

5

Contribuições Cruzadas sobre “técnicas corporais” e “expressão de emoções”

O objetivo mais primário desta pesquisa consistiu em mapear representações sobre os aspectos corporais da emocionalidade, considerando a indissolubilidade de seu caráter biopsicossocial, no que diz respeito à sua produção e à sua percepção, tomando como material de observação o trabalho do ator em ambientes delimitados.

Especificamente em nossa cultura, que significações sabemos que se operam por meio da atuação e/ou da percepção dos corpos? Esta é efetivamente a primeira pergunta que nos fazemos. A partir daí seguem-se especificações como: o que costumamos saber dizer sobre os estados e sentimentos que experimentamos, sobre expressões que podemos produzir para comunicar nossos sentimentos ou, ao contrário, sobre reações físicas que desejamos neutralizar para ocultar o que sentimos; sobre inferências que fazemos sobre os outros a partir de percepções que temos de movimentos de seus corpos?

A sociolinguística interacional nos alerta para a complementaridade que o *gestual social* tem em relação aos atos linguísticos de fala. Mas aquilo que se constitui em saber pragmático cotidiano não necessariamente costuma vir acompanhado de meta-discursos explicativos. Exemplos de *gestos* absolutamente codificados socialmente como dar “olá” por meio de um aceno com a mão suspensa; dar passagem; paquerar ou solicitar cumplicidade por meio de uma piscadela seriam muito mais precisos do que “atos” como silenciar, olhar, sorrir, aproximar-se ou afastar-se os quais solicitam contextualização detalhada para produzirem significação. *Ações mais abstratas* como agredir ou ser agressivo podem ter suporte tanto em *ações físicas precisas* quanto em *modulações dessas ações* - como por exemplo no tom da voz com que se diz algo a alguém.

Que diferenças e que semelhanças esses gestos podem guardar em relação a outros que podemos chamar de *atividades* como, por exemplo: **correr, dançar, produzir sons, escrever**; e a outros que classificaríamos como *necessidades ou*

funções fisiológicas como: **comer, urinar, suar, beber, copular, gestar, parir, amamentar, desmamar, dormir?**

Disciplinas como *psicomotricidade*, psicolingüística, *neurolingüística*, por exemplo, já conjugam pares de disciplinas que não se pensam mais de forma dissociada e as neurociências já assumiram o título plural para generalizar o conjunto de ciências que criaram alianças em torno da neurofisiologia humana. Em busca de um diálogo mais amplo, já há um campo de *neurofilosofia*. A *fisiologia* e a *motricidade*, destinadas a analisar os aspectos mais físicos dos movimentos envolvidos nos comportamentos, já aparecem combinadas com *noções evolucionistas de apanho de utensílios*.

Diante da inescrutabilidade de um campo formado por uma tal diversidade disciplinar, procuramos oferecer uma breve aproximação com as discussões que algumas dessas disciplinas desenvolvem, e entrecruzá-las quando nos parecem estabelecer alianças.

5.1

Mauss: as “técnicas corporais” e a crítica da antropologia histórica ao método comparativo em antropologia

Marcel Mauss, no clássico estudo de 1936¹³⁹, que vem a consistir num marco da etnologia (também conhecida como antropologia cultural), intitulado “As técnicas corporais”, trata de um campo de práticas sociais específico que ele vai batizar, conforma o título, como *técnicas corporais*, e que ele afirma constituir um fato *fisio-psico-sociológico*. Com isso Mauss mostra aliança com o *sistemismo avant-la lettre*, conforme podemos ver quando conclui que não se poderia ter uma “visão clara de todos os fatos se não se introduzisse uma *tríplice consideração* em lugar de *uma única consideração*, quer fosse ela *mecânica e física*, como em uma teoria anatômica do andar, quer fosse, ao contrário, *psicológica ou sociológica*.” E ainda: “É o tríplice ponto de vista ... que é necessário.”

Mauss, de seu lugar de etnólogo, afirma a redução das semelhanças do uso do corpo encontradas entre culturas puramente ao âmbito da dimensão fisiológica,

¹³⁹MAUSS,M.- texto original extraído do Journal de Psychologie, XXXII, nos 3-4, 15 de março – 15 de abril de 1936. Comunicação apresentada à Sociéte de Psychologie em 17 de maio de 1934, (p. 215 da edição de 1974).

sendo todo o resto resultado de *técnicas transmitidas tradicionalmente e transformadas parcialmente no decorrer do tempo*.

Mauss, então considera estar oferecendo uma rubrica própria – “técnicas corporais” – a uma prática social definida como: *ato social eficaz, transmitido tradicionalmente*, e considerando que é na *tradição* e na *transmissão*, especialmente oral, que se faz a *diferenciação do humano com os outros animais*

Estes atos eficazes, constitutivos das práticas sociais, e que Mauss ressalta constituírem, mais amplamente, fatos biopsicossociais são apresentados em conjuntos como: *nadar, andar, cavar, marchar, olhar fixamente*, e outros que vai citando em função de critérios de classificação sem maiores questionamentos de sua especificidade ou generalidade cultural. Por exemplo, ensaia uma classificação de técnicas corporais por *sexo, idade, rendimento ou eficácia* e “*forma da transmissão das técnicas*”.

Num *terceiro momento*, amplia a enumeração incluindo desde as *técnicas de nascimento e obstetrícia*, passando pela *infância* e *adolescência*, até a *idade adulta*; em que uma *nova subdivisão* se coloca: *técnicas do sono* (*posições e situações em que se dorme*); *técnicas de repouso ou descanso na vigília* (em que se inclui o elemento estético: *dança do repouso*, trazendo a noção de *repouso ativo*); *técnicas de atividade, do movimento* (*descrição do ato de andar incluindo ritmo e respiração e danças de ação* – em complementaridade com as “danças de repouso”, na classificação de Curt Sachs); juntamente com *corrida, salto, natação, escalar, descer, movimentos de força* (*empurrar, puxar, levantar*). *Nem sempre explicitando* a formatação destes atos em suas diferenças entre culturas, mas permitindo a desnaturalização de todos os nossos hábitos cotidianos.

A explicitação da noção de “*técnicas corporais*” em sua importância e aplicabilidade ao *cotidiano*, nos conduz a considerá-las como objeto de uma *meta-técnica no trabalho do ator*.

A noção de *educação do sangue-frio*, com a qual Mauss conclui seu ensaio, é aquela que mais serve a nossos propósitos e vem a oferecer-se como princípio explicativo complementar, ou afim, com uma experiência de treinamento teatral conhecida como com *máscara neutra*, e é compatível com exercícios do *método stanislavskiano*. Também podemos estabelecer uma aliança com os exercícios com os *padrões respiratórios* de Susana Bloch, uma vez que,

dentre as observações finais de Mauss, encontra-se a indicação de pesquisas sobre *taoísmo*, *ioga* e outras técnicas corporais envolvendo a *respiração* como *técnica de auto-controle* e, em última instância, como *meio biológico de atingir estados místicos*. Embora atribua essas técnicas à Índia e à China considera que em sua contraparte ocidental, se podemos dizer assim, Mauss considera ter adquirido na prática do *alpinismo*, uma espécie de contraparte ocidental dessa estratégia de controle, podendo chegar a *dormir em pé sobre a menor plataforma à beira de um abismo*. Nas *neurociências*, esse campo de análise é desenvolvido nos estudos do *cérebro reptiliano*, ou, do *sangue-frio*. (que corresponde a uma expressão lingüística usual para nos referirmos a pessoas *emocionalmente autocontroladas*, que também chamamos de *calculistas*)

Mauss explica que se trata de “um mecanismo de retardamento, de inibição de movimentos desordenados; esse retardamento permite uma resposta posteriormente coordenada de movimentos coordenados, partindo então na direção do fim escolhido”¹⁴⁰, e conclui que esta *resistência à emoção avassaladora* é algo fundamental na *vida social e mental*.

A crítica a uma das limitações do método comparativo, já presente na *autocrítica da disciplina antropológica* à época de Mauss, é desenvolvida pela *antropologia histórica*, e se mostra relevante para nossa pesquisa. A crítica consiste em que o *método comparativo* se detém na *comparação de resultados do desenvolvimento da cultura* sem atentar para os *processos que teriam levado a eles, o que, de fato, sentimos falta no ensaio de Mauss*. Segundo essa corrente antropológica, os processos de *causalidades múltiplas interagentes*, os quais levam ao *desenvolvimento de certos costumes* (aspecto que também propicia uma aliança com o a *abordagem sistêmica*), são o que se precisa descobrir, em casos definidos, *por meio do estudo de complexas relações de culturas individuais em pequenas áreas geográficas*.

Como sabemos, são muitos os modelos *coexistentes* nas diferentes disciplinas, e na auto-diferenciação em *estágios* e *períodos históricos* das disciplinas. Não nos cabe solucionar suas desavenças. Selecionamos textos artísticos, e textos teóricos – alguns trabalhos seminais e suas revisões

¹⁴⁰*Id. ibid.*

contemporâneas – que nos possibilitem nos situar em relação esse campo, para nós, perceptivo e tão pouco negociado com as disciplinas que o informam.

5.2

Darwin: “a expressão das emoções” e a legitimação pela etologia contemporânea

A *etologia* é uma disciplina tributária de *técnicas de observação* e *princípios explicativos* que remontam a Charles Darwin, e encontra sua tradução como: estudo *comportamento humano* (e *animal em geral*) ou *biologia do comportamento*, o qual que pode ser observado *nos limites do social e do individual nos animais em geral*, mas que também pode ser pensada, sob o viés antropológico, como a ciência que estuda os *costumes humanos como fatos sociais*. Em seu ensaio de 1872¹⁴¹, Darwin nos oferece *descrições e desenhos de expressões em animais* que contribuem para a defesa que faz da *funcionalidade e do caráter inato e animal do uso dessas expressões para espantar predadores*; e surpreendem no detalhismo das *descrições de mobilizações de grupos musculares em atos* como *o choro*, por exemplo, bem como em *emoções* que classifica e agrupa fornecendo as respectivas *descrições psicofísicas*.

Na avaliação de Konrad Lorenz, um expoente da etologia contemporânea, em seu prefácio ao livro “A expressão das emoções no homem e nos animais”, um dos grandes méritos de Darwin, correlacionados à sua extrema capacidade de descobrir *princípios explicativos*, seria o de não sucumbir à tendência de boa parte dos pesquisadores em superestimar o alcance de sua explicação – o que os conduziria a uma certa perda de crédito. Darwin, ao contrário, teria não apenas antevisto os *problemas* com os quais se defronta atualmente a etologia, como também *criado a estratégia de pesquisa utilizada, ainda hoje*, por esta ciência para lidar com eles.

O ponto de partida da formação da etologia como disciplina estaria situado na redescoberta, por Charles Otis Whitman e Oskar Heinroth, de um fato que Lorenz acredita que possa ser lido nas entrelinhas de Darwin. O tal fato consistiria num *paralelismo ou complementaridade* entre a *estrutura corporal* e os *padrões*

¹⁴¹DARWIN, C. A expressão das emoções nos homens e nos animais.

de comportamento enquanto *fatores hereditários e de união dos membros particulares em espécies, gêneros e mesmo unidades taxonômicas maiores. Padrões* cuja *persistência conservativa* em uma espécie em evolução, *mesmo após perderem sua função original*, seria a mesma que aquela dos *órgãos* podendo, igualmente a estes, tornar-se “*vestigiais*” ou “*rudimentares*” ou ainda desenvolver *nova função*.

O paralelismo no processo evolucionário dos *órgãos* e dos *padrões comportamentais* de um organismo leva, ainda de acordo com Lorenz, a um outro fato: ambos teriam, então, “o mesmo tipo de *transmissão hereditária*”, isto é, o método de “*seleção e mutação*” pelo qual *as espécies acumulam informação e se adaptam no decorrer de sua evolução*¹⁴². Como exemplo, Lorenz cita a perda da função da *fenda braquial* quando nossos ancestrais teriam passado da vida aquática para a terrestre: a fenda teria se transformado no *meato acústico*. E afirma que “Darwin demonstra, de maneira perfeitamente convincente, que processos análogos ocorreram na evolução de padrões motores” como seria o caso de *rosnar*: um *movimento expressivo de função apenas comunicativa desenvolvido “a partir do padrão motor da mordida, que, como forma de agressão, praticamente desaparece na espécie humana.”*

Uma vez perdido o paradigma da dicotomia humano-animal, ainda tentamos nos individualizar enquanto espécie e entender nossas capacidades fisiológicas e saber o que em nós depende ou não de nossa *psiquê*, de nosso intelecto, ou de qualquer ingerência de ordem mental. Partimos então para tentar distinguir o humano tal como nos identificamos hoje, do humano em outros períodos pré-históricos para podermos nos pensar enquanto parte de um processo evolucionário e, assim, sofisticar nossa individualização em relação aos demais integrantes do mundo animal.

Fronteiras rasuradas pelas descobertas da disciplina filogenética que, revendo configuração da relação entre um sistema e seu entorno vem influenciar a querela entre *fatores inatos* e *fatores apreendidos* na conduta animal em geral. A

¹⁴²LORENZ, K. In DARWIN, *op. cit.* cita a perda da função da *fenda braquial* quando nossos ancestrais teriam passado da vida aquática para a terrestre: a fenda teria se transformado no *meato acústico*. E afirma que “Darwin demonstra, de maneira perfeitamente convincente, que processos análogos ocorreram na evolução de padrões motores” como seria o caso de “*rosnar*”: um *movimento expressivo de função apenas comunicativa* desenvolvido “a partir do *padrão motor da mordida, que, como forma de agressão, praticamente desaparece na espécie humana.*” (p. 10).

biologia do comportamento ou *etologia* de Konrad Lorenz, vem analisar criticamente a *psicologia do comportamento* em torno da dicotomização; os *antigos etólogos*, por não compreenderem que a **função de sobrevivência da aprendizagem** pressupõe **programação filogenética** sendo todo comportamento uma questão de *diferenciar adaptação filogenética* e **modificação adaptativa**; e os *modernos etologistas* em relação aos cuidados negligenciados no uso do que denomina **experimento de privação**, alguns mais especificamente de nosso interesse.

5.3

A biologia, a arte, as neurociências e o controle

Mais uma intertextualidade interessante para nossa abordagem vai reunir uma *pintura* e explicações da *psicobiologia* sobre e o sentimento de *medo*, permitindo-nos refletir sobre um aspecto da corporeidade que aparece muitas vezes descrito em “Moça com brinco de pérola”. Um artigo publicado em uma revista científica que apresenta usualmente alguma ilustração na página de abertura, inicia-se com a **foto de uma pintura**, que ocupa toda a extensão das duas páginas abertas simultaneamente, retratando **uma cena de batalha**. Ampliada sobre ela, a **projeção de um detalhe da pintura: uma face expressiva** que, na pintura se confundiria com as demais. No entanto, *no release*, vemos que vem acompanhada da seguinte **informação iconográfica**:

Em um de seus quadros mais famosos, A Batalha do Avaí, que tem como tema um dos conflitos da sangrenta Guerra do Paraguai, o pintor Pero Américo (1843-1905) **incluiu seu próprio rosto** que parece expressar esse **sentimento**. [remete ao título do artigo]. **O medo** pode inclusive fazer com que um **ferimento ocorrido na batalha ou na fuga** passe totalmente **desapercebido, evitando que a dor interfira com a reação de lutar ou fugir**. [LANDEIRA-FERNANDEZ e CRUZ]

E o trecho seguinte nos remete diretamente para a seqüência de descrições de comportamentos fisiológicos descritos pela personagem-título, na narrativa de Tracy Chevalier, como “fiquei gelada”, e “meus olhos arregalados”: diversas

reações emocionais que a *atenção ativa* – que é diferente da *volição* na execução de um movimento – *produz* “*sem que você perceba*”:

Imagine-se num campo de batalha. **O perigo constante faz com que o coração dispare, as mãos suem, a respiração fique ofegante e a pressão arterial aumente.** Sem que você perceba, seu fluxo sanguíneo é redistribuído da pele e das vísceras para os músculos e o cérebro. **As sobrancelhas contraem-se, as pupilas dilatam-se e os olhos arregalam-se.** A consciência de um ataque inerente do inimigo mantém toda a sua **atenção nas mínimas alterações do ambiente**, deixando-o pronto para uma eventual resposta de luta ou fuga. Esse é o sentimento do medo.

Os sentimentos de **medo e dor** envolvem **expressões subjetivas dificilmente expressas de forma verbal.** Esses sentimentos, sua origem e uma série de **reações fisiológicas associadas a eles** vêm sendo investigados por um verdadeiro exército de pesquisadores das áreas de **psicologia e neurobiologia.** [idem]

Landeira-Fernandez e Cruz nos oferecem um entendimento sobre a compatibilização dos dois sistemas que regem, *interativamente* e *competitivamente* nossas *reações impensadas e nosso autocontrole*, em um *movimento auto-regulado* no qual nossa *consciência* é apenas uma parcela interna, *subjugada ao jogo do sistema em sua interação com o ambiente.*

Imediatamente, diante do **sinal de perigo potencial**, são disparadas as **respostas fisiológicas e comportamentais** (*corporais e faciais*) típicas do medo.

Alguns **milésimos de segundos depois**, porém, a pessoa pode **perceber** que não se trata de uma serpente, mas de um galho retorcido. [idem]

Assim, envolvido nas reações fisiológicas, está o **aspecto psíquico**, sem o qual *o corpo em todos os estratos necessários para um determinado estado emocional ou para uma determinada atitude não podem ser mobilizados* – uma vez que grande parte é mobilizada por dispositivos *involuntários*. É o que vai nos mostrar a “Anatomia Emocional” de Stanley Keleman, levando em consideração sua *interrelação* com os diferentes *canais* do nosso corpo que se modificam em um mesmo processo simultâneo durante uma mudança de estado emocional: *energizações, bombeamento sanguíneo, produção de secreções, frequência respiratória*, etc., tal como descrito no exemplo anterior.

Uma mesma *ameaça* que também pode ser reconhecida nos *relatos memorialísticos* de indivíduos submetidos a *técnicas de controle, tortura e*

punição em que a *resistência à dor* é levada ao *limite da integridade física*. Em muitos desses relatos encontra-se explicitamente a declaração de que uma *estratégia de sobrevivência encontrada pelos torturados* consiste no *uso da técnica da memória*, da escrita, ou melhor, do *jogo estratégico entre memória e esquecimento* – daquilo que é vivido – *mediado pela escrita*.

No entanto, que melhor *dispositivo de controle* dos *efeitos físicos e psicológicos propiciados pela tortura*, isto é, que melhor *medidor de sua eficácia* poderia o *controle* produzir do que o *relato do sofrimento provocado sob tortura* e colhido *in loco* – ainda que burilado a posteriori?

Uma *obra literária* memorialística como “Memórias do Cárcere”, de Graciliano Ramos, assim como o romance eleito para o nosso estudo de caso, foi *adaptado para o cinema* – pelas mãos de Nelson Pereira dos Santos – e acumula fortuna crítica, especialmente por seu caráter liminal com a *história* de um período difícil de ser processado pelo imaginário social: o Estado Novo. Um sem número de outras representações do corpo formuladas pela mente em situação de tortura, suas estratégias de sobrevivência e seu simples limite de resistência em situação de opressão povoam a obra de Graciliano Ramos por meio de descrições verbais da *fisiologia das secreções, fluidos e excrementos* – interditos desde a higienização da sociedade –; bem como de imagens e abstrações sobre aspectos corpóreos relatando estados de *esvanecimento de consciência*; um *canto* puxado por um prisioneiro e compartilhado emocionalmente pelos demais; e, numa cena reconhecida como marcante, uma ação física agenciada coletivamente marca o desenho fílmico quando os prisioneiros, sem nenhum acordo prévio, repassam entre si as anotações que se produzem no cárcere diante da ameaça de sua captura e a câmera, nervosa, cúmplice vigorosa acompanha o movimento.

O problema que se coloca à explicitação *dessas técnicas de sobrevivência* ou *salvaguarda de privacidade* é que essa *explicitação* pode fazer com que sejam *reapropriadas* pelos *aparelhos de controle*, uma vez que tais produtos constituem um *feedback* para a *auto-regulação* da *eficácia* das *técnicas de controle* utilizadas. Uma questão *ético-política* que se coloca à aquisição de conhecimento sobre as *manifestações do corpo*, desde a mais complexa até a mais elementar. Nova aliança com o desenvolvimento das *teorias sistêmicas* e com o envolvimento da *cibernética com o poder*.

No âmbito da intertextualidade entre as *neurociências cognitivas e do comportamento* e o *controle*, Paul Ekman, um psicólogo reconhecido internacionalmente por sua pesquisa de mais de três décadas em torno da *expressividade emocional corpórea*, restringiu sua pesquisa ao conjunto de *expressões faciais*, e desenvolveu uma técnica de *detecção de mentira* apoiada em pesquisas científicas laboratoriais por meio da identificação de *micro-expressões faciais* que, segundo o método de observação, *não correspondem ao conjunto das expressões sinceras apresentado por uma pessoa*. Assim, o campo da *neurofisiologia* vem a oferecer, desde *jogos de detecção vendidos em DVD* – nos quais o jogador pode *testar sua percepção* escolhendo entre verdadeiras e falsas num grande conjunto de opções – , até uma técnica de apoio para a *segurança em aeroportos* – em complementaridade com outros dispositivos como, por exemplo, *interrogatórios*.

Passando a outro aspecto no âmbito das técnicas, estratégias ou ações corporais – desta vez dedicada ao aproveitamento artístico – , vamos encontrar *fisiologia e arte*, mais especificamente, *o trabalho de ator*, reunidos na pesquisa de é Susana Bloch uma *neurobióloga* que vem desenvolvendo experiências com a correlação entre *padrões respiratórios* e *padrões emocionais* de comportamento, e aplicando estratégias de estimulação desses padrões no *trabalho de atores* enquanto *shifters* de *estados emocionais* os quais se pode alcançar e deles se desfazer rapidamente.

No campo traçado pela biologia do conhecimento de Francisco Varela e Humberto Maturana, Susana Bloch estabeleceu diálogo entre a *neurofisiologia* e a *pesquisa de treinamento de atores*, trabalhando com *padrões respiratórios* correspondentes às emoções enquanto seus possíveis desencadeadores, ingressando no território da *pura estimulação e reação nervosas* como *intermediadoras entre nosso aparato cognitivo e o que está no nosso entorno*.

A terminologia utilizada por Boch é *padrões efetores*, em que o termo *efetor* – estranho ao nosso campo de conhecimento – segundo o vocabulário médico, corresponderia à *terminação nervosa que distribui impulsos, que ativa a contração muscular ou a secreção glandular*. O que nos leva a especular um pouco mais sobre o sentido que pode ser dado a *padrão*: pode ser *um tipo ou um elemento com caracteres fixos ou determinados para servir de comparador*,

modelo oficial de medidas e pesos, como no caso das **unidades-padrão**. Cabe ressaltar que a noção de **padrão** pode corresponder também àquilo **que varia constantemente**, isto é, *em uma série de movimentos*, por exemplo, o padrão poderia ser *a relação entre o que permanece e o que muda, e a constância que há nisso*.

Falta compreender como os *padrões respiratórios* são relacionados às terminações nervosas: estimuladores destas terminações produzindo os demais elementos de uma emoção, ou (/e) estimulados por estas terminações produzindo padrões reconhecíveis como resultantes ou como fisicalidade de determinadas emoções. Mas, neste último caso haveria que descobrir o que fazer para estimular as tais terminações nervosas de modo que funcionem, isto é, que distribuam impulsos quando o mecanismo orgânico não se instaura espontaneamente. Pois, nessa fronteira entre arte e ciência, se não for possível estimulá-las por meio de uma produção voluntária dos movimentos respiratórios-padrão identificados, de onde partiria o ator para que tal conhecimento lhe possa ser instrumental? Como o ator poderia simular o tal estado emocional, ao invés de simplesmente repetir uma ingênua mímica do padrão respiratório que aprendeu ser o correlato do estado emocional que deseja dar a ver? Isto é, o que se pode operar pra conseguir efeitos no corpo é o que interessa ao treinamento de um ator: simulação, produção de efeito de e na realidade, e não fingimento ou ilustrações.

Constantin Stanislavski, o encenador russo em cujo método Susana Bloch se inspira em sua pesquisa, é reconhecido como o primeiro encenador a desenvolver uma proposta significativa para o **processo emocional do ator**, desde Diderot¹⁴³: um **método de formação de atores**. Um treinamento e ensaio primeiramente baseado na *estimulação mental da memória física de emoções vividas* e, posteriormente, em um processo de *detecção de ações físicas* que as faria virem acompanhadas dos respectivos *estados* de modo coerente com as *circunstâncias propostas* pelo texto dramático, por meio de um **processo cumulativo de experiências de improvisações** dessas mesmas *circunstâncias*.

Este método recebeu desdobramentos próprios em cada um dos discípulos incluindo-se diferentes períodos de convivência com o mestre e diretor, o que faz com que cada um desses desdobramentos tenha vindo a valorizar um ou outro

¹⁴³DIDEROT, D. “Paradoxo sobre o comediante” In **Textos escolhidos**.

elemento do método. No Brasil tivemos a presença de Eugênio Kusnet, que nos deixou registro de sua apropriação – e de algumas das diferenciações estabelecidas nos últimos estágios do *método*, os quais Stanislavski já não teve a oportunidade de redigir – em seu “Ator e método”. Em todo caso refere-se constantemente a uma “*psicotécnica*” ou “*técnica psicofísica*” para definir os procedimentos do seu método.

Na região de fronteira estabelecida pela noção de *psicofísica* que Stanislavski não define explicitamente, constaria uma atividade muito especial: a escrita de uma carta como instrumento de mobilização do ator, exercício psicofísico que auxilia a instalação da situação emocional desejada.

Estamos numa região de fronteira das artes com os estudos neurofisiológicos – que se utilizam de eletrodos pra identificar que músculos ou grupos musculares se movem para compor uma determinada expressão facial, os mesmos que Darwin e Duffrenne pesquisaram. Neste mesmo território de fronteira, minimamente tripartida, encontramos pesquisas que apontam para o reconhecimento de um *caráter instantâneo, imediato, espontâneo, automático e biológico* de nossas *respostas* a determinadas *expressões faciais*. Já não estamos falando de sua *produção ou entendimento* e *representação classificatória*, mas de *respostas cerebral-musculares* diretas ao seu estímulo por meio da *ativação nervosa da musculatura do receptor*, a *reação empática*. *Músculos faciais que respondem durante milésimos de segundos a estímulos faciais apresentados sem que aquele que reage tenha consciência de sua reação.*

Mas a própria formulação “expressões faciais” talvez deva ser revista se, ao analisá-la, considerarmos que o que vemos pode ser apenas o *movimento de grupos musculares da face*, o qual pode incluir ou não *intenção expressiva* ou correlação com *mudanças de estados emocionais*. Isto é, se considerarmos, primeiro, que tais movimentos faciais podem resultar de uma *reflexologia facial*, considerando-a como uma exterioridade involuntária de pequenos movimentos – não necessariamente emocionais – que, apenas *a posteriori*, podem ser então memorizadas e reproduzidas voluntariamente; segundo, que o que *vemos intelectivamente* são *imagens faciais de emoções que atribuímos ao outro*, enquanto que, o que *vemos sensorialmente* pode nos fazer *reagir fisicamente e sem consciência intelectual*; e terceiro, que pode constituir-se apenas em um

movimento repetitivo adquirido pelo sujeito que a realiza, como *tiques nervosos ou hábitos de compensação*, por exemplo, os quais o indivíduo *não é capaz de controlar* e operam como *sintoma de ocultação de alguma outra coisa*: comportamentos que não se remetem à emoção sentida, mas a fatos passados.

5.4

O paradoxo do ator e do homem público

Retomando a questão sobre a possibilidade de ocultar ou o exercício de demonstrar emoções por meio de artifícios expressivos, remontamos a Diderot em sua *discussão iluminista* desenvolvida sobre o *trabalho do ator* naquilo que chama de “Paradoxo sobre o comediante”¹⁴⁴ (1769; 1830): grosso modo, *como manter a sinceridade repetindo, transformando em código, como expressar sem sentir?* – intitulado seu ensaio. Discussão retomada por Sennett¹⁴⁵ ao tratar do homem público como ator, datando historicamente este comportamento em seu comprometimento social burguês.

O paradoxo do homem público: intencionalidade na demonstração dos sentimentos e deslocamento temporal da emoção sentida para a emoção expressada. O teatro clássico francês e sua gestualidade exagerada, demonstrativa e a passagem para um gestual discreto que busca apagar os traços de sua forja, assim como faz o homem na esfera pública burguesa buscando construir sua performance ou criar técnicas corporais próprias para o momento social que se instaura.

O que nos leva, mais tarde, a Goffman com sua análise da “*apresentação do eu na vida cotidiana*”, desmascarando qualquer *resquício de crença em uma suposta espontaneidade radical em nosso comportamento social*: uma apresentação de nós mesmos que busca nos atribuir valores positivos contextualmente aos nossos atos e que estaria em relação de complementaridade com as inferências que necessitamos fazer constantemente sobre os possíveis comportamentos do outro, como dispositivos de regulação e sobrevivência em sociedade.

¹⁴⁴DIDEROT, D. *op. cit.* Cf. também subitem 5.3 deste trabalho.

¹⁴⁵SENNETT, R. “O homem público como ator” in **O declínio do homem público**.

Quer seja na *arte do ator*, quer seja no *cotidiano do homem público*, estamos falando de *perceber e de dar a perceber, produzir em seu corpo aquilo não-verbal que deve ser reconhecido pelo outro*: que sejam os *gestos sociais*, os *sentimentos que permeiam* ações ou as inibem paralisando os atores sociais, quer sejam os tons da voz capazes de realizar ações, os movimentos *aparentemente involuntários*, os *padrões respiratórios relativos às diferentes emoções*, ou a capacidade de *neutralizar os efeitos* dessas emoções em nossos corpos, ou ainda a maneira pela qual elegemos e articulamos em nosso *repertório lingüístico* para escolher o *que usar no momento daquela interação*.

5.5

A “estratégia sistêmica” de Morin e a “análise ativa” de Stanislavski

Em Edgar Morin, encontramos um *princípio explicativo* de atos que guardam familiaridade com o campo que buscamos estabelecer – e complementar para nosso entendimento – na noção de “estratégias de ação” em um campo disciplinar híbrido caracterizado como pensamento complexo

Em Morin¹⁴⁶, para quem “como é o mesmo *aparelho neurocerebral* que determina o *conhecimento e o comportamento*, os desenvolvimentos de um e de outro são *interdependentes*; todo o *progresso da ação* favorece o *conhecimento*, todo o *progresso do conhecimento* favorece a *ação*.”

A necessidade de **conhecimento exterior, fraca na planta**, é a **necessidade vital do animal locomotor/ator** que joga a **sua vida num ambiente incerto, aleatório, perigoso**. A existência animal depende de sua **ação no meio** (...) nesse sentido, a existência animal **depende não só do ambiente**, mas do **conhecimento do ambiente**. [MORIN, E. 248-255]

Sobre nossa tentativa de *leitura da natureza*, Morin esclarece que “*com exceção dos sinais produzidos por congêneres*, o ambiente *não emite mensagens destinadas ao animal*. Este não é apenas nem principalmente receptor: é *transformador egocêntrico de acontecimentos, movimentos e formas em informações para ele*, ou antes, em *redundâncias/informações/ruídos*.”

¹⁴⁶Cf. MORIN, E. **Ciência com consciência**. Todas as citações deste subitem referem-se às páginas 248 a 255.

A **incerteza do conhecimento vem**, não só dos aspectos aleatórios, indeterminados, ambíguos, desordenados do ecossistema, mas também **dos aspectos próprios do aparelho neurocerebral, fechado na sua caixa negra**, que deve extrair, produzir, traduzir os acontecimentos e dados do mundo exterior em **informações e representações**. *A incerteza do conhecimento da natureza está também na natureza do conhecimento.*

(...)

As representações dos movimentos, das formas, dos objetos, dos seres percebidos no ambiente. Mais ou menos fiéis, mais ou menos seletivas, mais ou menos esquemáticas, mais ou menos focalizadas, **as representações permitem ‘apresentar’ reflexivamente a si mesmo um fragmento do mundo exterior para examiná-lo, estudá-lo, decifrá-lo**. O aparelho cerebral que tem vestígios da representação pode **re-presentar esta representação** sob a forma de **imagem/recordação**. [idem]

A representação não é um estado reflexivo passivo, como na ótica. Constrói-se a partir dos impulsos/estímulos pelos receptores sensoriais. Necessita de uma atividade cerebral que disponha de estruturas e de *padrões* (*patterns*) que permitam **organizar a representação**. Como sabemos desde a filosofia crítica, e como a ciência do cérebro confirma, o conhecimento não é uma projeção da realidade numa tela mental, mas “uma **organização** cognitiva de dados sensoriais/memoriais que **produzem simultaneamente a projeção e a tela**”.

Produtor (de informações, de representações), o conhecimento é também **estratégia**. Não é só a **ação** que precisa de estratégia, isto é, de **arte/método/astúcia** apta para **elaborar condutas** em situações incertas. O conhecimento precisa de uma estratégia para **articular, verificar, corrigir** através da **eventualidade e do vago**, a sua representação das situações, dos seres e das coisas. A estratégia do conhecimento é necessária para a estratégia da ação. A arte estratégica, no conhecimento e na ação, é a inteligência.

Ao diferenciar as noções de *estratégia* e de *programa*, faz-se interessante o paralelo com a relação entre o método improvisacional e o uso do texto dramático. “Em certo sentido programa e estratégia opõe-se absolutamente: o momento programático e o momento estratégico **excluem-se reciprocamente**. Mas, em outro sentido, **sucedem-se, combinam-se, completam-se reciprocamente**. Todo o processo vivo constitui de fato um **misto variável** de estratégia e de programa” (vemos aí presente a idéia de gradação de participação)

Em primeiro lugar a oposição programa/estratégia salta aos olhos. O programa constitui uma organização predeterminada da ação. A estratégia encontra recursos e desvios, opera regressos e afastamentos. O **programa** efetua a

repetição do mesmo no mesmo, isto é, a necessidade de *condições estáveis para a execução*. A *estratégia* é aberta, evolutiva, enfrenta o *imprevisto, o novo*.”

O *programa* é “um *conjunto de instruções codificadas*” que, diante de “condições específicas da sua execução”, *desencadeia seqüências de operações definidas e coordenadas para alcançar certo resultado*, enquanto a *estratégia*, embora também comporte “o *desencadeamento de seqüências de operações coordenadas*”, baseia-se não só em decisões iniciais de desencadeamento, mas, também, em *decisões sucessivas, tomadas em função da evolução da situação*, o que pode provocar *modificações na cadeia*, e até na *natureza das operações previstas*.

Em outras palavras, a *estratégia* constrói-se, *desconstrói-se reconstrói-se em função dos acontecimentos*, dos riscos, dos contra-efeitos, das reações que perturbam a ação iniciada. Por isto a necessidade da manutenção da atenção constantemente dirigida para a perspectiva do ator e para a perspectiva do personagem no texto de Stanislavski; e também por isto a necessidade da profundidade e abrangência do conhecimento do diretor sobre o texto durante o encaminhamento das improvisações, dirigir a estratégia para o objetivo programado pelo texto dramaturgico. A estratégia supõe a aptidão para empreender uma ação na incerteza e para integrar a incerteza na conduta da ação. Significa que a estratégia necessita de competência e de iniciativa.

A *estratégia da ação* necessita uma *estratégia cognitiva*. A ação necessita, a cada instante, de **discernimento e de discriminação**, para **rever/corriger o conhecimento** de uma situação que se transforma. As duas estratégias estão em **interação** constante. Essa **dupla estratégia** desenvolve-se especialmente na relação caçador-caçado, que estimula ao máximo as qualidades da presa e do predador. O grande jogo da caça é o emprego simultâneo de uma estratégia cognitiva e de uma estratégia de ação. As **feras** dispõem simultaneamente de **meios musculares rápidos e nervosos e de uma capacidade de observação viva e aguda** (precisão de percepção, amplas possibilidades de discriminação, imediata computação da relação entre a situação e a ação).

A inteligência é a virtude, de natureza estratégica (comum à ação e ao conhecimento), que se desenvolve em ambos os campos e os liga um ao outro. A *inteligência*, neste caso, é uma *virtude animal*, cujo desenvolvimento se realiza especialmente nos mamíferos.

Como diz Morin “... a *estratégia* comporta a arte não só de *amortecer/aplainar perturbações aleatórias e agressões hostis*, mas também, de *transformá-las em estímulos reorganizadores*, de captar a eventualidade, de explorar a adversidade, de *transformar o perigo mortal em salvação*”.