

O corpo e a ciência cognitiva de Diderot: sensação, impulso e acção no treinamento de artistas

Este ensaio coloca a filosofia materialista de Diderot, articulada em *Paradoxo do Comediante* no final do século XIX, ao lado do pensamento emergente da neurobiologia. Tomando a busca de Diderot pela actuação como reconhecimento da arte teatral e ponto de partida, procura reflectir sobre o trabalho do actor como consciência dentro de múltiplas cognições: impulso, sensação e acção. A discussão mapeia vários exemplos, incluindo Stanislavsky no início de 1900, até técnicas contemporâneas mais reguladas, como o método *Alba Emoting* de Susana Bloch e a abordagem psicofísica de Phillip Zarrilli. Ele considera a linguagem da neurociência na explicação das nuances da técnica na actuação e propõe que a boa actuação requer um domínio de si no nível neural.

Este ensaio considera a linguagem da neurociência na explicação das nuances da técnica na actuação. Ele propõe que a boa actuação tem como premissa o domínio do que passamos a entender como padrões neurais (Lutterbie 2011) dentro de uma abordagem geral para o auto-estudo de como os padrões neurais se alteram e como isso se cruza com a relação integral entre o que Shaun Gallagher chama nosso esquema corporal com nossa imagem corporal. O subtítulo do artigo “sensação, impulso e acção no treinamento do artista” parece sugerir uma relação sequencial entre estes estados. Esperamos descompactar estes conceitos e, ao fazer isto, fazemos referência à história do treinamento de actores enquanto apontamos para mudanças conceptuais que sustentam as abordagens contemporâneas. Significativo neste artigo é a nossa exploração de impulso, sensação e acção como cognição (percebida).

Paradoxo de Diderot: quem sente?

Denis Diderot é “um dos principais teóricos ocidentais a abordar a questão do envolvimento emocional do actor ao actuar” (Meyer-Dinkgrafe 2005, 56). O infame ensaio de Diderot, *O Paradoxo do Comediante*, escrito entre 1770 e 1778, embora não tenha sido publicado até 1830, teve uma história complicada. O tratado toma a forma de um diálogo entre dois actores e procura expressar o que foi a apoteose dos escritos europeus do final do século XVIII, ao tratar de um dilema emergente na actuação teatral da altura. Por isto Diderot escreveu o ensaio em resposta a uma série de panfletos sobre a importância de se sentir aquando da performance teatral, pois tinha a

intenção de estabelecer um diálogo filosófico que, ao mesmo tempo, afirme a visão de que o actor mais eficaz – ou seja, o actor que tem o maior efeito sobre o público – é aquele que é capaz de demonstrar domínio sobre seus sentimentos na hora de interpretar ou imitar emoções. Implícito nesta proposta, agora familiar de Diderot, está a crença de que o actor não precisa experimentar as emoções de seu personagem para despertar sentimentos na platéia e que ele é um actor melhor por não fazê-lo.

Em termos simplistas, o Paradoxo foi um apelo à disciplina e à técnica na actuação. Pois Diderot acreditava que a razão tinha um papel considerável nisto. E assim, o primeiro actor diz ao segundo no Paradoxo:

– Quero que ele tenha muito discernimento, pois para mim é preciso haver um espectador calmo dentro do actor, por isto exijo sagacidade sem sentimento, mas com o poder de imitar qualquer coisa. Ou, o que equivale à mesma coisa, uma aptidão igual para todos os personagens e partes.

– Sem sentimento!

– Sem sentimento... Se o actor realmente sentisse o que estava fazendo, seria honestamente possível que ele desempenhasse um papel duas vezes com o mesmo calor e o mesmo sucesso? Ele estaria cheio de calor pela primeira apresentação e exausto e frio como uma pedra pela terceira... Se ele é ele mesmo quando age, como ele deixará de ser ele mesmo? Se ele quer deixar de ser ele mesmo, como ele saberá onde está o ponto certo para fixar o seu desempenho?

Para um ator, privilegiar a “razão”, na mente de Diderot, era começar a “conhecer” e ser capaz de reproduzir o “ponto certo” na performance. Com esse insight, Diderot montou um ataque total à abordagem que ele identificou como sensibilidade no actor, exigindo uma abordagem calculada para manifestar o papel. Ele tentou explicar meticulosamente que, para mostrar de maneira convincente a emoção e manter um comportamento desapegado, o actor deve criar o que Diderot chamou de “modelo ideal” a partir de sua imaginação e memória. A título de ilustração, ele apresentou seu exemplo idealizado: seu contemporâneo, o actor Hippolyte Clairon. Na mente de Diderot, Hippolyte Clairon alcançou sua excelência devido à sua experiência em negar a si mesmo. Ela parece seguir um modelo em que “ela é dupla”. Diderot observa como ele chama sua consciência aguda de desempenho e argumenta que é isso que é necessário para um desempenho que afeta. Ao descrever o trabalho de Clairon e articular suas observações, ele modela o modelo do actor que apresenta no Paradoxo, como alguém que está actuando como se estivesse totalmente

engajado e, ao mesmo tempo, assistindo à performance sem ter empatia por suas emoções e sem estar completamente destacado deles também. Ele denominou esse estado de consciência dividida, dissociação e afirmou que esta habilidade deve sustentar o desempenho de um actor. Assim, o ponto central do paradoxo de Diderot é sua insistência em uma abordagem técnica da arte de agir e, de facto, no estabelecimento de uma técnica de actuação que interaja com a imaginação e a memória. Para dominar isto, o actor se afastaria do que Diderot chamava de “a desigualdade [de tocar] do coração” “e passaria à consistência no desempenho”. A paixão de Roach (1985) afirma que a teorização de Diderot depende da ciência e da filosofia do período. Neste ensaio, tomamos os esforços de Diderot como ponto de partida para reflectir sobre as maneiras pelas quais a actuação contemporânea, a técnica do actor e o treinamento do actor são influenciados pelos entendimentos contemporâneos em filosofia e ciência. É claro que o que segue a determinação de Diderot tem tido ressonâncias profundas e contínuas entre gerações de actores. Emergindo da busca pela consistência no desempenho está o espírito de que a ausência de técnica põe em risco o resultado, arriscando desempenhos inconsistentes e imprevisíveis. (Lutterbie 2011).

Uma figura-chave na investigação disto é Stanislavsky, que por sua vez “influenciou diretamente Meyerhold, Strasberg e Brecht” (Meyer-Dinkgrafe 2005, 55, 56). Em sua autobiografia, *My Life in Art*, Stanislavsky (1957), cujas ideias formam a base da maioria das técnicas de actuação no mundo ocidental, afirma que em 1906 ele estava enfrentando uma crise relacionada ao seu próprio processo de actuação. Retirando-se para a Finlândia naquele ano, ele leva consigo alguns dos textos clássicos sobre actuação, incluindo *O Paradoxo do Actor*. Embora respeitasse a compreensão da experiência do actor mostrada no *Paradoxo*, Stanislavsky encontrou no conceito de dualidade do actor e, em particular, na ideia de um actor parcialmente destacado, uma problemática em relação ao seu próprio ideal de actor totalmente envolvido – no corpo e na mente. A partir desta percepção, Stanislavsky comprometeu-se a experimentar a emoção como premissa para a prática artística. Em suas tentativas de associar impulso e sentimento com uma performance controlada, ele concebeu o processo criativo do actor de duas maneiras. E a isto ele chamou: “o trabalho interno do actor em si mesmo e o trabalho interno e externo do actor de sua parte” (Stanislavsky, 1950, 27). Ele continua explicando:

O trabalho interno do actor sobre si mesmo é baseado em uma técnica psíquica que lhe permite evocar um estado mental criativo durante o qual a inspiração desce sobre ele mais facilmente. O trabalho externo do actor sobre si mesmo consiste na preparação de seu mecanismo corporal para a personificação de sua parte e a apresentação exata de sua vida interior. (Stanislavsky, 1950, 27)

Isto é evidente na aplicação do que ficou conhecido como sistema de Stanislavsky, pelo qual o actor tenta experimentar seus próprios sentimentos e regular ao mesmo tempo sua própria performance. O actor é encarregado de manter essa tensão como parte de sua experiência de vida no palco. Tentar fazer isto é uma coisa, mas experimentar isto como uma unidade conceptual é extremamente difícil para o actor se for restringido pela linguagem dos modelos interno / externo. Pois aqui reside a aporia do actor no método de Stanislavsky, onde o impulso e o sentimento são procurados, mas ao mesmo tempo controlados.

A abordagem de Stanislavsky capturou uma experiência material e filosófica. Desenvolvendo este pensamento no início do século XX, a ciência e a filosofia do período forneceram explicações para a experiência de Stanislavsky. Experiência que nos anos 30, foi influenciada pelos psicólogos experimentais Théodule Ribot e Carl Lange com os seus escritos que capturam a visão de que a mente e a emoção não estão separadas, mas crescem fora do corpo. O trabalho de Ribot sobre memória afectiva em particular, apoiou a visão de Stanislavsky de que um acto de vontade criativa poderia ser associado ao uso da memória afectiva, ou seja, a memória de uma situação poderia ser conectada a um estado de sentimento desejado. Isso então alicerçou o desenvolvimento do que Stanislavsky definiu como “método de análise activa”, no qual as improvisações são usadas para conectar os actores aos aspectos físicos das cenas. Isto ofereceu evidências de que a ação externa pode induzir à um estado interno e que a imitação física pode levar ao sentimento, como afirmou Diderot. Pois foi isto que levou à ética de que “o carácter de uma pessoa é seu sistema de movimentos” (Gorchakov 1972), uma abordagem para trabalhar somaticamente através do corpo e em direcção à emoção. O que permitiu ao actor resolver uma série de problemas; mas Stanislavsky não sabia por que ou como isto acontecia. Pois no final do século as ideias e a influência de Stanislavsky foram reconsideradas. Citando Robert Gordon, especialista em treinamento de artistas e académico contemporâneo, Phillip Zarrilli (2009) nomeia Michael Chekhov, Copeau, Craig, Saint-Denis, Brook, Boal, Spolin, Artaud, Grotowski e Barba como profissionais que articularam e, em alguns casos, dedicadamente aos processos codificados que fundamentam a sua experiência e compreensão do fenómeno de actuação. Pois cada tradição de actuação procura nomear e distribuir um esquema técnico para o treinamento de actores. E estas tradições são baseadas principalmente em abordagens sistematizadas que emergem da experiência pessoal dos seus fundadores. E apesar das diferenças de discurso, foco e perspectiva, cada abordagem tende a estabelecer condições em que o actor iniciante pode realizar a noção de consciência aguda defendida por Diderot. Blair (2008) afirma que este é o actor expressivo; um actor que demonstra virtuosismo no uso e integração consistente do “intelecto, sentimento, voz e movimento”. E outra condição intrínseca à cada conceptualização, é a ideia da humanidade e da

materialidade do actor e da insistência na necessidade de um (auto) domínio. Roach (1985, 11) especifica que é o corpo humano o que é central – o corpo do actor como “instrumento” do actor. Ele afirma que “a natureza do corpo, sua estrutura, sua dinâmica interna e externa e sua relação com o mundo em que habita” têm sido constantes no debate sobre a actuação desde a antiguidade. E agora a discussão no século XXI incorpora entendimentos emergentes de percepção, plasticidade neural e esquema do corpo (do actor) no vocabulário para descrever a actuação e a técnica de actuação. E estas novas abordagens de praticantes de teatro inovadores, como Phillip Zarrilli e Susannah Bloch, são bons exemplos disto.

Portanto, partindo de sua tese de (re) actuação considerada (2002) como o que constrói a actuação do actor como “promulgação implícita de uma “teoria” da atuação”, em Actuação Psicofísica (2009), Phillip Zarrilli desconstrói suas experiências através do envolvimento da fenomenologia com estudos de percepção (Zarrilli 2009, 3). E assim propõe que agir é “a personificação e modelagem das energias”. E No centro de sua tese sobre “desempenho como processo psicofísico”, Zarrilli promove uma visão activa da actuação baseada no trabalho de Merleau-Ponty, no qual a actuação é “um processo de” eu posso” (Zarrilli 2009, 46). Pois actuar como uma organização da energia e acção subjetiva do actor ao representar, são metáforas úteis para o actor. No entanto, a maneira pela qual isto traduz-se para a técnica, exige que o actor se envolva com a abordagem de treinamento sob medida (intercultural) de Zarrilli (2009). Pois a mesma baseia-se em yoga, kalarippayattu e taiquiquan; métodos que Zarrilli afirma que equipam o actor com habilidades para “manter o foco enquanto distribui energia e consciência à um personagem em um trabalho específico que ele tem que fazer em cada momento da performance” (Zarrilli 2012, 123). O que Stanislavsky e outros, diante da técnica de Zarrilli, afirmam nutrir-se do que chamam “o domínio do actor”. Mas Lutterbie (2011) sugere que o domínio depende de muitas áreas diferentes “dos controles motores grosseiros do cerebelo e do tronco cerebral que, ao interagir directamente com a medula espinhal, o cérebro (particularmente o córtex motor, a área motora suplementar, a área pré-motora, o córtex somatossensorial e a localização dos vários córtices associativos) ... permite refinar o controle motor dos “movimentos voluntários” incorporando memórias” (136). E Susana Bloch coloca sua concepção de domínio dentro de uma explicação de emoção e sentimento.

Pois o método Alba Emoting da neurocientista chilena Susana Bloch tem recebido alguma atenção na América do Norte nas últimas duas décadas devido à sua eficácia como um tipo de “educação somática” (Beck 2010, 147). E assim é que as ideias de Diderot reaparecem na pesquisa de Bloch sobre as conexões entre os componentes fisiológicos, expressivos e subjectivos das emoções de um actor. Mais interessante ainda para Bloch é o próprio Paradoxo de Diderot, no qual

o actor não sente uma emoção, outrossim, imita os sinais externos de tal emoção para afectar o público; e também o problema do actor em tentar um desempenho consistente com base na imitação de emoções. Assim, com base no trabalho do psicólogo Paul Ekman, os experimentos de Bloch estabeleceram que os “sentimentos emocionais específicos estavam ligados a padrões específicos de respiração, expressão facial, grau de tensão muscular e atitudes posturais” (Bloch 1993, 124). E de acordo com Bloch, como a maioria das pesquisas sobre reações emocionais ignora “a experiência íntima e subjectiva a qual chamamos sentimento”, Bloch propõe uma abordagem oposta e mais holística na qual define “as emoções como estados funcionais distintos e dinâmicos de todo o organismo, o qual compreende grupos particulares de sistemas efectores (viscerais, endócrinos, musculares) a estados subjectivos correspondentes (sentimentos)” (Bloch 1993, 123). Afirmção que ecoa a ênfase de Diderot na materialidade da imitação do actor. Pois a técnica *Alba Emoting* de Bloch estrutura-se para facilitar os estados emocionais em um actor, o que replica a “interdependência única entre um ritmo respiratório específico, uma atitude expressiva específica ... e uma dada experiência subjectiva”, ou seja, o que Bloch e sua equipe chamaram de “padrão effector emocional” (Bloch 1993, 124). Pois a reprodução voluntária deste padrão effector em um actor é “suficiente para activar, parcial ou totalmente, a rede emocional correspondente” ao padrão. Desta maneira, Bloch postula que é possível ensinar actores através de padrões prototípicos, de modo a induzir estes estados emocionais por meio de acções físicas controladas (Bloch 1993, 128).

O que se torna exclusivo para o esquema técnico de Bloch enquanto surgimento da comunidade das neurociências. De facto, Bloch e seus colaboradores Guy Santibañez e Pedro Orthous organizaram suas descobertas como uma “ferramenta para apoiar os actores a efectivamente induzirem-se às mudanças fisiológicas que ocorrem dentro de uma emoção” (Beck 2010, 143). Pois as evidências foram colectadas através da pesquisa dos processos dos actores, e após os quais, Bloch e outros codificaram e sistematizaram a maneira pela qual um actor pode combinar com êxito “respiração, expressão facial e atitude postural” para produzir um estado emocional desejado. Desta forma, nomeou essencialmente as chaves fisiológicas que ajudam a induzir tais padrões efectivos emocionais e específicos. E assim, a pesquisa de Bloch colocou a investigação da relação entre respiração e emoção “no contexto da ciência ocidental”, resultando em uma articulação contemporânea cientificamente justificada do fenómeno que “muitos artistas incorporam intuitivamente há séculos” (Beck 2010, 142).

Por isto as linguagens de Bloch e Zarrilli trazem uma nova perspectiva aos conceitos incorporados na escrita de Diderot (imaginação e memória) e de Stanislavsky (experiência, impulso e sentimento). Pois a contribuição da neurociência cognitiva para a maneira como falamos sobre o treinamento de actores e intérpretes tornou mais complexa a nossa compreensão da experiência do

actor. E em alguns aspectos, isso muda a prática para além dos limites estreitos do entrelaçamento auto-referencial e da terminologia subjectiva do século XX. O que, conforme indicado na explicação técnica de Zarrilli e Bloch, permite os avanços na neurociência cognitiva e fornecem uma maneira de discutir a simultaneidade dos estados de actor (sensação, sentimento, impulso e acção) como experiências fisiológicas. A partir do que podemos afirmar em sintonia com o que o académico de teatro da América do Norte Rhonda Blair afirma:

Corpo e consciência – ou corpo, mente e sentimentos – é uma coisa singular: tudo o que compreende a consciência deriva do nosso ser físico. Uma verdade básica sobre o que significa ser humano é que não há consciência sem um corpo. Esta também é uma verdade básica para a actuação: pois o corpo e a consciência que dela emergem são os principais materiais do trabalho do actor. (Blair 2008, 2, 3)

E segundo a reivindicação de Blair, a sensação está sempre presente e perceptível. Pois esta posição oferece suporte ao papel do treinamento do actor como um meio de desenvolver uma consciência aguda – o tal *desdém* de Clairon – e abordar o nível de atenção (ou não) e o que o actor sente e percebe a qualquer momento e como isto é mediado enquanto (consistência de) acção dentro do desempenho. Uma possível explicação de como isto funciona sob a superfície, é a tese de Shaun Gallagher (2005) sobre o início do movimento e da acção cognitiva.

Em “como” o corpo molda a mente, pois o filósofo norte-americano Gallagher (2005) propõe um modelo interactivo para considerar a sensação e a acção. E neste modelo, a dinâmica do senso de acção (um senso de ser o iniciador ou a fonte de um movimento) é justaposto ao senso de propriedade da acção motora (o sentido de que sou eu quem está experimentando o movimento ou o pensamento). Gallagher é conhecido por seu pensamento sobre cognição incorporada, percepção e acção, os quais explica:

Os processos neuronais pré-acção, que servem para parte do controle esquemático automático do corpo, antecipam o desempenho motor real e fornecem um senso on-line de acção que complementa o senso ecológico de auto-movimento. Na fenomenologia imediata de alguém durante a acção, o que inicia não é representado separado da acção, outrossim, é uma propriedade intrínseca da própria acção, experimentada como fonte perspectiva.

Pesquisas experimentais em indivíduos normais apóiam a ideia de que esta consciência iniciadora da acção se baseia em processos motores que precedem a acção e que traduzem a intenção em movimento, em vez de um feedback real do movimento ou do esforço periférico associado a este movimento. Pois o conteúdo da experiência da acção voluntária inclui, assim, um senso de iniciação para a acção, gerado por processos que se situam entre a intenção e o desempenho (Gallagher 2005, 176).

Aplicando isto ao actor, a teorização de Gallagher sugere uma noção de impulso como pré-reconhecimento. No entanto, ele não separa a acção pré-cognitiva (impulso) da própria acção. A estudiosa italiana de estudos teatrais Sofia (2013) leva este passo adiante em sua afirmação de que acção denota cognição. Ele se baseia em Francisco Varela e outros ao afirmar que nosso sistema motor molda não apenas nossas acções, mas também nossas percepções e, portanto, nossa cognição. E isto é o que chamamos de “cognição incorporada”. Pois o modelo de Gallagher, portanto, ilustra a maneira pela qual isto retorna a si próprio. Porquê Gallagher aponta para o “movimento do corpo, transformado no nível de acção”, como condição central para “moldar a percepção [e ...] o julgamento ...” (Gallagher 2005, 9, 10). E esta posição permite a crítica das supostas respostas ordenadas: uma sensação precede um sentimento, como um impulso à acção, alinhando-se ao potencial defendido por Diderot para uma percepção dividida. Pois múltiplos de consciências conscientes e inconscientes sustentam a tese da enactividade de Zarrilli. A qual, no método de Bloch, visa seis emoções básicas, e o objetivo é criar uma autoconsciência no actor que desenvolve estratégias (técnicas) para monitorar e gerenciar o seu estado fisiológico. Esta estrutura técnica interdisciplinar no trabalho de Zarrilli e Bloch é fundamental para abrir o espaço para o actor perceber. E é dentro deste contexto interdisciplinar que Sofia (2013) reconhece que as práticas centrais para atuar e executar estão ajudando similarmente a neurociência a articular-se com a cognição. Sofia (2013) argumenta ainda que a compreensão científica emergente da função neurológica decorrente da prática e de técnicas de treinamento de actores resulta em “alterações neuromotoras notáveis” quando ligadas à materialidade do contexto. E trabalhando ao lado de neurocientistas, aplica mecanismos de treinamento em acção aos programas de reabilitação de pacientes com doença de Parkinson, a experiência de Sofia no treinamento de actores é essencial para auxiliar na pesquisa sobre capacidade de resposta cerebral para indivíduos com a doença. Ela afirma:

Como em outras actividades motoras, a prática teatral envolve todos os níveis de organização do indivíduo, do estritamente biomecânico ao emocional e afectivo. Com toda a probabilidade, o grande aspecto holístico de tal prática estimula a plasticidade cerebral de maneira mais completa, acelerando mecanismos de recuperação e criação de estratégias cognitivas alternativas (Sofia 2013, 180).

As estratégias de monitoramento fisiológico de Bloch, o “eu posso” de Zarrilli e a noção de estratégias cognitivas alternativas de Sofia sinalizam que o treinamento do actor transmite estados activos ou dinâmicos ao actor. Ou seja, o treinamento permite que o actor conheça seu corpo e entenda melhor a técnica como domínio sobre o seu corpo.

Metáfora, treinamento de actores e neurobiologia

Neurobiologia e ciências cognitivas oferecem metáforas expansivas para considerar o resíduo interno / externo no treinamento de actores. Como mostrado na discussão até agora, através da neurobiologia podemos pintar uma imagem da experiência como composta por métodos (processos) cognitivos simultâneos e como estes métodos (processos) cognitivos simultâneos são iguais a componentes da experiência (Lutterbie 2006). O académico de teatro John Lutterbie (2006) faz referência ao trabalho de Lakoff & Johnson para reconhecer a maneira pela qual os actores confiam em metáforas conceptuais para evocar suas experiências. Um motivo popular e repetido, ele observa que a ideia do “eu” esvaziado “do pensamento e do julgamento (e, portanto, como o que permite o livre fluxo de sentimentos)” é, neste entendimento um recipiente à materialidade do “eu-recipiente” que ajuda a sustentar “o suposto derramamento entre intelecto e emoção” (citado em Lutterbie 2006, 160). E com base nestas experiências dos actores, argumenta que estas metáforas, quando inseridas no entendimento dos actores, implicam que o actor acredita que tem controle consciente sobre os modos de processamento mental; quando, de facto (como sugere a pesquisa de Damasio (1999)), este controle é provavelmente impossível. Em vez disso, o que parece governar os processos criativos do actor, é uma forma intensificada de uma capacidade cognitiva geral, e assim são os exemplos do que Lutterbie chama de “lateralização através de zonas de convergência” (2006, 160), também conhecida como sinestesia. Lutterbie cita estudos de Ramachandran & Hubbard sobre cognição de modalidade cruzada, na qual a atividade neural concentrada atinge os sentidos, permitindo que os humanos criem e lembrem de associações inesperadas: por exemplo, a capacidade de experimentar o tacto em termos de visão (“ver” a textura do tecido de veludo) ou abstração em termos de sentido concreto (visualizando números como cores). Tomados em conjunto, o trabalho de Damasio, Lakoff & Johnson e Ramachandran & Hubbard apontam para uma convergência de evidências que, de acordo com Lutterbie, estabelecem “a centralidade da cognição associativa [dentro] de uma compreensão do método (processo) de actuação’ (2006, 161).

E assim, retornando aos termos simples da intenção de Diderot – disciplina e técnica na “actuação” – é útil desmarcar a proposição de que o actor que tem controle sobre seus sentimentos terá o maior efeito sobre o público. Como o artigo argumentou até o momento, esta proposição central deu impulso aos métodos de treinamento de actores que se esforçam para abordar aspectos de autocontrole e auto-regulação, nos quais o actor não precisa experimentar as mesmas emoções que seu personagem para obter sentimentos semelhantes na platéia. Em sua análise, Roach (1985) afirma que Diderot “aborda o corpo do actor como um instrumento físico, da mesma forma que um piano ou um relógio” e, assim, estabelece o diálogo sobre o virtuosismo e o treinamento do actor

como o desenvolvimento de uma técnica habitual, de uma maneira semelhante à musicalidade. Este entendimento inato da cognição incorporada é significativo na maneira como direcciona a pesquisa em acção através da prática, na qual as nossas discussões sobre treinamento estão inseridas como discussões sobre os ensaios. Pois o treinamento de actuação contemporânea mostra uma consciência emergente de agir como uma prática. Os métodos (processos) interactivos de agir e a construção da acção como uma prática, oferecem maneiras úteis de avançar com esta discussão. E ao fazermos isto, assumimos a liderança de Diderot ([1830] 1994) que, novamente através de sua admissão em “Primeira Pessoa” afirma:

Se o actor realmente sentisse o que estava fazendo, seria honestamente possível desempenhar um papel duas vezes com o mesmo calor e o mesmo sucesso? Ele estaria cheio de calor pela primeira apresentação e exausto e frio como uma pedra pela terceira ... Se ele é ele mesmo quando age, como ele deixará de ser ele mesmo? Se ele quer deixar de ser ele mesmo, como ele saberá onde é o ponto certo de fixar o seu desempenho?

Diderot articula a ideia de que a emoção é separada da actividade física. É a partir deste enigma que a questão de saber se um actor deve ou não ser movido para mover o público, origina-se e estabelece-se nas condições que definem dois caminhos possíveis para a emoção do actor – a sensibilidade (como capacidade de sentir emoção genuína) e a técnica (como controle consciente da musculatura da expressão). Pois a noção de uma junção de consciência e inconsciência como método (processo) cognitivo fornece um ponto de partida útil para discutir sentimentos e emoções. E segundo o neurobiólogo Damasio (1999), os sentimentos são a interpretação cognitiva da emoção. Pois a introdução de alguns dos tópicos da pesquisa de Damasio permite uma mudança na discussão da emoção como uma preocupação psicológica da maioria das teorias do século XX para agir na direcção dos processos neurais e endócrinos que estimulam as reacções fisiológicas que interpretamos como emoção. E a tese de Damasio enfatiza a materialidade de uma emoção; algo que é automático e constante, rodando nas ondas flúidas da inteligência bioquímica do corpo. E em seu ensaio, *Imagem e acção: ciência da neurociência cognitiva e treinamento de actores*, Rhonda Blair destaca que, na terminologia de Damasio,

as emoções são basicamente respostas biológicas, enquanto os sentimentos são formulações mentais conscientes das primeiras. Tanto a emoção quanto os sentimentos estão ligados à luta pela homeostase, pois sua primeira função é ajudar-nos a detectar ameaças ou benefícios, negociando efetivamente com o nosso ambiente. (Blair 2006, 176)

Assim, o trabalho do actor é gerar e / ou revelar estes estados materiais e, ao fazê-lo, dominar a emoção; pois este conjunto complexo de métodos (processos) que revelam uma mudança no estado do corpo, é o que ao treinar o actor para desenvolver a consciência nos vários modos de

atenção, permite-lhes aplicar às suas percepções, actos que os libertam para trabalhar com os estados de ser, em vez de demonstrar, representar e dizer.

E o trabalho de Phillip Zarrilli tem investigado estas ideias por meio de colaborações interculturais e práticas que exploram a energia e a presença como principais restrições fenomenológicas. Refiro-me particularmente ao trabalho de 2010 – Contado pelo vento, e ao trabalho de 2012, intitulado The Echo Chamber.

A revisora do Guardian, Elisabeth Mahoney diz sobre Told by the Wind (Contado pelo Vento):

Despojado da maioria dos elementos que associamos ao drama, esta intensa meditação em movimento revela a quietude. E às vezes é tão quieto, que você fica preocupado ao coçar a cabeça ou cruzar as pernas. (citado em Zarrilli 2012, 149)

Pois influenciada pelo teatro japonês da quietude, a obra, afirma Mahoney, tem “beleza assombrosa e pictórica”. E eventualmente, estas perguntas incômodas desaparecem e um entendimento mais calmo aflora. E é tudo muito hipnótico ... uma produção desafiadora ... que estranhamente afeta e – silenciosamente limpa (em Zarrilli 2012, 120). Assim, eu (Rea)vivo uma jornada semelhante e vejo-me preocupado com as mudanças gestuais infinitesimais dos artistas, particularmente na maneira como eles se relacionavam com os objectos que faziam sentido, à troca energética.

Ao assistir The Echo Chamber, cerca de dois anos depois, em 2012, encontrei um tipo semelhante de sensibilidade em relação a estados e sensações. Mas desta vez o trabalho não tinha nenhuma semelhança com uma meditação. Pelo contrário, era mais parecido com um ensaio filosófico realizado, pois mapeava várias áreas conceptuais: matéria, cosmologia, física quântica e verdade, nas quais fomos bombardeados com textos em uma colagem em movimento, de palavra falada e design. Quando a apresentação começou, eu encontrei uma porta muito útil para o que havia seleccionado nas notas do programa; o que de alguma forma, inspirava que o trabalho tinha a noção de que o corpo humano é feito de matéria da qual 99,9% é responsável; e a pergunta: quais seriam estes outros 0,01%? Pelo menos, foi com este tipo de ideia com a qual eu me sentei no auditório.

Assim, sentado no quarto escuro, eu estava ciente de uma série de tensões que às vezes me distraíam. O que é apresentado é denso e o grau em que alguém pode se engajar cognitivamente com um pensamento ou outro é limitado pelo alcance e complexidade das informações ou “factos”.

E as citações das palavras faladas, anotações feitas periodicamente por um homem ou outro, a lista que reconhece as fontes de informação nas notas do programa, pareciam apropriadas. No entanto, ao mesmo tempo, era um fardo para o público, que de alguma forma precisava ouvir (ou ignorar), filtrar, compreender (ou lembrar!) das informações. Eu preferia assistir as coisas acontecendo; tarefas sendo executadas; os estados de iluminação mudam e assim por diante; e, em algum momento, bem perto do fim, comecei a perceber que todas as informações estavam de alguma forma sendo reunidas dentro de mim / do corpo. Foi durante uma secção de movimento sustentado, com uma composição sonora evocativa, se não um tanto arrogante, que de alguma forma funcionou em mim para que eu respirasse mais profundamente, e assim é que esta montagem pareceu ocorrer. Estes poucos momentos foram íntimos e muito agradáveis, e eu achei que era protectora das sensações e sentimentos dentro de mim, esperando que a peça terminasse, para que eu pudesse prestar atenção ao que havia descoberto.

Zarrilli está alerta para as “demandas incomuns e difíceis” que o trabalho faz ao público (2012, 139). No entanto, é dentro do esforço necessário que se realiza a dramaturgia experiencial do trabalho. O espectador é afectado pelo actor; “consciência e percepção incorporadas do actor implantadas na realização de algumas das tarefas / acções específicas”. O encontro do espectador e da platéia oferece um terceiro espaço para examinar a maneira pela qual o trabalho do actor pode ser entendido no século XXI.

Observando a mesma apresentação, Boyd (2012) escreve: a abordagem de Zarrilli leva a um teatro energético. E em sua leitura de *Told by the Wind*, observa:

actores envolvidos em uma exteriorização moderada de movimentos, como caminhar, mancar, correr, varrer, voar de tal maneira que a paisagem interior, qualquer que seja, ou que aguardasse o espectador nomear, parecia exceder o movimento externo. Esta prática dirigida internamente permite ao actor transcender o pensamento binário interno-externo usual da motivação e acção ao agir.

Zarrilli atribui isto ao treinamento na manipulação da respiração, manipulação da tensão no corpo, velocidade de movimento variável, tudo isto para gerar uma “presença ... de palco que reduz a dependência dos modos de expressão verbal ou cinético” (Zarrilli 2012, 47). A consciência de tais aspectos técnicos é geralmente a preocupação do actor, mas, neste caso, o público se conscientiza dos detalhes de suas próprias experiências perceptivas.

Este exemplo reúne a percepção do actor e do espectador e finaliza, até certo ponto, o mapeamento dos múltiplos sistemas codificados de treinamento de actuação desde Diderot. Mudando as noções de consistência na técnica para garantir a máxima emoção no espectador, para

uma consistência na técnica que se evidencia como autodomínio, e assim, a materialidade do actor permanece o assunto de teorias da técnica do actor. E como articula Roach (1985):

“O actor é a fonte e o foco de um processo, uma acção que começa com seu próprio corpo e rapidamente se estende para além dele” (32).

Pois o actor gesticula e a platéia sente. Se o gesto leva à sensação e precede a capacidade de resposta fisiológica, o actor deve executar uma técnica concisa. Assim, o autodomínio é o trabalho do actor, independentemente da abordagem que requer que ele desenvolva consciência(s) dentro de múltiplas cognições. A linguagem da neurociência permite maior nuance na explicação da actuação e da técnica de actuação. A ciência do “eu” no nível neural está crescendo exponencialmente e ainda não está claro quais implicações surgirão para as linguagens tradicionais de treinamento de actores, pois estes relacionam-se com sensação, sentimento, impulso e acção, e à medida que entendemos as maneiras pelas quais estas nuances encenam como linguagem na prática teatral.

No entanto, a premissa desta nova maneira de pensar sobre o treinamento de actores põe em questão metodologias e técnicas de representação e intenção artística, pois na medida em que se baseiam em retratos da emoção humana, são estruturadas para afectar a emoção humana. E assim, é necessário um novo conjunto de metáforas para falar sobre as experiências (hábitos) que os atores e estagiários devem reencontrar, nos seus músculos atrofiados, um esquema físico descartado ou desabitado que agora pode ser chamado para incorporar-se ao seu papel. Um esquema alternativo de cognição e que a neurociência oferece como estruturador possível para reflectir / pensar sobre os fenómenos da actuação. Pois as implicações para as diferenças culturais e sociais e nas práticas de desempenho, podem ser igualmente ilustradas por meio de conceitos como consciência, atenção, energia e emaranhamento, e assim também por conceitos como atenção, conscientização e habitus. O que talvez permita uma profunda associação com vetores emotivos e com a sua manifestação no desempenho do actor na representação como uma noção especificamente ocidental da actuação.