (DAMÁSIO, 1996, p154, grifo no original)

O que Damásio está apresentando neste trecho é o que Stanislávski já propunha em seu *sistema* que a representação externa do sentimento será verdadeira se as construções internas, ou como ele prefere denominar, as construções do espírito humano, forem reais. Em

suma, realmente somente encontrando meios de sentir de forma real é que os atores conseguem uma possibilidade de atuação sincera segundo a proposta de interpretação de Stanislávski.

Em análise, o que Damásio propõe e serve para nosso entendimento é que

[existe] um organismo que surge para a vida dotado de mecanismo automáticos de sobrevivência e ao qual a educação e a aculturação acrescentam um conjunto de estratégias de tomada de decisões socialmente permissíveis e desejáveis, os quais, por sua vez, favorecem a sobrevivência [...] e serve de base à construção de uma *pessoa*. (DAMÁSIO, 1996, p154, grifo no original)

É esta “pessoa”, que surge destes mecanismos, que precisa ser trabalhada a ponto de esquecer-se de si, ou como prefere dizer Stanislávski, esta pessoa que se sentindo “tomado” por um personagem, quando em estado de semiconsciência, realiza as ações do personagem sem atentar para ele mesmo no momento da atuação. (STANISLÁVSKI, 1977, p.337). Construir a vida do personagem passa pelo estado de criação da consciência e dos filtros deste personagem, a ponto de o ator não utilizar seus próprios filtros no momento da atuação.

Por fim, é importante frisar que embora pareça confuso, as emoções podem acontecer de forma inconsciente, pois diversas vezes as emoções são induzidas sem que nos atentarmos o porquê. As emoções podem surgir “a partir de pensamentos para os quais [o indivíduo] não se atentou ou de disposições de espírito desconhecidas, ou ainda de nossos estados corporais que não podemos perceber” (DAMÁSIO, 2000, p.135). Neste sentido, quando o ator utiliza os espectros de seu subconsciente ele está produzindo emoções que ele sempre foi possível de sentir, no entanto, os filtros sociais não estão regulando a exibição e produção destas emoções.

3.7 Memória emotiva

Inicialmente é importante apontar que, tal como aponta Carnicke, a palavra russa que designa sentimento é *Chuvstvo* (Sentimento) e seu sentido refere-se igualmente às sensações emocionais e às sensações físicas. (CARNIKE, 2009, p. 11). E que o verbo *Chuvstvovat'* significa ao mesmo tempo, “sentir emoção”, “entender” e “tornar-se consciente de” (CARNIKE, 2009, p. 14). Esta discussão sobre a terminologia e seus significados é importante para que atentemos que a noção russa de sentimento é múltipla de significados e leituras, e que, portanto, devemos entender a memória emotiva como este mecanismo que unifica as sensações psicológicas de uma experiência e as sensações físicas, tendo consciência

de que ambas acontecem paralelamente. Podemos entender, portanto, que a memória emotiva é ao mesmo tempo ‘sentir uma emoção’ e estar “consciente desta”, ou seja, perceber exatamente o que o afeta para buscar formas de manipulação destes estados.

A utilização memória emotiva pelo ator na cena não é o mesmo que o ator sentir suas emoções na cena. A memória emotiva, tal como eu a entendo, parte do princípio de que o ator possa construir disparadores de emoções no palco, com base no texto, *se mágico*, nas construções da vida do personagem, no cenário, entre outros, elementos que farão com que as emoções sejam naturais na cena. Como é impossível que nós sintamos emoções de outras pessoas, pois “a perspectiva assumida em relação a uma melodia que você ouve ou um objeto tocado é a perspectiva de seu organismo, pois é traçado com base nas modificações sofridas por seu organismo durante os eventos de ouvir ou tocar” (DAMÁSIO, 2000, p. 194) Sendo assim é evidente que o ator deva utilizar suas emoções, registradas na mente sob a forma de disposições, na construção das emoções do personagem, em outras palavras, ele representa as emoções que o personagem estaria vivendo, mas ao invés de uma representação externa do que seria uma emoção, ele vai procurar nas suas reações emocionais algo que “caiba” naquele momento. As emoções do personagem são emoções humanas, neste sentido, as emoções do ator “cabem” nas do personagem, mesmo que seja necessário realizar adaptações, tal como já foi dito no trecho sobre as adaptações.

Diferente do que propunha Lee Strasberg do *Actors Studios* se apropriando de forma bem rasa de algumas ideias de Stanislávski, o ator não deve construir as emoções do personagem como sendo suas, revivenciando e ampliando suas lembranças na cena para criar a emoção. Este tipo de reação pode ser prejudicial a cena, e principalmente, pode ser prejudicial ao ator, pois como aponta Damásio ao falar sobre a técnica de Strasberg “[ela] pode ser mais convincente e cativante, mas requer talento e maturidade especiais para refrear os processos automatizados desencadeados pela emoção verdadeira” (DAMÁSIO, 1996, p.171). Stanislávski propunha que a realidade fosse fonte de escavação e pesquisa das emoções para que estas fossem posteriormente transferidas para o personagem. O ator não deveria vivenciar livremente estas emoções no palco, tendo em vista que as reações poderiam ser diversas, dolorosas e difíceis de serem contidas

Sabemos que não somos capazes de ser outra pessoa, mas o trabalho do ator é construir, a partir de suas experiências como seres humanos, uma outra vida, um outro ser o qual, durante um espaço de tempo predeterminado, acreditamos ser. A neurociência se posiciona a este respeito dizendo

uma das razões por que admiramos os bons atores é que eles conseguem nos convencer de que são outras pessoas, que possuem outra mente e outro self. Mas sabemos que isto não é verdade, que eles apenas transmitem engenhosas simulações, e valorizamos esse trabalho devido à sua dificuldade, por que o que eles fazem não é natural. (DAMÁSIO, 2000, p.187)

Percebo, portanto, que além de entender que a arte do ator é dissimular e fazer acreditar que o que está sentindo em si é um sentimento de outra pessoa, a tarefa do ator não é em anda simples. Considero a memória emotiva como o principal pilar para a criação desta sensação na plateia, mesmo uma plateia que tem pleno conhecimento de que ser outra pessoa ou é uma simulação ou uma patologia.

Um dos primeiros elementos apontados por Stanislávski para a construção de memória emotiva são os exercícios onde o ator deve rememorar as sensações de seus cinco sentidos (STANISLÁVSKI, 1977, p. 227). Posso dizer que a lembrança de determinadas sensações afim de criar uma emoção é um dos caminhos mais complicados para construir uma emoção pois predispõe um grande aparato de estímulo da imaginação, bem como um apurado processo de autocomunicação com seus sentidos e as lembranças das sensações deste. Todavia, o processo de criar a psicotécnica tão almejada por Stanislávski passa por um aprimoramento de todas as proposituras tratadas anteriormente, bem como as demais não tratadas diretamente neste trabalho

Damáσιο aponta o fato de que não existe a percepção pura de um objeto, ou seja, em nenhum momento olhamos para um objeto e o percebemos puramente, sem que haja interferência de uma série de mecanismos de ajustamento do corpo. (DAMÁSIO, 2000, p.193) Para além dos sinais sensoriais, tal como visão, audição e tato, as construções de nossa percepção necessitam dos sinais do ajustamento do corpo, pois somente assim a percepção estaria completa. Estas percepções são naturalmente registradas na mente, sendo assim, a afirmação de uma percepção complexa me leva a entender que se recordamos este objeto, também recordaremos a série de ajustamentos corporais que geraram a percepção registrada agora na mente.

Damáσιο diz sobre isto

A afirmação [de que não existe percepção pura] também é válida quando você está simplesmente pensando em um objeto, não o percebendo de fato no mundo exterior ao seu organismo. Eis por que: os registros que mantemos dos objetos e eventos percebidos em determinada ocasião incluem os ajustamentos motores que fizemos para obter a percepção da primeira vez, assim como as reações emocionais que tivemos então. Eles são co-registrados na memória, ainda que em sistemas separados. Em consequência, mesmo quando 'apenas' pensamos em um objeto, tendemos a reconstruir memórias não só de sua forma ou de uma cor[ou cheiro, ou sabor, ou som], mas também da mobilização perceptiva que o objeto exigiu e das

reações emocionais acessórias, não importa quão tênues tenham sido [...] as imagens que se forma em sua mente *sempre* sinalizam ao organismo o modo como você foi mobilizado pela tarefa de formar imagens, evocando certas e reações emocionais. Não há como você evitar que seu organismo seja *afetado*, sobretudo nos aspectos motor e emocional, pois isso está incluído em ter uma mente. (DAMÁSIO, 2000, p.193-194, grifos no original)

Percebo, portanto, que Stanislávski conseguiu antever a forma como a memória das sensações é capaz de induzir uma lembrança de um objeto ou evento e que este por sua vez é capaz de ser utilizado na cena. “Logo como podes ver, o artista necessita da memória não só das emoções, senão também a de todos os nossos sentidos”¹³⁴ (STANISLÁVSKI, 1977, p. 227, tradução minha).

Todas estas recordações, emotivas e sensoriais, passam por um filtro do tempo, o que força o ator a estar constantemente experimentando novas experiências para que seja possível ter um número maior de experiências. Entendo então que o ator deve estar constantemente vivendo novas experiências, bem como entrando em contato com pessoas diferentes, o que pode ser feito de através de filmes por exemplo. Este movimento para o plural e novo é importante, pois quanto mais possibilidades diferentes o ator tiver para experimentar, mais rico deve ser sua interpretação.

Em meio a todo este turbilhão de possibilidades e experiências de criação, o ator ainda precisa se preocupar em qual imagem é correta para estimular determinada emoção. É por este motivo que Stanislávski preza tanto pelos ensaios, o ator não conseguirá saber qual imagem utilizar a primeira vez. O ator precisa dos ensaios para poder escolher qual imagem gerou uma melhor resposta, ou seja, no que conscientemente eu preciso me concentrar para que esta emoção flua. Damásio diz

Temos certo controle sobre uma imagem que gostaríamos que funcionasse como indutora, se ela deve ou não permanecer como alvo de nossos pensamentos (quem recebeu uma educação católica, ou quem frequentou uma escola para atores como o *Actors Studio*, sabe exatamente do que estou falando). Podemos não ter êxito na tarefa, mas o trabalho de remover ou manter o indutor ocorrem sem dúvida alguma na consciência. (DAMÁSIO, 2000, p. 71)

Percebo então que a neurociência corrobora para a ideia de que podemos conscientemente nos concentrar e induzir uma emoção com base em experiências passadas.

O ator pode então manipular suas emoções, e para que isto seja possível, eu entendo que é interessante para o ator conhecer e compreender os mecanismos pelos quais uma

¹³⁴ Tradução livre de: “Luego, como podéis ver, el artista necesita la Memoria no solo de las emociones, sino también de todos nuestros sentidos.”

emoção é produzir para que então ele possa experimentar como através de mecanismo naturais ele poderá chegar a uma emoção induzida conscientemente. O que proponho é que o ator pode entender como as emoções dele são formadas biologicamente e pode usar este conhecimento para facilitar o aprimoramento de sua atuação.

Como já apresentei no primeiro capítulo desta dissertação, as emoções podem ser induzidas de duas formas, a alça corpórea e a alça corpórea virtual. No mecanismo de alça corpórea as modificações ocorridas no corpo são enviadas ao cérebro que as interpreta e envia as reações emocionais de volta para o corpo. Por sua vez, no mecanismo de alça corpórea virtual, partes do cérebro induzem lembranças e memórias de sensações, afim de que as partes do cérebro que são responsáveis pela interpretação dos sinais do corpo acreditem que o indivíduo esteja passando por uma experiência física. Neste sentido, partes do cérebro conseguem “enganar” outras partes do cérebro fazendo-as acreditar que o corpo está vivendo experiências, que na verdade está sendo construído com base somente em lembranças e criações da mente.

Abro aqui um adendo, para que se possa compreender como o ator poderia utilizar-se do mecanismo de Alça Corpórea a seu favor, no momento da encenação. Os estímulos que geraram a emoção em algum momento de nossa vida, não tem a possibilidade de serem reproduzidos no palco, pois não seria viável que no meio de uma cena de cólera de Hamlet, iniciássemos como estímulo, por exemplo, uma discussão com alguém sobre assuntos que nos causam a emoção de cólera.

Precisamos adaptar para a cena a sensação de cólera provocada por estes assuntos no momento em que vivenciamos, sendo assim, acredito que o mecanismo de alça corpórea juntamente com a noção de ação dramática de Stanislávski auxiliaria o ator a reproduzir conscientemente as condições que geram uma emoção.

O que compreendo da relação entre ações dramáticas e a alça corpórea é que, se os estímulos das emoções são feitos com base nas mudanças da paisagem do corpo na mente, poderíamos com base em posturas corporais resultados de ações, forjar em nossa mente a mudança necessária na paisagem corporal atingindo o estado de produção de uma emoção.

No processo de ensaio da encenação, utilizaríamos como base para a criação das ações físicas dos personagens, nossas Memórias físicas de situações que vivenciamos, presenciamos e/ou criamos em nossa mente com base nas experiências que ouvimos falar ou com base nas associações de elementos de experiências diferentes. Com base nestas memórias o ator responderia como indica Stanislávski nos seus últimos escritos, “o que eu *fiz* naquele momento? ”, pergunta a qual o ator precisa responder com uma ação, ou seja, com uma

resposta física. Com base nestas repostas, o ator conseguiria forjar na mente a situação que ele experimentou na ocasião da emoção.

Sendo assim, ele utilizaria as posturas corporais, ou melhor, as ações dramáticas para criar na mente uma modificação na paisagem corporal que lhe serviria tanto para a composição do personagem, como para estimular o cérebro a produzir uma resposta emocional no corpo deste ator. Em uma via de mão dupla, o ator estimula seu cérebro a criar uma reação emotiva e esta reação é utilizada na situação vivida pelo personagem. Estas posturas, bem como a organização da exposição da emoção em cena, seriam moldadas conscientemente durante o período de ensaio, e de forma alguma o ator poderia produzi-los pela primeira vez no momento da encenação, pois incorreria na possibilidade de não conseguir controlar as emoções que estes estímulos produziram.

Também podemos criar emoções com base nas modificações do ambiente, sendo assim, as construções de um cenário baseado no trabalho conjunto entre direção, atores e cenografia, podem ajudar o ator a utilizá-lo como ferramenta de construção de emoções por meio da alça corpórea. O mesmo se aplica aos demais elementos da cena, tais como a maquiagem, sonoplastia, figurinos bem como o trabalho dos demais atores da peça.

Os mecanismos de alça corpórea não funcionam durante um longo período de tempo, pois diversas vezes as emoções têm a tendência de serem efêmeras, excetuando-se casos patológicos (DAMÁSIO, 1996). Neste sentido, para que o mecanismo de alça corpora seja utilizado é preciso que ele seja ativado diversas vezes, cada uma destas vezes por um disparador. Esta ideia é a essência das unidades e objetivos propostos por Stanislávski, pois para além da divisão da peça dramaturgicamente em unidades e objetivos, o ator deve criar seus objetivos emocionais que corroboram com esta separação dramática, pois assim ele poderá criar um disparador, ou vários disparadores para cada um destes objetivos da encenação.

Em resumo, os mecanismos de alça corpórea são ativados por todas as proposituras de Stanislávski que envolvem uma percepção corporal, tais como posturas corporais, elementos do cenário, gestos e ações dramáticas, unidades e objetivos todos através de uma série de mecanismos de comunicação e adaptação.

A respeito da manipulação das emoções através da alça corpórea virtual, o ator no momento da cena conseguiria “manipular” o cérebro, com base em um pensamento direcionado para uma imagem específica, sem ter que necessariamente vivenciá-lo *in loco*. Isto serviria para que o ator conseguisse associar estímulos vivenciados durante o período de ensaios com ações necessárias para o encaminhamento da cena, pois muitas vezes, os

estímulos utilizados para se chegar a determinados estados não são reproduzidos na encenação. Quando muito, alguns elementos cênicos utilizados como “inspiração” emotiva nos ensaios, são trazidos para a cena com o objetivo de criar o mote emocional necessário para aquele ator. Esta relação com objetos imaginários e concentração da atenção do ator, bem como a criação do filme de imagens mentais que justificam as ações da personagem.

Este mecanismo de alça corpórea virtual, se utilizado com consciência pelo ator, poderia auxiliar quando os elementos que este utilizou para compor seu quadro emocional do personagem, não puderem ser retratados em cena. Muitos atores já executam sem se dar conta este mecanismo, todavia, não é lembrando-se da morte de sua avó que o ator conseguirá chegar a um estado orgânico de emoção em cena, tal como muitos pensam e assumem fazer. Ele precisará passar por um estágio no ensaio da encenação, onde com base em suas experiências ele poderá moldar a forma como está emoção será produzida e demonstrada para o público, sempre pensando que, o público é também moldado por uma série de padrões de identificação das emoções, ou seja, o ator precisa se fazer compreendido para aquele público embora apresenta sua proposta emocional para o personagem.

Neste íterim, o trabalho do ator é um constante experimentar no ensaio e experimentar no palco, para que ele possa aperfeiçoar a prática da utilização deste mecanismo de produção de uma emoção, que a neurociência intitula de alça corpórea virtual, e que neste trabalho eu compreendo que possa ser utilizado, da forma supracitada, pelo ator no momento da encenação.

Reitero que o pensamento errado de muitos atores que utilizam lembranças no momento da interpretação para chegar a seus estados emocionais, tem um fundo de verdade com este mecanismo de alça corpórea virtual. Todavia, é necessário para o entendimento do ator, que ele experimente este mecanismo no momento do ensaio, pois os reflexos emocionais podem chegar a ser incontroláveis, caso ele o faça indiscriminadamente. Por este motivo é tão importante à ideia de Stanislávski de sentimentos secundários (repetidos) em contraposição a noção de sentimentos primários (originais), sendo os sentimentos secundários aqueles que de alguma forma conseguimos controlar com o mecanismo da memória emotiva, e os sentimentos originais aqueles que nos tomam sem aviso prévio e que, portanto, são incontroláveis e não úteis a cena.

O ator conseguiria então, sabendo quais mecanismos ativar induzir conscientemente o cérebro a acreditar que ele esteja passando por um acontecimento “evocado”. Além de fazer o cérebro acreditar que está passando por um acontecimento que não é real naquele momento,

através do mecanismo de alça corpórea virtual o ator pode recorrer a memória emotiva e memória das sensações para criar uma reação emocional no momento da cena.

Em resumo o ator conseguiria através das proposituras de Lembranças e Pensamentos, memória das sensações, construções da imaginação, *se mágico*, subconsciente além da comunhão e adaptação, construir as emoções de maneira virtual, ou seja, sem um acontecimento físico real. Imaginemos cenas em que o ator precise chegar a um pico de emoção em poucos segundos, como por exemplo a entrada em cena de uma mãe que encontra o corpo do filho morto. Pode ser possível criar as emoções necessárias corporalmente, mas dependendo da construção da cena e dos acontecimentos anteriores, seria muito útil ao ator conseguir ativar esta emoção sem a utilização visível do corpo, somente através de indução mental, ou virtual.

Concluo aqui os diálogos entre a neurociência e o *sistema* de Stanislávski. No final deste percurso acredito que seja possível vislumbramos duas questões principais. A primeira é que é possível que através de treinamentos conscientes qualquer pessoa possa experimentar as proposituras do *sistema* Stanislávski, partindo do princípio de que ele é um *sistema* que se baseia em possibilidades completamente humana e que precisam de treino. A segunda conclusão é justamente sobre o treino, embora qualquer pessoa possa chegar a utilizar o *sistema*, o Treino é de suma importância para a criação cênica, bem como a capacidade de utilizar estas proposituras da melhor forma possível. Embora seja possível que qualquer pessoa o utilize, esta pessoa tem que estar disposta a delegar um grande tempo de sua vida em treinamento psicofísicos, bem como numa série de ensaios constantes para que seja possível construir todos estes aparatos físicos.

Seria de grande importância a aplicabilidade de um estudo como este na vida prática do ator, bem como em um corpo físico com suas limitações, tendo em vista que na teoria todos os corpos respondem da forma como queremos. Na prática o ator juntamente com o diretor vai ter diversos outros problemas. Sendo assim, este trabalho não tem como objetivo concluir muita coisa sobre o *sistema*, e sim apontar os diversos elementos que profissionais interessados em experimentos práticos podem utilizar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, constatei, por meio deste estudo, como o *sistema* de interpretação construído por Stanislávski há cerca de um século, é dialoga intensamente com as novas descobertas da neurociência. Stanislávski se apropria de parte dos avanços científicos da

psicologia e das ciências do cérebro de sua época para a concepção de suas ideias, e, curiosamente, mesmo decorridos 92 anos da publicação de seu primeiro livro, *My life in art*, essas mesmas ideias ainda se mostram contundentes em relação às ciências.

Os estudos da neurociência iniciados por Damásio foram pensados, inicialmente, como uma ferramenta metodológica para a busca de respostas que pudessem ampliar o entendimento contemporâneo do *sistema*. Entretanto, acabei percebendo, com o mergulho nos escritos de Antônio Damásio, o quanto suas descobertas na área da neurobiologia das emoções servem como aporte teórico para as propostas do “antigo” *sistema*. Diria, então, que Stanislávski estaria bastante satisfeito em ler os livros de Damásio e perceber como suas proposições, baseadas nas conquistas científicas de sua época, continuam tão atuais — ou, diria mais, como apontam numa boa direção para o entendimento da interpretação do ator.

Sou levado a acreditar que a escolha de Stanislávski por conceitos e ideias de cientistas como William James (2008, p. 6) e Theodule Ribot (1945, p. 127) são a primazia da atualidade de suas ideias. Quando observo como as descobertas de Damásio aprofundam o pensamento de Stanislávski com base nestas concepções científicas primeiras, percebo que foram estes mesmos pensamentos que possibilitaram a propagação das ideias de Stanislávski até os idos modernos, além do profundo observar de Stanislávski da prática diária da interpretação do ator em sua época.

Em suma, entendo que a preocupação de Stanislávski em utilizar estas teorias científicas como forma de ter seu pensamento respeitado à sua época foi o que fez com que seu pensamento não pudesse ser deixado de lado. A atualidade do *sistema* se dá por ele estar profundamente refletido na arte do ator e ainda responder às questões que o complexo teatro contemporâneo apresenta, mesmo tendo a arte teatral ampliado e muito suas fronteiras neste século XX.

Muitos pensadores escreveram tratados sobre esta relação com a atuação (sobre o trabalho do ator e sobre as emoções) — como Aaron Hill (*The art of acting*, 1746) e Mikhail Schepkin (*Memórias de um ator servente*, s/d.), mas somente aqueles legados por Stanislávski continuam a suscitar discussões centrais para a arte da interpretação do ator, apesar da importância destas análises citadas.

Por todos estes aspectos, pode-se dizer que Stanislávski foi fruto de um meio e que sua produção foi resultado das condições favoráveis das quais dispunha e de como ele se situou dentro desta condição. Filho de uma rica família burguesa que vivia intensamente a arte, desde criança Stanislávski teve a melhor educação, o contato com as mais famosas celebridades de sua época e a liberdade para, dentro do teatro construído por seu próprio pai

para suas brincadeiras e do primeiro grande empreendimento privado na arte teatral russa, gestar as indagações corretas e experimentar as contradições necessárias para a construção de seu pensamento artístico¹³⁵. Desse modo, Stanislávski (1989, p. 28-9) cresce em contato não apenas com as grandes descobertas de seu tempo mas com um teatro que enfrentava dinamicamente grandes transformações, seja em seu estabelecimento privado, frente a arte czarista, mas também se inserindo completamente nas contradições da primeira revolução socialista da humanidade, partindo de grandes avanços de seu tempo a exemplo das obras de autores como Charles Darwin, que publicara recentemente seus primeiros escritos [1859], e William James, com seus recentes artigos sobre emoção que abalavam o edifício crítico da psicologia [1890].

Sendo assim, concluo que é importante que percebamos que o *sistema* é o fruto de uma profunda liberdade de conhecimento e a resposta a profundas e determinadas questões sobre a arte de atuar que superavam e ainda superam nosso tempo, em um momento de profícua evolução do pensamento, e, talvez, por conta disto ele tenha transpassado o tempo sem se tornar obsoleto, mesmo com o avanço das ciências. As propostas do *sistema* podiam parecer à época inquietações apressadas da cabeça de um encenador cansado de suas produções, mas, na verdade, são *loucuras* de um encenador que procurava enfrentar a miríade de estilos que equacionavam a interpretação teatral a cada momento, e se tornarão a dinâmica da arte teatral nos séculos a seguir. O ator e diretor russo tinha uma visão profunda da arte de sua época (STANISLÁVSKI, 1989, p. 86).

Meu objetivo aqui foi *reler* as propostas do *sistema* Stanislávski para além das influências presentes em sua época, apresentando-as ao leitor de modo que este pudesse compreender as fundamentações de sua concepção e a necessidade latente que ele tinha de responder as questões que incomodam um grande ator. Todavia, meu intuito era investigar ou aproximar a existência de conexões entre duas fenômenos aparentemente divergentes, os pensamentos científicos e artísticos, aliada a diferença de quase um século entre eles. Como falei acima, percebo, ao término deste trabalho que a escolha correta das teorias primeiras feitas por Stanislávski são essenciais ao trabalho atoral, principalmente se observamos como o pensamento científico e a arte do ator evoluíram no ocidente.

A partir da releitura das proposituras de exercício do *sistema*, baseando-me então nas concepções de Antônio Damásio, principalmente, em seus escritos de 1996 a 2011. Percebo a utilização do chamado *se* mágico como uma composição do pensamento simbólico, como será

¹³⁵ Estas construções são apresentadas de forma primorosa na edição em português traduzida do russo do livro *Minha vida na arte* na tradução de Paulo Bezerra.

definido por Piaget (1945) Trata-se de um mecanismo de estimulação, ou seja, a criação de uma imagem mental na memória fundamental para nossa existência como seres humanos, o que diretamente desencadeia uma série de imagens sobre o tema da que serviu como disparador. A complexa formação de imagens na mente é decorrente da análise que fazemos da situação do ambiente que nos rodeia, na medida em que estas informações são selecionadas e encaminhadas pelos nossos sentidos até o cérebro, que as decodifica nas chamadas imagens. Estas imagens não são somente imagens visuais, havendo diversas imagens auditivas, táteis, olfativas e palatares, tal como o exemplo da *madeleine* na construção da obra *No caminho de Swan* (1987), de Marcel Proust. A *madeleine* serve como estopim para a narrativa do livro de Proust, pois ao sentar-se em um café e experimentar o primeiro pedaço de uma *madeleine*, o narrador se encontra com diversas lembranças olfativas, visuais, auditivas, táteis e palatares da infância, ele nos apresenta sua família e sua vida por meio destas lembranças que o absorvem. Uma série de desencadeamentos de memórias vão se acumulando na narrativa que tem a *madeleine* como ponto inicial.

Neste processo uma série de circuitos de neurônios são ativados quando estas informações chegam na mente, e são nos diversos caminhos das informações na mente, por meio das sinapses, que as imagens são formadas. Damásio aponta que seus estudos ainda não decifraram com certeza como os padrões mentais (imagens mentais) emergem de padrões cerebrais (rede de circuitos de neurônios). As imagens podem ser criadas na interação com o meio ambiente, mas também podem ser suscitadas através de lembranças e de construções mentais, além de interação entre estas duas formas de produção de imagens mentais.

O *se* mágico é um método de estímulo que procura ser consciente, construído pelo ator ou apresentado pelos demais participantes no momento do ensaio. Neste sentido, ele serve como estímulo para a produção mental de possibilidades de reconstrução daquelas situações de uma forma que procura construir uma situação “vivenciada”. O *se* mágico, então, faz com o que ator pense numa hipótese concreta para a resolução de determinada situação e, para tal, o ator deverá produzir um estímulo na mente para pensar sobre aquele fato e construir uma situação que produza uma vivência imaginada.

O estímulo chegará ao cérebro de duas formas possíveis: de forma perceptiva ou de forma evocada¹³⁶. Na forma perceptiva, o estímulo do *se* mágico ocorrerá através de um acontecimento real no espaço de ensaio, como uma ação, ou a modificação de uma peça do cenário, ou, ainda, através de um estímulo, como, por exemplo, o que você faria se quebrasse

¹³⁶ Estas nomenclaturas são apropriações minhas, em consonância com o nome dado às imagens geradas por cada tipo de estímulo — imagens perceptivas ou imagens evocadas.

‘este’ vaso valioso na casa de uma pessoa que você mal conhece?. Este tipo de estímulo gerará uma imagem mental perceptiva, que é a imagem gerada a partir de nossa percepção do ambiente. Para tal, será necessário que o ator tenha em cena algo que possa, pelo menos, ser utilizado como fonte de experiência sobre os objetos ou sobre o acontecimento proposto — mesmo que seja um objeto completamente diferente do estímulo, como uma sandália que representasse o vaso. Neste sentido, é correto afirmar que o *se* mágico de um estímulo perceptivo é o mesmo que a construção biológica de uma imagem perceptiva, e que, como tal, gerará uma série de outras imagens sobre este determinado fato, fazendo com que, na situação de um ensaio, a imagem perceptiva sirva como um estímulo do *se* mágico para o ator dar andamento à situação cênica proposta.

O mesmo acontece com aquilo que chamo de estímulo evocado. Neste caso, o *se* mágico servirá para que o ator possa reconstruir, com base nos arquivos de sua mente, ou de suas vivências, uma imagem evocada do passado, projetando esta situação numa experiência futura — este mecanismo é denominado na neurociência de “imagens evocadas de um futuro próximo”. Neste tipo de *se* mágico, o ator estimulará sua mente baseando-se em experiências passadas, fazendo com que, através de suas lembranças, seja dado andamento à situação imposta na cena. Como por exemplo, o que você fez quando quebrou ‘aquele’ vaso valioso na casa daquele desconhecido, como você reagiu?¹³⁷. Lembrando sempre que a resposta para estas indagações precisa, para Stanislávski e, portanto, para o *sistema*, ser uma resposta em forma de ação dramática ou de ação na cena. Nesta situação o ator deverá reunir as informações por meio das lembranças ou vivências e, criando uma imagem evocada da situação, esta por sua vez, provavelmente gerará uma outra série de imagens, de onde o ator poderá escolher as melhores saídas para a situação concreta de sua cena imaginada e/ou vivenciada. É correto afirmar, portanto, que o *se* mágico de um estímulo evocado é o mesmo que a construção biológica de uma imagem evocada, e por este motivo, o *se* mágico, como as imagens de ambos os tipos, faz com que o ator produza saídas coerentes e lógicas para as situações.

As proposições de *se* mágico, tal como as circunstâncias dadas¹³⁸, servem como forma de estímulo para a imaginação do ator. Percebo, portanto, que o trabalho com o *se* mágico, ou

¹³⁷ O estímulo também pode basear-se na percepção que o ator fez de um terceiro que passou por esta situação: Baseando-se na situação vivenciada por seu amigo, como você reagiria frente a situação do vaso quebrado na casa do desconhecido?

¹³⁸ Segundo Stanislávski (1954 *apud* DAGOSTINI, 2007, p. 34) as circunstâncias dadas são “[a]. fábula da obra, seus fatos, acontecimentos, a época, o tempo e o lugar da ação, as condições de vida, nosso entendimento da obra como atores e diretores, aquilo que agregamos de nós mesmos, a mise-en-scène, o cenário, os trajes, os

com a construção de imagens mentais, produzirá, organicamente, uma série de imagens relativas àquela primeira, procurando construir um todo coerente entre a vivência passada ou imaginada com a cena de sua personagem. Entretanto mente e corpo não se distinguem, assim, torna-se necessário enfatizar que estas imagens podem ficar armazenadas na mente e nas atividades físicas, ou seja, para além do entendimento de que as imagens mentais ficam armazenadas na mente sob forma de disposições, os *ses* podem, de alguma forma, ficar armazenados na mente e, ao mesmo tempo nas atitudes corporais.

No ensaio, durante a construção de imagens atuadas, os atores separaram/selecionam as imagens que servem para serem usadas como estímulo daquelas que não os ajudam a atingir o seu objetivo. Na atuação no palco, o ator não tem tempo de ficar se estimulando como nos ensaios, estes processos já devem estar selecionados e vivenciados. O despertar de um *se/imagem* demanda uma grande experimentação até chegar a um estímulo que realmente funcione, considerando-se, ainda, que o resultado pode ser diferente dos objetivados na cena. Por este motivo, durante o momento da atuação o ator, por não conseguir usar os *ses/imagens* mentais como estímulo, deve, de outro modo, armazenar os *ses/imagens* mentais em forma de um “filme mental” ou de uma ação vivenciada, que será projetado em sua mente durante essa atuação e servirá como estímulo e justificativa de cada momento desta, podendo também ser “recuperado” por uma atitude, um gesto, um cheiro, uma imagem. Sendo assim, o ator utilizará a capacidade que a mente tem de registrar imagens dispositivas para registrar as imagens necessárias para a construção cênica das situações do seu personagem. Desta forma, ele evita ser surpreendido por um reflexo inesperado a um estímulo novo, ou evita não conseguir um estímulo suficiente para a cena.

Quando um ator, em uma cena que foi construída durante os ensaios, tem de atingir uma grande carga emocional, que já foi alcançada e exaustivamente trabalhada e experimentada por este nos ensaios, e este não consegue, por algum motivo externo que toma sua atenção no momento da atuação, “entrar” no personagem e chegar a esta emoção, ele provavelmente não está “assistindo”, ou não produziu um bom *filme mental* de *ses/imagens* mentais.

Quando este *filme* é bem *dirigido*, e o ator consegue voltar sua atenção para ele, as situações construídas nos ensaios fluem de forma orgânica no palco, porque, ao invés de buscar estímulos novos, o ator está trabalhando com o material imaginário controlado que ele mesmo criou. Em vista destes apontamentos, posso dizer que o trabalho de imaginação do

objetos, a iluminação, os ruídos, os sons e tudo o mais o que é proposto aos atores prestar atenção durante a sua criação”.

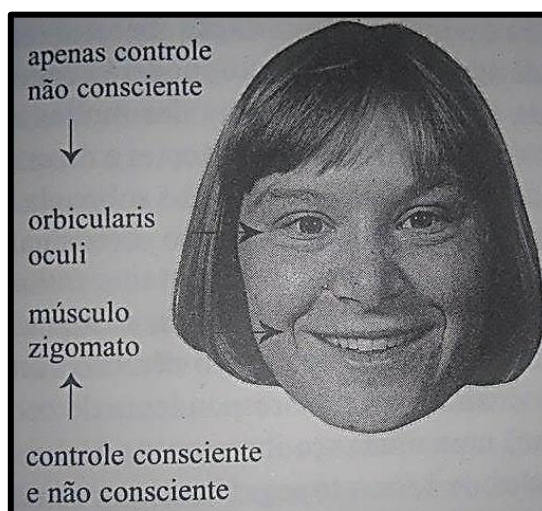
ator, criado a partir das construções do/da *se*/imagem mental, e dos registros dispositivos destas imagens (filme mental), é organicamente plausível, tendo em vista os detalhes biológicos apresentados sobre imagens mentais e registros dispositivos de imagens mentais. É preciso apontar que existem outros vários elementos que podem influenciar este processo tendo em vista que por tratar-se de um movimento subjetivo ele não é totalmente controlável. Trato então dos momentos onde o ator consegue controlar estes processos.

Estas relações apresentadas podem parecer mentais podendo levar a crer que descrevo a interpretação do ator como apenas “mental”, todavia, reitero que neste trabalho a interpretação do ator é pensada como um processo psicofísico, ou seja, um processo que envolve a “mente” e o “corpo”.

Stanislávski (1977) parece *prever* a concepção das emoções conforme estabelecidas por Antônio Damásio, quando diz que os atores precisam estar com seus corpos aptos para representar as nuances das personagens. Para Damásio (1996) as emoções são os mecanismos de reações, por meio de movimentos que ocorrem como reflexo de uma análise que o cérebro produz sobre uma imagem mental. Sendo assim, as emoções vão sendo produzidas de acordo com a leitura que o cérebro faz dos estímulos, produzindo uma resposta de acordo com a melhor opção para a preservação do organismo. Neste sentido, o *se* mágico, evocado ou perceptivo, gera determinadas imagens mentais, analisadas e respondidas pelo cérebro. De acordo com Damásio, essas respostas físicas são as emoções, mas, para Stanislávski, por exemplo, elas podem significar as ações dramáticas da personagem.

As emoções existem, então, como resposta à análise daquelas imagens, e podem expressar-se de forma ampla ou através de micro expressões. Considerados esses aspectos, acredito que as propostas de preparação do corpo de Stanislávski serviam para tornar o ator capaz de esboçar as reações possíveis à uma emoção. Quer sejam os grandes arroubos (que implicam um conhecimento das bases e limites anatômicos do corpo), quer seja o micro-enrijecimento (de um músculo da face ou de uma das mãos), estes vários arranjos corporais são comuns quando temos uma emoção “cotidiana”, mas o ator precisa ser consciente sobre quais destes aspectos ele quer demonstrar no momento “extra-cotidiano”, principalmente os mais detalhados. Damásio (1996, p. 89) aponta que o pesquisador Guillaume-Benjamin Duchenne descobriu, em 1862, que existiam músculos na face que só eram movimentados quando o sorriso era verdadeiro, ou seja, quando advinham de uma emoção natural. Desse modo, ele percebeu que estes dois músculos, o zigomato e o orbiculares oculi, eram impossíveis de serem ativados propositadamente.

Figura 16 – Sorriso de Duchenne com indicação dos músculos de movimento não consciente.



Fonte: DAMÁSIO, 1996, p. 90

Sendo assim, além de justificar-se que o ator deva produzir, através de mecanismos de manipulações, uma emoção orgânica e natural em si, é preciso que o corpo do ator esteja preparado para ir o mais próximo possível da manipulação de músculos como estes. Embora eu não disponha dos mecanismos capazes de contradizer o pensamento de Duchenne neste momento, eu penso que estes músculos podem, sim, ser manipulados, principalmente quando percebemos e denominamos que alguém *sorri com os olhos*¹³⁹. Diante do exposto, acredito que somente com um conhecimento refinado de suas emoções e de seu corpo o ator possa chegar a um nível de representação das emoções, segundo a lógica do *sistema* de Stanislávski.

A apresentação de uma emoção orgânica e que poderia se apresentar como natural no palco, tal como predispunha Stanislávski (1977) pode ser explicada com base na capacidade e na necessidade que os seres humanos apresentam de interpretar os sinais humorais dos demais seres humanos. Como capacidade evolutiva, servindo-nos como forma de analisar a emoção, bem como de analisarmos os estados dos seres com os quais temos de nos relacionar, os seres humanos apresentam uma tendência instintiva a interpretar os sinais físicos das emoções nos outros¹⁴⁰.

O ator, durante sua atuação, está constantemente emitindo os sinais emocionais de seu personagem — daí a necessidade anteriormente mencionada de que o corpo esteja preparado

¹³⁹ Esta expressão é utilizada quando as expressões dos olhos acompanham a feição de felicidade de um sorriso, e, concomitantemente, são considerados pelo senso comum como um sorriso de *corpo inteiro*.

¹⁴⁰ Desta característica é que surgem as humanizações das emoções em animais e objetos. Assim, como afirma Damásio (2000, p.98), “a razão por que podemos ‘antropomorfizar’ [até] o pontinho na tela ou um animal com tanta eficácia é simples: emoção, como indica a palavra, diz respeito ao movimento, a comportamentos exteriorizados, a certas orquestrações de reações a uma causa dada, em um meio determinado”.

para apresentar as nuances físicas correlativas com as emoções sentidas. Dado o exposto, cabe ressaltar como é característica dos seres humanos, neste caso atores e público, a análise destes sinais para compreender quais emoções estão sendo transmitidas. Sendo assim, quando bem interpretada, de maneira orgânica e natural, uma emoção de tristeza consegue ser identificada pelos colegas de cena, bem como pelo público. Por todos esses aspectos, é imprescindível que o ator consiga reproduzir, no palco, tanto as emoções como os aspectos físicos destas, pois somente assim dá-se início ao processo de comunicação das emoções.

Em primeiro caso, é preciso apontar que compreendo a proposição de comunhão de Stanislávski como um processo de comunicação dos estados emocionais. Tanto uma comunicação destes estados consigo próprio, para que o ator consiga perceber o que está sentindo (tanto no momento da experimentação do *se* mágico na sala de ensaio), como os estados emocionais que traz consigo antes de chegar no momento da atuação cênica. Sendo assim, o ator precisa, em ambos os casos, refinar seu olhar para que, em um processo de autocomunicação, ele possa perceber seus estados nos citados dois momentos.

Este mesmo processo de comunicação acontece na reciprocidade das expressões das emoções no palco, pois o parceiro de cena também precisa ampliar sua capacidade de análise, criando uma comunicação mútua entre os atores. Ao analisarmos as emoções de outra pessoa, podemos utilizá-las como estímulo para as nossas próprias emoções. Neste caso, os reflexos das emoções podem ser manipulados, tanto para que o ator, conscientemente, possa dissimular uma emoção fazendo com que ela pareça outra, como para que ele, também conscientemente, esconda os traços desta emoção. Estas manipulações são concernentes às necessidades do personagem, como, por exemplo, não demonstrar nervosismo quando questionado sobre o jarro caro quebrado na casa do desconhecido¹⁴¹.

A comunicação mútua, tanto entre os atores na cena, como entre o palco e o público, desperta os conhecimentos de uma outra recente descoberta da neurociência: os chamados neurônios espelhos. Em 1994, Giacomo Rizzolatti, professor da Universidade de Parma, na Itália, descobriu que quando vemos a expressão de alguma emoção em outra pessoa, existe um mecanismo cerebral, denominado neurônios espelho, que nos faz, de certa forma, “imitar” esta emoção. Nosso cérebro, por meio dos neurônios espelhos, funciona como um “simulador” de uma ação. Estas ações são “ensaiadas”, ou ainda “imitadas” quando observamos alguém efetuar uma ação. Nessa pesquisa, Rizzolatti percebeu que as zonas do cérebro que são estimuladas quando sorrimos também são estimuladas quando vemos alguém

¹⁴¹ Exemplo do exercício proposto na explicação sobre o *se* mágico.

sorrir. Neste sentido, posso dizer que quando o público enxerga uma emoção natural e orgânica sendo representada no palco, entram em cena os mecanismos espelhos que levam este público a compartilhar, em certa medida, as emoções dos personagens apresentados na cena.

O psicólogo americano Paul Ekman e seu parceiro Richard Davidson efetuaram experimentos acerca dessa possibilidade e escreveram que o “ato de sorrir produziu diversas mudanças no cérebro, que acontecem quando temos sensações agradáveis” (EKMAN, 2011, p. 53). Este estudo de Ekman aponta que o cérebro tanto pode ser influenciado por um sorriso real, como também por um sorriso *falso*, mecânico — ainda assim, o sorriso real produz sinais mais fortes nas zonas específicas. Como já foi dito, existem detalhes emocionais de algumas expressões das emoções que são considerados impossíveis de serem verdadeiramente produzidos, embora nosso olhar de anos de evolução saiba, mesmo que indiretamente, interpretar que falta algo de real naquele sorriso ou naquela cara de tristeza. Levando em consideração esses aspectos, devo considerar que uma emoção mecânica e não-orgânica do ator em cena pode produzir uma reação emocional no público, desde que este consiga representar fisicamente os mais próximos detalhes desta emoção. Porém, uma emoção natural revivenciada no palco e, portanto, orgânica, gera uma interação mais profícua e intensa com o público.

Todos estes processos conscientes de apresentação de expressão, dissimulação e encobrimento da mesma são mecanismos de adaptação das emoções dos atores. As propostas de adaptação de Stanislávski acontecem de duas formas: uma de forma emocional, e outra de forma física. O que chamo de forma emocional (que também é física em sua essência) trata-se da adaptação de emoções para a conclusão dos objetivos da encenação, bem como o nivelamento de uma experiência com uma emoção que a equivalha. Uma anedota descrita por Boleslavski (1990), em artigo publicado no livro *El evangelio de Stanislávski*, conta que para um ator representar uma cena de assassinato, ele pode ampliar a sensação de prazer ao livrar-se de um mosquito que o circundava. Sendo assim, o que Boleslavski aponta é que o ator não vai ter em si, necessariamente, todas as emoções necessárias para determinados personagens, mas, contudo, que ele pode adaptar algumas emoções, ampliando-as ou reduzindo-as, a partir de suas experiências, ou das experiências de outros, as quais ele tenha presenciado. Esta possibilidade do ator é relativa à capacidade que os seres humanos têm de adaptar e dissimular a apresentação, bem como a produção, de uma emoção. O ator precisará encontrar ou criar, por exemplo, o registro mental da sensação de prazer com a morte do mosquito, para, daí, ele

conseguir aprofundar esta imagem mental, através dos *ses* mágicos e da imaginação, para alcançar o nível emocional necessário para a cena.

O segundo tipo de adaptação que designo são as adaptações físicas. Neste caso, a adaptação se relaciona mais proximamente com a comunicação mútua, pois o ator fará ajustes corporais, os quais ele adaptará de exemplos registrados na mente. Estas adaptações físicas podem ser, por exemplo, um andar mancado, uma posição de ombro, uma forma de olhar, uma posição de mãos, entre outros. Estas adaptações físicas são feitas, geralmente, de forma inconsciente, como no caso da postura do Dr. Stockmann relatada por Stanislávski. Ele recuperou uma postura corporal que ele interpretava como sendo uma postura de alguém sábio, e, anos depois, lembrou que esta apreensão veio do contato com um professor em Berlim. Este tipo de adaptação serve para que o ator possa trazer para o corpo algo do íntimo do personagem, das características que ele quer demonstrar, ou das características que ele deseja esconder. Dois fatores são importantes, muitas vezes não percebemos que estamos passando por uma emoção, e as demais pessoas percebem os traços emocionais que demonstramos, como por exemplo, o corpo curvado de uma pessoa com traços de depressão. Estas adaptações físicas são relativas também a estas demonstrações *permanentes* das emoções, pois o ator adapta arquétipos biológicos de emoções para a cena em forma de expressões biológico-mecânicas.

Entendo por expressões biológico-mecânicas as expressões das emoções do ator que se encontram na fronteira entre a encenação e a emoção no cotidiano. A emoção do ator em cena não é cotidiana, pois não é sentida a primeira vez, mas também não é totalmente extracotidiana, porque pode recair na mecanização e estereotipação. Em virtude do que foi mencionado, proponho a designação biológico-mecânica para este espaço da emoção, que deve ser, ao mesmo tempo, natural, pois segundo o *sistema* deve ser revivenciada no palco todas as noites, mas que é mecânica, pois deve ser controlada, adaptada e nivelada para as situações da cena. Sendo assim, não posso afirmar que esta emoção seja somente biológica, natural, pois neste caso não é necessária a preocupação com o que vai ser expresso. Também não é uma emoção mecânica, porque, como já apontei, a leitura e a comunicação da emoção são mais intensas quando esta é uma reação real do corpo, ainda que diante de uma imagem mental manipulada conscientemente. Neste sentido, apenas propondo uma ideia onde estas duas instâncias sejam unidas, seria possível descrever as emoções no *sistema* de Stanislávski. Sendo assim, as expressões biológico-mecânicas partem do princípio de que, embora o ator precise revivenciar uma emoção real, orgânica e natural no momento da encenação, a expressão desta emoção foi moldada previamente no momento do ensaio.

Assim, é por todos esses aspectos que eu considero as proposições de adaptação e comunicação do *sistema* Stanislávski como uma das principais bases para o entendimento deste, pois por mais que o ator seja excepcional em gerar lágrimas, tremores, suores, e outros vários fatores emocionais, se este não se dedicar à construção de um caráter comunicativo destas emoções, ele tornar-se-á um “fantoche” de estereótipos vazios de emoções. Tal como diz Kusnet (2003, p. 17):

O sentimentalismo é próprio do ator. É preciso que haja muita vigilância para que o ator não seja sua vítima. É tão tentador fazer uma cena que provoque lágrimas na plateia! Ao fazer essa cena o ator admira a si próprio, e fica comovido com sua interpretação, a ponto de chorar lágrimas de verdade. Mas o que essas lágrimas têm a ver com os problemas do personagem? Nada! O ator sai completamente da ação do personagem, mesmo sem percebê-lo. Mas o espectador percebe! Ele percebe que naquele momento presencia um melodrama barato em vez de um profundo drama humano em que as lágrimas talvez nem devessem ter lugar.

Sendo assim, o ator precisa apreender a forma que causará a identificação no público, ou, de uma forma mais desafiadora, a forma que despertará o mecanismo espelho do público.

Durante o livro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, Stanislávski (1977, p 52) comenta, com frequência, a respeito da importância da utilização dos níveis subconscientes do ator. O primeiro fator relevante é que são produzidas, pelos seres humanos, muito mais imagens mentais do que as que se tornam conscientes. Neste sentido, um dos primeiros pontos sobre a utilização do subconsciente no ator é tentar desprender-se das primeiras e mais óbvias imagens criadas por livre associação do cérebro, para tentar forçar o escorrimento de imagens e sentidos do subconsciente (STANISLÁVSKI, 1977, p. 121).

Outro elemento que entrelaça as possibilidades do *sistema* e as noções da neurobiologia das emoções são as construções da supra-regulação adaptativa. Esse mecanismo do cérebro é a organização dispositiva das lógicas e leis das sociedades e culturas, bem como da educação, religião e demais fatores que constroem a personalidade do sujeito. Estas regulações servem para controlar e moldar a forma como demonstramos nossas emoções, pois elas registram as formas aceitáveis destas demonstrações (STANISLÁVSKI, 1977, p. 50).

Mediante estes fatores, sou levado a acreditar que o ator precisa, somente no momento da construção da atuação que fique claro, manipular estas regulações mentais, pois os personagens não possuíram as mesmas vivências do ator. Neste sentido, seria necessário que o ator (re)construísse e estudasse a história biográfica e sociocultural de seus personagens,

porque acredito que, assim, ele apresentará não um personagem transpondo suas emoções para uma época e situação diferente, mas, sim, um personagem que, utilizando de seus próprios filtros (temporais e sociais), apresentaria determinadas atitudes no palco. Preciso apontar que esta proposta de apropriação *realista* só se aplicaria para encenações que fossem uma escolha da direção e do ator, e que, de forma alguma, esta ideia é, via de fato, uma regra, cabendo aos encenadores a opção de romper com qualquer referencial (STANISLÁVSKI, 1977, p. 150).

É necessário retomar a noção da relação entre o subconsciente do ator e a influência das emoções na velocidade do pensamento. Segundo Damásio (1996, p. 171), emoções de júbilo, que causam euforia, produzem no cérebro um aumento da velocidade do pensamento. Neste sentido, o ator deverá exercitar suas emoções para que, ao induzir em si estas emoções de euforia, por exemplo, no início do ensaio, possa produzir um estado de pensamento “acelerado”, e com isto, além de encontrar mais respostas, ele poderá forçar mais imagens subconscientes a tornarem-se conscientes. Estes estados ampliam a necessidade exploratória dos seres humanos, portanto, também seria uma forma de o ator experimentar as possibilidades físicas.

Dado o exposto eu poderia dizer que talvez o ator devesse ficar “feliz” no início de um ensaio, mas esta afirmação não seria correta. Na minha concepção, o que o ator deve fazer é montar uma “abertura” dos experimentos dos ensaios, para que ele se “desconecte” da velocidade mental cotidiana e possibilite uma amplificação dos sentidos, através de exercícios que induzam este estado biológico dos seres humanos, pois, de acordo com o apresentado, a mente e o corpo trabalhariam mais intensamente nestes estados (DAMÁSIO, 1996, p. 171).

O principal objetivo desta dissertação era entender os mecanismos por detrás da memória emotiva no *sistema* Stanislávski. Ao fim deste processo, percebi que o que foi feito nesta dissertação foi algo além de um estudo da memória emotiva, pois ao me debruçar sobre algumas das proposituras do sistema, percebi que, em grande parte, o fundamento do sistema são as emoções, ou, como Stanislávski designa em seu texto, os sentimentos. Quando realizo a transposição do que Stanislávski chamava de sentimento para o que chamo nesta dissertação de emoção, na concepção de Damásio, o faço por entender que também para Stanislávski os “sentimentos” não eram construções primariamente mentais, e, sim, tratava-se de uma representação física de um “sentimento”. Sabendo que a nomenclatura que Damásio utiliza para designar as modificações corporais derivadas de análise mental das situações é emoção, pude perceber que se aplica melhor à concepção do termo emoção, etimologicamente, “trazer para fora”, na concepção de Stanislávski. Mesmo quando o estímulo do *se* mágico é do

externo para interno, as expressões das emoções na cena serão sempre externas, pois as modificações internas são complexas para serem levadas a cena.

Os elementos do *sistema* constituem no todo uma série de mecanismos manipuláveis das emoções, seja da manipulação de sua criação, seja da manipulação de sua expressão. Todavia, existe na neurociência uma designação específica para os dois principais meios de produção e manipulação das emoções, sendo eles: alça-corpórea e alça-corpórea virtual. Uma emoção é produzida através de alça-corpórea quando o estímulo inicial parte do corpo para a mente, ou seja, quando os mecanismos sensório-motores enviam esta informação para mente, criando uma imagem que vai ser interpretada. Os estímulos que partem do corpo podem ser manipulados, como, por exemplo, um estímulo visual, sonoro ou uma postura corporal que o ator assuma para tentar produzir uma emoção. Acontece um processo de *se* mágico perceptivo e de imagens perceptivas da realidade, que durante os ensaios constrói uma partitura sensório-motora que servirá de base manipuladora para as emoções na cena. Existem algumas histórias no meio teatral de atores que encontram os disparadores para determinadas cenas em movimentos cênicos que ao serem repetidas funcionam, no meu ponto de vista, como uma alça-corpórea.

No mecanismo de produção das emoções por meio da alça-corpórea virtual, o estímulo acontece através de *se* mágico e das imagens evocadas, pois através de pensamentos, lembranças de sensações, e situações, ou seja, trabalho com a imaginação, o ator criará os mecanismos de produção desta emoção, sem que haja o estímulo “real” no corpo. Neste mecanismo, o cérebro “acredita” que o corpo está passando por um acontecimento real, produzindo assim reações emocionais concernentes com aquele estímulo “virtual”. Este mecanismo serve para que, durante os ensaios, o ator encontre as lembranças e imagens mentais que vai utilizar durante o momento da encenação, criando o já citado filme de imagens e justificativas internas das ações.

Em ambos os mecanismos, o que está sendo utilizado é uma emoção manipulada pelo ator, ou seja, o ator manipula sua produção, bem como sua expressão, criando as expressões biológico-mecânicas. Em ambos os casos, a noção de emoção secundária de Stanislávski é o cerne, considerando que essas emoções secundárias são aquelas já sentidas anteriormente e escolhidas pelo ator para serem utilizadas na cena. Em ambos os casos, as emoções já foram previamente sentidas e selecionadas pelo ator, justificando-se, assim, a utilização da ideia de emoção secundária de Stanislávski.

Após estas exposições, e retomando algo dito na introdução, cabe salientar que Jonathan Pitches (2006) observa que Stanislávski já conclamava a necessidade de a ciência

criar novas bases de fundamentação para o trabalho do ator. Sabemos que a ciência e as tecnologias estavam longe de conseguir, à época de seus escritos, resolver problemas com tamanha cientificidade, ou mesmo ter acesso às zonas de estudos do cérebro do modo como o fazem os pesquisadores atuais. Ainda assim, Stanislávski, além de apropriar-se das mais importantes teorias científicas de sua época para a fundamentação de seu *sistema*, comungou com pensamento que vieram a ser estudados posteriormente na evolução da neurociência — não no que diz respeito à evolução de materiais, mas no que diz respeito às descobertas sobre o funcionamento do cérebro, principalmente em relação às emoções. Pude perceber com este trabalho, e espero ter conseguido deixar claro ao leitor, como as proposituras de Stanislávski são hoje “justificadas” pelas descobertas da neurobiologia, e como, de fato, elas realmente têm uma forte correspondência e fundamentação no campo da Biologia.

Em virtude dos fatos sobre a tradução e as edições dos livros de Stanislávski, posso dizer que a propagação de seus escritos contribuiu, consideravelmente, para a visão deturpada que se tem ainda hoje sobre esse autor. Os recortes e as edições presentes na edição americana, que incomodavam até o próprio Stanislávski, e que geraram as reedições russas, serviram para as confusões sobre as proposituras dele. Hoje, faço parte de uma geração que não pode mais cometer alguns erros banais, como, por exemplo, ler Stanislávski somente sob a ótica de *A Preparação do Ator* e dos demais livros desse autor em português. Já existem muitos trabalhos que apontam estas diferenças, tais como o da professora Cristiane Takeda, sobre o livro *Minha vida na arte*, e os do professor Michel Mauch, sobre as discrepâncias entre as edições brasileiras e argentinas. Com base nestas pesquisas, aliás, escolhi trabalhar com a edição argentina do livro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Dessa maneira, como parte dessa geração que não pode mais apenas utilizar a versão traduzida para o português, utilizo este trabalho como um “apelo” aos leitores para que, quando possível, se permitam reler Stanislávski com base nesta edição específica de 1977, e, portanto, se não formos ler em russo, que possamos, pelo menos, ler uma tradução que esteja o mais próximo possível do original.

Além disso, no presente trabalho também tentei desmistificar a ideia de “iluminação” e “talento” que algumas pessoas da sociedade têm a respeito do que consideram “bons” atores. É provável que muitas pessoas estejam propensas a serem “bons” atores “naturalmente”, mas isto não parte necessariamente de uma iluminação divina, e sim de um potencial que pôde se desenvolver e tornar-se uma aptidão, o que é diferente de “talento”. Esta aptidão proporciona a estas pessoas a possibilidade de destacar-se sem grande esforço e, até mesmo, sem treinamento. Todavia, pude concluir, com este trabalho, que os mecanismos

das emoções e as formas de produção e de manipulação da mente e das emoções são biológicos, e acontecem em todos os indivíduos saudáveis para tal. Sendo assim, se todos os seres humanos saudáveis apresentam suas emoções, todos aqueles que objetivarem se dedicar à prática teatral podem, através de muito treino (inclusive os “aptos”), descobrir a sua forma de interpretar. Evidentemente, também não é tão simples quanto possa parecer, pois não basta chegar no palco e “fazer” teatro. Não era assim, por exemplo, para os atores profissionais de Stanislávski, que passavam uma vida inteira preparando seu corpo, suas vozes e suas mentes. Sendo assim, para além do potencial e da aptidão, caso uma pessoa esteja disposta a preparar-se seriamente, ela será capaz de atuar. Com isto, acredito ter desvelado aquele que considero como um dos grandes problemas da prática teatral: teatro não é lugar de “iluminados”, mas de perseverantes, lugar daqueles que se propõem a se trabalhar e a se experimentar diariamente (ou pelo menos deveria ser).

O trabalho do ator é de dedicação e, sobretudo, de treino, para a preparação do corpo e da mente, no sentido de buscar possíveis formas de expressão e, em suma, para a construção de sua psicofísica. Nesse contexto, a psicofísica proposta por Stanislávski se dá a partir da execução das muitas proposituras de seu Sistema, das quais foram escolhidas sete destas para serem analisadas nesta dissertação. Quando estas proposituras são utilizadas conscientemente, a psicofísica acontece, tendo em vista que a psicofísica é a união consciente da mente e do corpo. Portanto, qualquer ator consciente pode conseguir este estado, desde que se dedique, pois, como já foi mencionado anteriormente, o seu bom desempenho é fruto da atenção e do trabalho árduo sobre os instrumentos de que dispõe, que são seu corpo e sua mente.

Não acredito em um conhecimento acabado, finito, pois ninguém nunca vai conseguir tomar para si a descoberta de um conhecimento. Stanislávski e Damásio são exemplos claros disto, pois enquanto a obra do primeiro já perdura há quase um século e ainda estamos tentando entender as formas artísticas e científicas que ele propõe, o segundo, em menos de dez anos de diferença entre seu primeiro e o terceiro livro, modifica e amplia diversos detalhes, de acordo com a rápida evolução dos mecanismos de análise e leitura dos sinais cerebrais. Entendo o conhecimento desta forma, considerando que daqui a alguns anos eu talvez esteja ampliando este trabalho para uma pesquisa de aplicabilidade prática no doutorado, ou, de outro modo, talvez eu esteja contradizendo algumas notas feitas aqui, com base, provavelmente, na evolução do conhecimento científico, algo que, de qualquer modo, me interessa acompanhar de perto.

Sendo assim, posso dizer que acredito que possa existir a necessidade de uma pesquisa mais apurada, com a participação de neurocientistas, ou pelo menos contando com seu apoio

científico, e tendo como auxílio um grupo de atores e um maquinário adequado para experimentação e medição. Contudo, embora eu não possa, neste momento, ter acesso a este conjunto de ferramentas de experimentação, acredito que, com base em textos de pesquisadores que têm acesso a este material, eu tenha conseguido transpor os seus resultados e pensamentos para a prática de Stanislávski. Em uma pesquisa futura, talvez eu venha a descobrir, me baseando neste texto, algo que só o olhar de um ator possa encontrar, pois tenho (por treino) uma visão mais artística do que científica. De todo modo, acredito que, nesta longa discussão que apresentei, pude levar a conclamação de Stanislávski um pouco mais além, associando o pensamento desse grande encenador com alguns dos novos conhecimentos científicos que temos sobre o corpo, o cérebro e as emoções, e, repito, espero ter feito jus ao seu pedido.

BIBLIOGRAFIA

ALCÂNTARA, Celina. O trabalho do ator e a arte de ficcionar a si mesmo. **Revista brasileira de estudos da presença**, Porto Alegre, v.3, n. 3. p. 902-920, 2013.

ALMEIDA, Aires *et al.*. **Arte de pensar**. Tradução de Pedro Galvão. Lisboa: Didáctica Editora, 2003.

ALMEIDA, Licurgo Benemann. **Uma proposta de modelo fisiológico das emoções**. Porto Alegre: UFRGS, 2004. (Dissertação de Mestrado em Computação).

ALVES, Elder Patrick Maia. Norbert Elias: o esboço de uma sociologia das emoções. **Sociedade e Estado**: Brasília, v. 20, n. 1, p. 247-253, jan./abr. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v20n1/v20n1a11.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

ARAP, Fauzi. A iniciação do Ator. **Olhares**, São Paulo, n. 1, p. 8-15, 2015.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica/problema da ética. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ASSUMPCÃO, Priscila Pinheiro. **A interpretação do ator**: um estudo sobre propostas metodológicas do intérprete na linguagem audiovisual. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 2015. (Dissertação de Mestrado em Letras).

AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Tradução Luís Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec, 1991.

BARBOSA, Raoni Borges. Emoções, sociedade e cultura – uma resenha. **RBSE: Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, João Pessoa, v.11, n. 32, p. 618-627, 2012.

BARROCO, Sonia Mari Shima; FACCI, Marilda Gonçalves Dias; MACHADO, Letícia Vier. Teoria das emoções em Vigotski. **Psicologia em estudo**. Maringá, v. 16, n. 4, p. 647-657, out./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v16n4/a15v16n4.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

BARROS, Edlúcia Robelia Oliveira de; CAMARGO, Robson Corrêa de; ROSA, Michel Mauch. Vigotski e o teatro: descobertas, relações e revelações. **Psicologia em estudo**: Maringá, v. 16, n. 2, p. 229-240, abr./jun. 2011.

BARROS, Edlúcia Robelia Oliveira de. **Entre linguagens e pensamentos: Vigotski e o teatro**. Goiás: UFG, 2011. (Trabalho de Conclusão de Curso - Graduação em Artes Cênicas).

BASTOS, Cleverson Leite. Alcances e limites da psicologia evolutiva para a compreensão da mente. **Philosophos**, Goiânia, v. 15, n. 12, p. 29-55, 2010.

BATESON, Gregory; MEAD, Margareth. **Balinese character - A photographic analysis**. New York: Academy of Sciences, 1942.

BENEDETTI, Jean. **Stanislávski – An Introduction**. Tradução de Laédio José Martins. Nova York: Theatre Arts Books, 1982. (Esta edição eletrônica foi publicada na e-Livraria Taylor e Francis, 2005). Disponível em: <84theater.com/main/download/18/> Acesso em: 23 jul. 2014.

BERTHOLT, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução J.Guisburg, Maria Paula Zurawski e Sergio Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BERTONI, Paulo. **Os princípios de psicologia de William James: compromissos e consequências de uma filosofia da ação**. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2010. (Tese de Doutorado em Psicologia).

BEZERRA, Antônio. Verdade na cena, verdade na vida: Boal e Stanislávski. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.5, n. 2, p. 413-430, 2015.

BLAIR, Rhonda; HILL, John Wesley. Stanislavsky and cognitive Science. **TDR: The drama review**, Nova York, v. 54,n. 3, p. 9-11, 2010.

BLOCH, Susana. **Al alba de las emociones: respiración y manejo de las emociones**. Santiago: Uqbar Editores, 2008.

BOCCHI, Josiane Cristina; FURLAN, Reinaldo. O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty. **Estudos de psicologia**: Natal, v. 8, n.3, p. 445-450, 2003.

BOHANNAN, Laura. Shakespeare entre os Tiv. Mimeo. (traduzido de "Shakespeare in the Bush" - 1966.) In: **Natural History**, v. 75, p. 28-33, 2005.

BOLESLAVSKI, Richard. La memoria de los sentimientos. In: JIMENEZ, Sergio. **El evangelio de Stanislávski segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote**. México: Grupo Editorial Gaceta, 1990. p. 157-176.

BORGES, Maria de Lourdes. **Razão e emoção em Kant**. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2012.

BRAVO, Hellen. **Desvendando teatro** - Origem e história do teatro. Rio de Janeiro: Hellen Bravo. 2011. Disponível em: <<http://www.desvendandoteatro.com/origemehistoria.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2015.

BRESSAN, Yannick. O teatro e o princípio de adesão emergentista. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 249-262, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

BROCHADO, Claudia. As emoções nas ruas barcelonesas no século XV. **Mirabilia**: Vitória, v.15, n.2, p. 5-27, 2012.

CAIRUS, H. “Da Natureza do Homem”. In: **História, Ciência, Saúde**. Manguinhos, vol. 6, no 2, 1999.

CALVERT, Dorys Faria. Teatro e neurociência: o despertar de um novo diálogo entre arte e ciência. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 223-248, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

CAMARGO, Robson Corrêa de. E que a nossa emoção sobreviva... Brecht, Marx e o tratado védico Natyasastra. **Moringa - teatro e dança**, João Pessoa, v. 1, p. 35-43, 2010.

_____. Teatro e fragmentos: construindo emoções, pensamentos e razões In: PASAVENTO, Sandra J. *et al.*. (Org.). **Sensibilidades e Sociabilidades** - Perspectivas de pesquisa. 1ed. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, v. 1, 2008. p. 52-62.

CAMARGO, Robson Corrêa de; DEUSELICE, Janaina. Razão e Emoção: entendendo a relação ator-personagem. In: CONPEEX, 5.; CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 9., 2008, Goiânia. **Anais ... Goiânia**: Universidade Federal de Goiás, 2008.

CANEVACCI, Massimo. Multivíduo conectivo: Gregory Bateson. **Ciência e Cultura**, Campinas, v. 64, n. 1, p. 41-44, 2012. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v64n1/16.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

CARNEIRO, Leonel Martins. A atenção em A preparação do ator de Stanislávski. **Sala Preta**, São Paulo, v.12, n. 2, p. 122-133, 2012.

CARNICKE, Sharon Marie. The system's terminology: a selectd glossary. In: CARNICKE, Sharon Marie. **Stanislavsky in focus** – An acting master for the Twenty-first century. 2. ed. London/New York: Routledge, 2009. p. 211-227. (Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins, 2014). Disponível em: <https://www.academia.edu/7218969/A_Terminologia_do_Sistema_Stani_slavski_-_Um_Glossrio_Seleccionado>. Acesso em: 24 nov. 2014.

_____. Stanislavsky - Uncensored and unabridged. **TDR**:The drama review, Nova York, v. 37, n. 1 , p. 22-37, Spring 1993. Tradução de Laédio José Martins. Disponível em:

<https://www.academia.edu/7218969/STANISLÁVSKI_NA_INTEGRA_E_SEM_CENSURA>. Acesso em: 24 nov. 2014.

CARVAJAL MONTOYA, Marleny. **El entrenamiento del actor en el siglo XX: fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos y pedagógicos**. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. (Tese de Doutorado em Artes Escénicas)

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem** - Uma introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução de Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.

CASTILHO, Fernando Moreno; MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira. As concepções evolutivas de Darwin sobre a expressão das emoções no homem e nos animais. **Revista da Biologia**, São Paulo, v. 9, p. 12-15, 2012. Disponível em: <<http://www.ib.usp.br/revista/node/124>>. Acesso em: 18 nov. 2014.

CASTRO, Maria da Graça de; ANDRADE, Tânia Ramos; MULLER, Marisa. Conceito mente e corpo através da história. **Psicologia em estudo**, Maringá, v. 11, n. 1, p. 29-43, jan./abr. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v11n1/v11n1a05.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

CAVACO, Nora; *et al.* Emoções. **Psicologia.pt**, Lisboa, v.1, n. 3, p.1-27, 28 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0132.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

CHAUÍ, Marilena. **Espinoza: poder e liberdade**. São Paulo: Departamento de Ciências Políticas. 2006.

_____. Espinoza: A Alma ideia do corpo. *In*: JUNQUEIRA FILHO, Luiz Carlos Uchôa. **Corpo e mente: uma fronteira móvel**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005. p.109-126.

CHAVES, Eduardo. David Hume e a questão básica da crítica a razão pura. **Revista Latinoamericana de Filosofia**, Paraná, v. 2, n.3, p. 215-241, 1977. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/FILOSOFIA/Artigos/david_hume.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2015.

CORTINHAS, Rosângela. **Figurino: um objeto sensível na produção do personagem**. Porto Alegre: UFRGS, 2010. (Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas).

DAGOSTINI, Nair. **O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. São Paulo: USP, 2007. (Tese de Doutorado em Literatura e Cultura Russa). Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12112007-133811/>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

DAMÁSIO, Antônio. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Em busca de Espinoza - Prazer e dor na ciência dos sentimentos**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **E o cérebro criou o homem**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DANTAS, Pedro da Silva. **Para conhecer Wallon - Uma psicologia dialética**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

DARWICH, Rosângela Araújo. Razão e emoção: uma leitura analítico-comportamental de avanços recentes nas neurociências. **Estudos de psicologia**, Natal, v. 10, p. 215-222, 2005.

DARWIN, Charles. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. Tradução de L. de S. Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAVIDSON, Richard J. **O estilo emocional do cérebro**. Tradução de Diego Alfaro. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

DE MARINIS, Marco. Corpo e corporeidade no teatro: da semiótica às neurociências - Pequeno glossário interdisciplinar. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 2, n. 1, p.14-35, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em 14 nov. 2014.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, 2006.

_____. **Meditações metafísicas**. Tradução de Maria Ermantina. São Paulo: Martins Fontes: 2005.

DORES, António Pedro. Medo e vergonha: emoções comunitárias e emoções sociais. **Revista Angolana de Sociologia**, Angola, n. 7, p. 43-54, 2011.

_____. O cérebro, a face e as emoções. **RBSE: Revista Brasileira de Sociologia das Emoções**, João Pessoa, v. 14, n. 41, p. 87-101, 2015.

DORT, Bernard. A grande aventura do ator, segundo Stanislávski. In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

DURKHEIM, Emile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

EKMAN, Paul. **A Linguagem das emoções**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Lua de Papel, 2011.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: formação do Estado e civilização. Tradução de Ruy Jungmann. v. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ESPINOZA, Baruch. **Pensamentos metafísicos; Ética; Tratado de correção do intelecto; Tratado político; Correspondência**. Tradução de Marilena de Souza Chauí. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **Espinoza: Obra completa I**: (Breve) tratado e outros escritos. Organização: J. Guinsburg, Newton Cunha, Roberto Romano. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Espinoza: Obra completa II**: Correspondência Completa e Vida. Organização: J. Guinsburg, Newton Cunha, Roberto Romano. São Paulo: Perspectiva, 2014.

EVELIN, Lindner. Emoções e conflito. Como os direitos humanos podem dignificar as emoções e nos ajudar a travar um bom conflito Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Koury In: **RBSE: Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, João Pessoa, v. 12, n. 36, p. 822-845, 2013.

FALLETTI, Clelia. *Si vis me flere*. Emoções pelo espelho. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 286-300, 2011. Disponível em:< <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 14 nov. 2014.

FERRARI, Elenice; TOYODA, Margarete; FALEIROS, Luciane. Plasticidade neural: relações com o comportamento e abordagem experimentais. **Psicologia: teoria e prática**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 187-194, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário eletrônico Aurélio versão 5.0**. 3. ed. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

FONTOURA, Amaral. **Psicologia geral**. Rio de Janeiro: Gráfica e Editora Aurora, 1970.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972.

_____. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **O que é um autor?** Tradução de Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Rio de Janeiro: Veja/Passagens, 1992.

FRIAS, Lincoln. Kantianos são muito emotivos? Uma hipótese neurocientífica. **Princípios**, Natal, v. 20, n.33, p. 195 – 225, 2013.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GIUGLIANO, Lilian; TOMAZ, Carlos. A razão das emoções: um ensaio sobre O erro de Descartes. **Estudos de Psicologia**, Natal, v. 2, n. 2, p. 407-411, 1997.

GOLDIM, José Roberto. **Eugênia**. [online]. Porto Alegre, 1998. In: <https://www.ufrgs.br/bioetica/eugenia.htm>. Acesso em 15 mai. 2016.

GOMES, Flávia Carvalho Alcântara; TORTELLI, Vanessa Pereira; DINIZ, Luan. Glia: Dos velhos conceitos às novas funções de hoje e as que ainda virão. **Estudos Avançados**: São Paulo, vol.27, n.77, p. 61-84, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142013000100006&script=sci_arttext. Acesso em: 28 fev. 2015

GOMES, Sergio. A imagem do corpo no teatro das emoções e dos sentimentos: a perspectiva neurológica de Antônio Damásio. In: MATTOS, Rafael da Silva. (Org.). **Imagem Corporal: novos olhares numa perspectiva interdisciplinar para o século XXI**. v. 1. 1ed. Rio de Janeiro: Paco Editorial, 2014. p. 97-121.

GONÇALVES, Nuno Filipe de Carvalho. **Doença de Huntington: uma revisão**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2013. (Dissertação de Mestrado em Medicina).

GONZAGA, Felipe. A essência dos musicais: percebendo emoções por meio de cenografia. **Revista Belas Artes**, São Paulo, n. 13, p. 1-29, 2013.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos**. São Carlos: Claraluz, 2004

GUILHON, Ana Cecília Villela. **O problema do método na psicologia científica de Théodule Ribot**. Juiz de Fora: UFJF, 2013. (Dissertação de Mestrado em Psicologia).

GUINSBURG, Jacob. (Org.). **A república de Platão**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HALBWACHS, Maurice. A Expressão das emoções e a sociedade. Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Koury. **RBSE: Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**: João Pessoa, v. 8, n. 22, pp. 201 - 218, abr. 2009. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/HalbwachsTrad.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2015.

HOBUSS, João Francisco Nascimento. **Virtude e mediedade em Aristóteles**. Porto Alegre: UFRGS, 2006. (Tese de Doutorado em filosofia).

HUME, David. **Tratado da natureza humana**. Tradução de Débora Danowski. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2009.

IZQUIERDO, Ivan. A memória. **RAN: Revista Argentina de Neurociências**, Buenos Aires, 1997. Entrevista concedida a **RAN: Revista Argentina de Neurociências**. Disponível em: <<http://www.cerebromente.org.br/n04/opiniaio/izquierdo.html>> Acesso em: 18 out. 2014.

JACONO, Victor Emmanuel. Carta por um intercâmbio entre cientistas da cognição. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 205-222, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

JAMES, William. As emoções (1890). Tradução de Daniela Cerdeira e Gallia Bronowski. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 11, n. 4, p. 669-674, dez. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-47142008000400013&script=sci_arttext>. Acesso em: 15 jun. 2014

JIMENEZ, Sergio. **El evangelio de Stanislávski segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote**. México: Grupo Editorial Gaceta, 1990.

JOHNSTON, Daniel. Stanislávskian acting as phenomenology in practice. **Journal of dramatic theory and criticism**, Kansas, v. 26, n. 1, p. 65-84, 2011.

KOGAN, Sam. **The science of acting**. New York: Routledge, 2010.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. **Emoções, sociedade e cultura: a categoria de análise emoções como objeto de investigação na sociologia**. Curitiba: Editora CRV, 2009.

_____. Emoções e sociedade: um passeio na obra de Norbert Elias. **História: questões & debates**, Curitiba, n. 59, p. 79-98, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/historia/article/viewFile/37034/22826>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

KRZYNARIC, Roman. **O poder da empatia: a arte de se colocar no lugar do outro para transformar o Mundo**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Hucitec, 2003.

LAMEIRA, Allan; GAWRYSZEWSKI, Luiz; PEREIRA JUNIOR, Antônio. Neurônios espelho. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 17, n. 4, p. 123-133, 2006.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias**: antropologia das emoções. Tradução de Luis Alberto Salton Peretti. Petrópolis: Vozes, 2009.

LENT, Roberto. **Neurociência da mente e do comportamento**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2008.

_____. **Cem bilhões de neurônios**: conceitos fundamentais de neurociência. São Paulo: Atheneu, 2010.

LERRO, Luiz. Teatro e neurociências: perspectivas e ensaios de novas metodologias para a educação do ator. (online) In: **Moringa - teatro e dança**, João Pessoa, v. 4 p. 123-137, 2013. Disponível em < <http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/viewFile/16130/9213>> Acesso em: 15 jan. 2014

LIMA, Orion Ferreira. **Uma discussão do problema mente-corpo em Descartes e Espinoza a partir da neurofilosofia de Antônio Damásio**. Marília: USP, 2007. (Dissertação de Mestrado em Filosofia).

LIMA, Orion Ferreira; PEREIRA JUNIOR, A. O Resgate do Monismo de Spinoza na Neurofilosofia de Antônio Damásio. **Simbio-Logias**, Botucatu, v. 1, n. 2, p. 96-107, 2008.

LOPES, Líliam dos Reis; TEIXEIRA, Madacilina de Melo. O surgimento das emoções no processo intrauterino. **Revista Lato & Sensu**, Belém, v.12, n. 2, p. 67-72, nov. 2011.

LOPES, Thelma. Luz, arte, ciência ... ação! **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, v. 12 (suplemento), p. 401-18, 2005.

LUZ, Heriel; SOUZA, Ana Lucia Martins de; SANTOS, Lívia Gomes dos. Percursos e percalços na investigação da emoção na Psicologia de Vigotski. **Revista de Psicologia e Saúde**, Campo Grande, vol.7, n.1, pp. 65-73, 2015.

MAGIOLINO, Lavínia; SMOLKA, Ana. Afeto e emoção no diálogo de Vygotsky com Freud: apontamentos para a discussão contemporânea. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 32., 2009, São Paulo. **Anais ...** São Paulo: ANPED, 2009. v. 01.

MARTINS, Laédio José. Equívocos recorrentes nas traduções de Stanislávski. In: Além da Cena - 24º Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau, 2011, Blumenau. **Anais Além da Cena - 24º Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau**, 2011.

MATA, Athenea. **Contexto histórico-teatral ruso e influencias tempranas de Stanislávski**. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010. (Tese de Doutorado em Artes Cênicas).

MAUCH, Michel. Traduções, traições, omissões e opções: A criação de um papel, de Stanislávski. *In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. Melhores trabalhos de iniciação científica*. 1. ed. Goiânia: FUNAPE/PIBIC/UFG, 2012. p. 155-166.

MAUCH, Michel; CAMARGO, Robson Corrêa de. A verdade de Stanislávski e o ator criador: elos perdidos na tradução ao português da obra A construção da personagem. *In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA*, 4., 2009, Goiânia. **Anais eletrônicos ...** Goiânia: Zutto Digital, 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/193246/a_verdade_de_stanislávski_e_o_ator_criador_elos_perdidos_na_tradução_ao_português_da_obra_a_construção_da_personagem._michel_mauch_e_obson_corrêa_de_camargo>. Acesso em: 12 jan. 2015.

_____. O método Stanislávski: a edição de A construção da personagem em português e espanhol, um estudo comparativo. *In: CONPEX*, 5.; CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 9., 2008, Goiânia. **Anais ...** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2008.

MAUCH, Michel; FERNANDES, Adriana; CAMARGO, Robson Corrêa de. O rei Stanislávski no tempo da pós-modernidade: traduções, traições, omissões e opções. **Fênix - revista de história e estudos culturais**, v. 7, p. 1-24, 2010. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_03_Michel_Mauch.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2015

_____. Um elo perdido: Stanislávski, música e musicalidade, teatro, gesto e palavras. *In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA*, 9. 2009, Goiânia. **Anais...** Goiânia: UFG, 2009. v. 3. p. 97-101.

_____. A palavra dita que é canção e a frase cantada que é fala? Maria Knébel e Stanislávski sobre a performance oral. *In: ENCONTRO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E PERFORMANCE*, 2010, São Paulo. **Anais ...** São Paulo: ENAP, 2010a. v. 1. p. 1-12.

MAUSS, Marcel. “A expressão obrigatória dos sentimentos”. *In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso (org.). Mauss. Antropologia*. São Paulo: Ática, 1979. p. 147-53.

MEDEIROS, Regina de Paula. As emoções desnaturadas do sujeito: o bonito, o feio e a arte de viver na sociedade contemporânea. **RBSE: Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, João Pessoa, v. 14, n. 40, p. 98-106, 2015.

MEIER, Michel. Aristóteles ou a retórica das paixões. *In: FONSECA, Isis Borges B. da. (Introdução, notas e tradução do grego). Aristóteles - Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. XX-XXI.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLIN, Bella. **‘An actor’s work is finally done’** - A response to the new Jean Benedetti translation of Stanislávski’s *An Actor’s Work*. London/New York: Routledge, 2008. (Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins, jul. 2009) Disponível em: <<http://cw.routledge.com/textbooks/stanislávski/downloads/bella-article.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

_____. “Where’s the spirit gone?” - The complexities of translation and the nuances of terminology in *An Actor’s Work* and an actor’s work. **Stanislávski Studies 1**, Routledge, February 2012. (Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins, jan. 2015). *Disponível em:* <http://stanislávskistudies.org/issues/issue-1/wheres-the-spirit-gone-the-complexities-of-translation-and-the-nuances-of-terminology-in-an-actors-work-and-an-actors-work/>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

MITHEN, Steven. **A pré-história da mente** – uma busca das origens da arte, da religião e da ciência. Tradução de Laura Cardellini Barbosa de Oliveira. São Paulo: UNESP, 2002.

MONSERRAT, Jose. Asas da imaginação: porque há tantas teorias sobre a consciência? **Revista Eletrônica Informação e Cognição**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 1-38, 2006.

MOREIRA, Ana. **Teatro para adolescentes do ensino fundamental**: processos de criação com o uso da memória afetiva. Uberlândia: UFU, [s/d]. (Dissertação de Mestrado profissional em Artes) Pesquisa em andamento.

MOREIRA, Leonardo; MARANDINO, Martha. **Teatro de temática científica**: conceituação, conflitos, papel pedagógico e contexto brasileiro. São Paulo: UNESP, 2015.

NASCIMENTO. Raphael Silva. Tradução: “O que é uma emoção?” (William James, 1884). **Clínica & Cultura**: Aracaju, v. II, n. I, p.95-113, jan./jun. 2013. Disponível em: <www.seer.ufs.br/index.php/clinicaecultura/article/download/994/1415>. Acesso em: 13 nov. 2014.

NAUJORKS, Maria Inês. Henri Walon: por uma teoria dialética na educação. **Cadernos de Educação Especial**, Santa Maria, v. 2, n. 16, p. 51-58, 2000.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpomídia em cena**: repensando as ações físicas no trabalho do ator. São Paulo: PUC, 2006. (Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica).

O SÉCULO Stanislávski - Parte I – **Os construtores de utopia**. Direção e Roteiro: Peter Hercombe. Montreal: La Sept (Unité de Programmes Spectacles) / L’Union des Gens de Théâtre de Russie/ System Tv, 1993. Vídeo Online. (62 min.) Tradução e Legendas: Raccord. Transcrição Laédio José Martins. 15p. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=ah-EUEckox0>. Acesso em: 23 ago. 2014.

O SÉCULO Stanislávski - Parte II – **Os anos sísmicos**. Direção e Roteiro: Peter Hercombe. Montreal: La Sept (Unité de Programmes Spectacles) / L'Union des Gens de Théâtre de Russie/ System Tv, 1993a. Vídeo Online. (55 min.) Tradução e Legendas: Raccord. Transcrição Laédio José Martins. 15p. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=6avRE8mM0IM>. Acesso em: 23 ago. 2014.

O SÉCULO Stanislávski - Parte III – **Os anos de gelo e de fogo**. Direção e Roteiro: Peter Hercombe. Montreal: La Sept (Unité de Programmes Spectacles) / L'Union des Gens de Théâtre de Russie/ System Tv, 1993b. Vídeo Online. (54 min.) Tradução e Legendas: Raccord. Transcrição Laédio José Martins. 15p. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=zdujb534Pnk>. Acesso em: 23 ago. 2014.

OHLWEILER, Lygia. Fisiologia e neuroquímica da aprendizagem. In: ROTTA, Newra; OHLWEILER, Lygia; RIESGO, Rudimar. (Org.). **Transtornos da aprendizagem** - abordagem neurobiológica e multidisciplinar. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 28 – 42.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PÊCHEUX, Michel. A análise do discurso: três épocas. Tradução de Françoise Gadet. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.) **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 311-319.

_____. Remontemos de Foucault à Espinoza. Tradução de Maria do Rosário Gregolin. In: **Análise do discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. 2. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

_____. **Discurso. Estrutura ou acontecimento**. Tradução de Maria do Rosário Gregolin. Campinas: Pontes, 1999.

PIMENTEL, César; BRUNO, Fernanda Glória. Da produção de sentido ao gerenciamento de informações: uma análise das implicações das neurociências e biotecnologias sobre a subjetividade. **Ciências & Cognição**, Rio de Janeiro, v. 8, p. 88-95, 2006.

PINTO, Fausto Eduardo Menon. O mundo do coração: os (novos) rumos de estudo da afetividade na psicologia. **Revista Ciências Humanas**: Taubaté, v. 10, n.2, p. 111-114, jul./dez. 2004. Disponível em:

<http://site.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/coracao_v10_n2.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2014.

PITCHES, Jonathan. **Science and the Stanislavsky tradition of acting**. New York; London: Routledge, 2006.

PORTUGAL, Francisco. Moral e psicologia na teoria biológica darwiniana. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 59, n. 2, p. 132-142, 2007.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução de Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo. 1987.

REZENDE, JM. **À sombra do plátano: crônicas de história da medicina** [online]. São Paulo: Editora Unifesp, 2009. Dos quatro humores às quatro bases. pp. 49-53.

RIBOT, Theodule. **La psicología de los sentimientos**. Tradução de Ricard Rubio. Buenos Aires: Albatros, 1945.

_____. **Ensayo sobre las pasiones**. Tradução de Domingo Vaca. Madrid: Daniel Jorro Editora, 1907.

RODRIGUES, David das Neves. **A vida emocional dos eleitores**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2009. (Dissertação de Mestrado em Política Comparada).

ROLAND, Marcel. Vidas Ejemplares - Antony Van Leeuwenhoek. **Revista de la Facultad de Medicina**, Bogotá, v. XX, n. 10, 1952. Disponível em: <<http://www.bdigital.unal.edu.co/27516/1/25374-89246-1-PB.PDF>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

ROSSO, Martín. Cuerpo teatral - Forma y/o emoción en el trabajo creativo del actor. In: JORNADAS DE SOCIOLOGÍA DE LA UNLP, 6., 2010, La Plata. **Anais ...** La Plata: UNLP, 2010.

SABBATINI, Renato. Frenologia: A história da localização Cerebral. **Cérebro & Mente**: revista eletrônica de divulgação científica em neurociências, v. 1, n.1, 1997. Disponível em: <http://www.cerebromente.org.br/n01/frenolog/frenologia_port.htm>. Acesso em: 22 fev. 2014.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. Medos e preconceitos no paraíso. In: **Latin American Studies Association** [online]. Sl. 2000. Disponível em: <<http://lasa.internacional.pitt.edu/Lasa2000/GSantos.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

SANTOS, Rubens Sotero. A crítica de David Hume à razão. **Theoria**: revista eletrônica de Filosofia da Faculdade Católica de Pouso Alegre (FACAPA), Pouso Alegre, v. VI, n. 16, p. 180-192, 2014. Disponível em: <<http://www.theoria.com.br/edicao16/10acriticadedavidhumeazarao.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

SASTRE, Marti Fons. **El actor como imitador/simulador**: performance y neurociência cognitiva. Barcelona: Estudis Escènics, 2009.

SAURA, Jorge. **Actores y actuacion**: antologia de textos sobre la interpretacion - 1863-1915. v. II. Espanha: Editorial Fundamentos, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L & PM, 1997.

SCHRANZ, John. Em busca de um ser humano não programado. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 263-294, 2014 Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

SILVA, Dener Luiz da. Do gesto ao símbolo: a teoria de Henri Wallon sobre a formação simbólica. **Educar**, Curitiba, n. 30, p. 145-163, 2007.

SILVA, Tatiana. Conexões corporais sobre a memória **In: ENCONTRO DE PESQUISA DA FUNDARTE**, 8., 2015, Montenegro. **Anais ...** Montenegro: FUNDARTE, 2015.

SILVA, Lúcia; *et al.* Comunicação não-verbal: reflexões acerca da linguagem corporal. **Revista Latinoamericana de Enfermagem**, Ribeirão Preto, v. 4, n. 8, p. 52-58, 2000.

SIMÕES, Ana Rita Chichorro. **As emoções ao compasso da música**: um olhar sobre a influência da música na resposta emocional. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012. (Dissertação de Mestrado Integrado em Psicologia).

SLONIM, Marc. **El teatro ruso del império a los soviets**. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1965.

SOARES, Jorge. De Morgagni e Virchow: os percursos da anatomia patológica de Lisboa. In: SAKELLARIDES, Constantino. **Lisboa, Saúde e Inovação**: do Renascimento aos dias de hoje. Lisboa: Gradiva. 2009. p. 119-125.

SOFIA, Gabriele. Por uma história das relações entre teatro e neurociência no século XX. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 2 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 15 jan. 2015.

_____. Teatro e Neurociência: da intenção dilatada à experiência performativa do espectador. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 93-122, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. **A criação de um papel.** Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **Mi vida en el arte.** 1. ed. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1981.

_____. **Minha vida na arte.** Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. **A preparação do ator.** Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias.** Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

_____. _____. Tradução de Jorge Saura. 2. ed. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

_____. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.** Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1997.

_____. _____. Tradução de Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2009.

_____. **El trabajo del actor sobre su papel.** Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal 1980.

TAKEDA, Cristiane Layher. **O cotidiano de uma lenda:** cartas do Teatro de Arte de Moscou. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Minha vida na arte de Konstantin Stanislávski:** os caminhos de uma poética teatral. São Paulo: USP, 2008. (Tese de Doutorado em Teoria e Prática do Teatro). Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-30042009-095757/>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

TEIXEIRA, Ana Paula; CAMARGO, Robson Corrêa de. Spolin e Stanislávski - intersecções no ensino e na prática do teatro. **Fênix:** revista de história e estudos culturais, Goiânia, v. 7, p. 1-20, 2010. (Dossiê Jogos Teatrais 30 Anos).

TOASSA, Gisele. Vigotski contra James-Lange: crítica para uma teoria histórico-cultural das emoções. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 23, p. 91-110, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pusp/v23n1/v23n1a05.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

TODD, Mabel E. **The Thinking Body** (o corpo pensante/o corpo que pensa). New York: Princeton Book Company Publishers, 1937. (Traduzido para fins didáticos por Laédio José

Martins, 2011). Disponível em: < https://www.academia.edu/1084276/O_Corpo_que_Pensa >. Acesso em: 15 fev. 2015.

UNIVERSIDADE DE AVEIRO. **António Damásio**. Atualizado em 2015. Disponível em: <<http://www.ua.pt/PageText.aspx?id=4936>>. Acesso em: 22 mar. 2015.

VARGAS, Maryléa Elizabeth Ramos. A Neurociência e Explicações da Ação e Efeito da Musicoterapia no Comportamento Humano. *In*: CIMNAT - CONGRESSO INTERNACIONAL DE MÚSICA, NEUROCIÊNCIA, ARTE E TERAPIA, 3., 2010, São Paulo **Anais eletrônicos ...** São Paulo: Complexo Educacional FMU, 2010. Disponível em: <http://ead2.est.edu.br/via_musicoterapia/files/u1/oci_ncia_e_explica_es_da_a_o_e_efeito.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2014.

VASCONCELOS, Catarina Geraldês de Melo. **O Sorriso do cliente em terapia**: um estudo exploratório sobre a resposta não verbal do cliente à pergunta-milagre usada na terapia breve orientada para as soluções. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2008/2009. (Dissertação de Mestrado em Psicologia).

VÁSSINA, Elena. Nenhum manual ou gramática da arte teatral: alguns apontamentos sobre a formação do sistema de Stanislávski. **Folhetim**, Rio de Janeiro, v. 30, p. 35-43, 2013.

_____. O teatro russo à luz dos problemas de recepção: abordagem semiótica. **Repertório: Teatro & Dança**, Salvador, v. 20, p. 39-45, 2013a.

VIANA, Milena de Barros. Freud e Darwin: ansiedade como sinal, uma resposta adaptativa ao perigo. **Natureza Humana**, São Paulo, v.12, n.1, p. 1-33, 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1517-24302010000100006&script=sci_arttext>. Acesso em: 13 nov. 2015.

VIGOTSKY, Lev. **Teoría de las emociones: estudio histórico-psicológico**. Madrid: Akal, 2004.

WALLON, Henri. **As origens do caráter na criança**. Tradução de Heloysa Dantas de Souza Pinto. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

_____. **Psicologia e educação da infância**. Tradução de Ana Rabaça. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

WALTON, Stuart. **Uma história das emoções**. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Record. 2007.

WEITEN, Wayne. **Introdução à psicologia**: temas e variações. Tradução de Zaira G. Botelho. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

WHYMAN, Rose. A segunda natureza do ator – Stanislávski e William James. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 295-312, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

WINOGRAD, Maria; CAMPOS, Flavia Sollero de; FERNANDEZ, Landeira. Resenha: Um diálogo entre a psicanálise e as neurociências. **Revista Psicologia: teoria e pesquisa**, Brasília, v. 21, n. 1, p. 121-122, 2005.

_____. Psicanálise, ciência cognitiva e neurociência: notas para uma interlocução sobre o corpo pensante. **Psychê**: São Paulo, v. 19, p. 179-195, 2006.

ZALTRON, Michele. **Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski**. Niterói: na UFF, 2011. (Dissertação de Mestrado em Ciência da Arte).

ZOLA, Émile. **Germinal**. Tradução de Francisco Bittencourt. São Paulo: Martin Claret, 2007.