

Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar

Marco De Marinis

Università di Bologna – UNIBO, Bologna, Itália

RESUMO – Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar – Este texto aborda os conceitos de corpo e corporeidade, levantando um léxico de palavras que pretendem funcionar como instrumento por intermédio do qual pensa-se uma nova teatrologia. Discute-se a distinção entre corpo e carne e sua junção teórico-prática na noção de corporeidade. Da mesma forma, convoca-se autores como Marcel Jousse, Richard Schechner, Jean-Marie Pradier, entre outros para ampliar o espectro de possibilidades de pensar o corpo na cena contemporânea. Efetiva-se conexões entre Neurociências, Etnocologia e Performance Studies, em especial, a partir do conceito de neurônio-espelho como uma simulação encarnada das ações e intenções, mostrando possibilidades de alargar a teatrologia ao incluir o estudo da relação ator espectador numa perspectiva interdisciplinar.

Palavras-chave: **Etnocologia. Neurociências. Ator. Espectador. Teatro.**

ABSTRACT – Body and Embodiment in Theatre: from semiotics to neurosciences. A Short Interdisciplinary Glossary – This text covers the concepts of body and embodiment, creating a lexicon of words serving as instruments to think about the latest theatre studies. It discusses the distinction between body and flesh and their theoretical-practical combination in the notion of embodiment. Likewise, it is supported by works by Marcel Jousse, Richard Schechner, Jean-Marie Pradier, among others, to extend the spectrum of possibilities of thinking about the body in the contemporary scene. Connections are made between Neurosciences, Ethnoscenology and Performance Studies, in particular from the concept of mirror neurons as an embodied simulation of actions and intentions, showing possibilities to expand theatreology by including the study of the relationship between actor and spectator in an interdisciplinary perspective.

Keywords: **Ethnoscenology. Neurosciences. Actor. Spectator. Theatre.**

RÉSUMÉ – Corps et Corporéité au Théâtre: de la sémiotique aux neurosciences. Petit glossaire interdisciplinaire – Ce texte aborde les concepts de corps et de corporéité, mettant en place un lexique censé fonctionner comme un outil à travers lequel il serait possible d'envisager une nouvelle théâtreologie. Il propose une réflexion à la fois sur la distinction entre corps et chair et sur leur rapprochement théorique-pratique dans la notion de corporéité. De même, il invoque des auteurs comme Marcel Jousse, Richard Schechner, Jean-Marie Pradier, entre autres, pour élargir le spectre des possibilités d'envisager le corps sur la scène contemporaine. Il établit des connexions entre les neurosciences, l'ethnoscénologie et les performance studies, à partir notamment du concept de neurone-miroir, envisagé en tant qu'une simulation incarnée dans les actions et dans les intentions. Il montre ainsi quelques possibilités pouvant élargir le champ de la théâtreologie, en y incluant l'étude de la relation acteur spectateur dans une perspective interdisciplinaire.

Mots-clés: **Ethnoscénologie. Neurosciences. Acteur. Spectateur. Théâtre.**

Introdução

Eu gostaria de começar a partir das conclusões propostas por Jean-Marie Pradier, em uma intervenção publicada recentemente:

1) nenhuma teoria geral do teatro é hoje aceitável, assim como nenhum dado científico pode levar a qualquer generalização; 2) devemos aceitar a ideia da necessidade de constantemente redefinir e precisar os níveis de organização, e da necessidade de considerar as suas inter-relações; [...] 3) estamos condenados a colaborar, no sentido de que cada um de nós deve com humildade e ambição considerar-se como um sistema aberto. Aberto de forma voluntária e ciente [...] (Pradier, 2011, s. p.).

Para mim, essas afirmações, que subscrevo inteiramente, significam o seguinte: elas confirmam a necessidade de prosseguir, nos estudos teatrais, aquele *entrelaçamento entre teoria, prática e história* o qual, há mais de vinte anos tenho dado o nome de Nova Teatrolgia (De Marinis, 2008; 2011a); elas, por outro lado, não excluem a necessidade de procurar desenvolver novos modelos teóricos, sempre parciais e provisórios obviamente ou, melhor ainda, *novos paradigmas* para o estudo da experiência teatral de ambos os lados da cerca, ou seja, tanto para o ator, quanto para o espectador; esses novos paradigmas evidentemente não poderão ser multidisciplinares ou transdisciplinares, e talvez também um pouco *indisciplinados* (como querem, um pouco exageradamente na minha opinião, os *Performance Studies* norte-americanos). Certamente eles deverão nascer de uma *nova aliança* entre aquelas que até agora chamamos de ciências humanas e aquelas que chamamos de ciências naturais ou da vida, uma distinção que já é completamente ultrapassada na prática; ao mesmo tempo, dever-se-ia evitar, se possível, produzir novos *monstros* disciplinares, como seria, por exemplo, a neurobiologia do teatro *et similia*.

É com esse espírito que gostaria de propor aqui um pequeno glossário multi, ou melhor, transdisciplinar, que talvez pudesse ser de alguma ajuda no desenvolvimento de novos paradigmas da experiência teatral.

Esse glossário de bolso é colocado sob o signo do corpo e da corporeidade, mas, na realidade, o objeto complexo que tende a limitar, ou definir, é precisamente a experiência do espectador, recentemente e felizmente definida por Gabriele Sofia como “experiência performativa” (Sofia, 2010, p. 140).

Partimos, então, da *relação teatral*, isto é, da relação ator-espectador, do objeto central, embora não exclusivo, da Nova Teatrolgia (De Marinis, 2008). Mais precisamente, começamos a partir de uma evidência, até mesmo banal, que, todavia, não era absolutamente verdade até algum tempo atrás, no campo dos estudos teatrais. Na verdade, agora pode parecer trivial dizer que a relação teatral coloca em jogo o corpo assim como a mente, os músculos não menos que o pensamento, os sentidos e os nervos pelo menos tanto quanto a imaginação e a emoção, e isso tanto para o espectador quanto para o ator ou para o performer. *Tudo isso as pessoas de teatro sabem desde sempre, mas muito menos, sem dúvida, o sabem a teoria teatral e os teatrólogos.*

Na verdade, é somente durante o século XX que a teoria teatral começou a assumir plenamente e explicitamente no seu interior a dimensão corporal da experiência teatral, de ambos os lados da cerca, ultrapassando assim os paradigmas desencarnados, logocêntricos e culturalistas, na qual ela esteve aprisionada a partir de Aristóteles.

De resto, o atraso que a teatrolgia protagonizou, para assumir o corpo e a corporeidade dentro do seu discurso teórico está em relação direta com o atraso e as dificuldades que as ciências humanas, incluindo a semiótica, a linguística e a antropologia, por um longo tempo, protagonizaram a respeito do corpo e da corporeidade.

Quando falo de atraso e dificuldade, não me refiro tanto ao corpo entendido como objeto de estudo, mas penso, sobretudo, no corpo como *sujet agent-patient* (para usar Greimas), melhor ainda, penso no corpo como *dimensão constitutiva* de qualquer fenômeno cultural e social e, em particular, de qualquer experiência estética.

Hoje, é claro, a situação mudou profundamente e, às vezes, poderia ter-se até a impressão de uma ênfase exces-

siva sobre as questões do corpo, passando da biopolítica à neuroestética. De qualquer forma, noções como *body-mind*, *embodiment*, *corporate knowledge*, *embodied knowledge*, *somatic societies* etc., mostram que agora o corpo tornou-se um verdadeiro protagonista (se não o protagonista) no discurso teórico das ciências humanas e sociais¹.

Particularmente importante foi a tomada de consciência que, não apenas o ator, mas também o espectador tem um corpo, além de uma mente e uma competência enciclopédica e intertextual, e que é com o seu corpo e no seu corpo que ele vivencia a experiência do espetáculo, ou seja, percebe, vive, compreende e reage ao espetáculo (poderíamos falar, talvez, de *técnicas corporais*, no sentido de Marcel Mauss, também para o verdadeiro e real trabalho que o espectador executa enquanto tal no teatro)².

Em todo o caso, também aqui estamos lidando com uma verdade desde sempre observada, pode-se dizer, pelas pessoas de teatro, mas para a teatrologia ela chegou bem mais tarde, essencialmente, apenas na segunda metade do século XX, por um lado graças aos experimentos do Novo Teatro (Living Theatre, Grotowski, Brook, Odin Teatret, Open Theatre etc.) e, por outro, graças às aquisições das ciências humanas, incluindo a semiótica e as ciências da vida.

Em particular, o encontro entre o teatro e as ciências da vida tem se desenvolvido nas últimas três décadas, graças a uma série de importantes iniciativas internacionais, com frequência promovidas por homens do teatro, iniciativas que têm contribuído para o crescimento da discussão e das pesquisas sobre as bases biológicas das artes performativas, as *performing arts*, para além dos clichés e dogmas do relativismo cultural. Vou limitar-me aqui a citar apenas três: a ISTA, International School of Theatre Anthropology, fundada em 1979 por Eugenio Barba; o projeto xHCA (Questioning Human Creativity as Acting), desenvolvido em Malta, desde 1995, por John Schranz, teatrólogo e pedagogo teatral, com a colaboração valiosa de Ingemar Lindh (que morreu em 1997) e dos cientistas cognitivos Ricard Muscat, da Universidade de Malta, e Glyn Goodall, da Universidade de Bordeaux 2;

a *Etnocenologia*, que nasceu em Paris, também em 1995 por iniciativa de Jean-Marie Pradier³.

Para retomar, o que eu gostaria de fazer aqui é apenas redigir uma breve lista de novos conceitos sobre a questão do corpo e da corporeidade no teatro e, mais especificamente, na relação teatral, assim como eles têm sido propostos em diferentes áreas disciplinares situadas entre as ciências humanas e as ciências naturais, ou da vida, no decorrer do século XX.

Corpo/carne

Trata-se de uma distinção bastante desenvolvida feita pela filosofia fenomenológica e que influenciou muito as práticas artísticas do corpo, bem como qualquer tentativa subsequente de elaboração teórica sobre o mesmo assunto. O primeiro foi Edmund Husserl, com sua distinção entre *Körper*, corpo como *res extensa*, corpo-coisa, e *Leib*, o corpo vivido e agido, unidade vivida de percepção e movimento (Husserl, 1970). Essa distinção foi retomada e desenvolvida por Maurice Merleau-Ponty, que separou o *corpo* e a *carne* (*chair*), tornando-se assim o primeiro a atribuir um estatuto filosófico para essa segunda noção (Merleau-Ponty, 1964; 1993)⁴. Trata-se do próprio corpo, que constitui um horizonte comum a todos, a linha de contato com o mundo exterior.

Na *performance art* e, em especial, na *body art*, muitas vezes há uma tentativa, por parte do artista, para redescobrir o corpo como seu próprio corpo, isto é, como *Leib* ou *carne* (*chair*). Em outras palavras, o *bodyartista* se esforça, com as suas ações ao extremo excessivas, violentas, de reapropriar-se do seu corpo, da sua autenticidade-verdade, além de toda alienação-reificação, além e contra qualquer redução a um corpo objeto de consumo, uma simples mercadoria.

O fato interessante na *body art*, e também em outras experiências extremas da cena contemporânea (por exemplo, no Teatro da Crueldade de Artaud), é que para ir do corpo à carne, isto é, do corpo-objeto ao próprio corpo, vivido, parece muitas vezes necessário passar pela carne do açougueiro, ou seja, pela *viande*: em outras palavras, para recuperar a posse de seu corpo, para desaliená-lo, é, muitas vezes, indispensável

instá-lo até o limite e, também, além dele, submetendo-o a testes extremos, até mesmo violá-lo, degradando-o precisamente como *viande* (como carne para consumo). A pintura de Francis Bacon é, talvez, o exemplo mais notável desse propósito dentro das artes visuais.

Corporeidade

Esse corpo singular, peculiar, fenomênico, vivido, poderia ser levado utilmente para a, e talvez dissolvido na, noção de corporeidade, a qual se refere Enrico Pitozzi (s/d, p. 3)⁵ – “[...] para a expressão singular e não universal de um corpo fenomênico, assim como podemos encontrar na cena de Jan Fabre, Romeo Castellucci, Jan Lowers, Fura dels Baus”, mas também na *body art* acima mencionada, que vai desde Gina Pane até Marina Abramovich, e na dança contemporânea (Pina Bausch, William Forsythe, Saburo Teschigawara).

Portanto, para a cena contemporânea, Pitozzi acha útil distinguir entre o corpo como uma categoria universal e a corporeidade como uma experiência singular. Em outras palavras, a vantagem da adoção do conceito de corporeidade, de acordo com esse estudioso, está no fato de que ela permitiria uma maior conscientização, graças a uma abordagem fenomenal para o corpo, uma verdadeira novidade presente nas pesquisas dos mestres do século XX, os Pais Fundadores do espetáculo moderno, novidade que, não por acaso, no momento, eu havia colocado o emblema distintivo de *redescoberta do corpo* (De Marinis, 2000). Foi, de fato, a redescoberta do *corpo sensível*, isto é, concreto, considerado não mais pelo externo, mas por intermédio de um “[...] conhecimento aprofundado de suas dinâmicas internas” (Pitozzi, s/d, p. 3); um corpo subtraído, em consequência, para a esfera do simbólico, por um lado, e para o formal, por outro, e devolvido para a sua materialidade. Na verdade, de acordo com essa perspectiva, “[...] não se trata tanto de estudar *o corpo em movimento*, mas *o movimento no corpo*” (Pitozzi, s/d, p. 2)⁶.

Cinestesia

Sobre a relação entre externo e interno do ser humano, entre movimentos e sentimentos, expressões e emoções, é interessante notar que, durante o século XX, no trabalho dos mestres de teatro, dos diretores-pedagogos, se afirma um paradigma que pode ser chamado de *indução física das emoções* ou *cinestesia*. Esse paradigma, já presente embrionariamente em Lessing, no século XVIII, e muito mais desenvolvido em François Delsarte, no século XIX, fornece uma solução para a *vexata quaestio* identificação/não identificação, a propósito da relação ator-personagem (Diderot etc.).

A experiência prática dos diretores-pedagogos mostra que o ator, para chegar a expressar em cena de maneira eficaz em relação aos objetivos do papel-partitura, ou todavia, da sua performance, não deve começar pelos sentimentos, mas pelo corpo, isto é, deve começar pelos movimentos, pelos gestos, pelas ações físicas. Serão aqueles movimentos, aqueles gestos, aquelas ações físicas a induzir nele as sensações-sentimentos-estados de ânimo apropriados para a situação. O último Stanislavski (aquele do Método das Ações Físicas), Meyerhold (Biomecânica) e Artaud (Atletismo afetivo) – para mencionar apenas três dos mais importantes – se encontram totalmente reunidos na adoção desse paradigma.

Mas é, também, e, sobretudo, no âmbito da dança moderna (em geral mais livre das pressões psicológicas e das necessidades da representação em relação ao teatro) que o trabalho sobre a cinestesia se desenvolveu, isto é, sobre as sensações experimentadas pelo dançarino graças às suas experiências, sensações sobre as quais ele pode trabalhar numa segunda exploração de campo conscientemente (De Marinis, 2000).

A coisa mais interessante é que esse mesmo paradigma, no decorrer do século XX, demonstrou também funcionar no que diz respeito à relação teatral, ou seja, para a relação ator-espectador. Nesse caso se tratará evidentemente das sensações-sentimentos que os movimentos do ator induzem-estimulam no espectador, frequentemente até *os mesmos* que experimenta-sente o ator, em razão de uma capacidade-força-eficácia particular desses movimentos (falo de movimento, mas

provou-se que o mesmo fenômeno verifica-se também com a voz, da dicção ao canto) (CULTURE TEATRALI, 2010).

O primeiro a ter teorizado este mecanismo de indução-estimulação foi – para o meu conhecimento – S. M. Ejzenštejn no seu manifesto de 1923, intitulado *O movimento expressivo* (Ejzenštejn, 1998). Mas essa ideia na mesma época, também, resulta presente explicitamente no trabalho de Meyerhold sobre a Biomecânica e será objeto de uma teorização fascinante – como sempre – por parte de Artaud no decorrer dos anos 1930 (De Marinis, 2000).

Sobre esse ponto a pergunta que surge é a seguinte: como explicar esse mecanismo? Ou seja, em que repousa a capacidade de um gesto de induzir-estimular em quem o assiste as sensações-sentimentos etc., e inclusive, eventualmente, as mesmas sensações-sentimentos etc., de quem o executa?

Evidentemente, tudo isso tem a ver com a tendência inata do ser humano em imitar e identificar-se, como já havia observado Aristóteles. Mas a novidade é que no decorrer do século XX, em vários âmbitos disciplinares, chega-se a imaginar uma *mimesis* e uma identificação que não observam mais (somente) a mente, a psicologia, as emoções, mas envolvem, em primeiro lugar, o corpo, isto é, o cérebro, o sistema nervoso, os sentidos, os músculos, a pele. Falou-se, por exemplo, de *empatia muscular* (Gombrich); algo que de resto todos nós experimentamos mais ou menos na nossa veste de comuns espectadores. Mas, para esse propósito, seria preciso referir-se, também, a todos os teóricos de *Einfühlung*, como Visser, Lipps, Volkelt, Worringer.

E os neurônios-espelho hoje parecem confirmar que, para estimular uma resposta naquele que assiste, não são suficientes simples gestos, mas são necessários movimentos intencionados, isto é, providos de um objetivo, de um impulso, dito diversamente, eles servem-se das ações físicas, segundo a terminologia dos mestres da cena contemporânea, de Stanislavski a Grotowski.

Nesse sentido ainda são muito úteis e reveladoras as noções de *mimismo* e de *rejeu* (voltar a experimentar) elaboradas pelo padre jesuíta Marcel Jousse, nos seus estudos muito

incomuns e muito originais sobre a antropologia do gesto e da palavra.

Mimismo/jeu/rejeu

Na sua obra póstuma *Anthropologie du geste* (1969), Jousse propõe um estudo do ser humano concebido como “um animal intencionalmente mimético”, com o conceito central de *mimismo*: na verdade – escreve Jousse – “[...] nós conhecemos as coisas somente na medida em que elas se jogam, se ‘gestualizam’ em nós” (Jousse, 1974, p. 59).

Além do conceito de *mimismo*, também *jeu* e *rejeu* constituem duas noções chave para Jousse. Como explica um especialista italiano do estudioso francês, E. De Rosa, na terminologia de Jousse.

O ‘jogo’ é a gesticulação, obrigada e inconsciente, produzido no homem pelos movimentos das coisas incorporados pelos seus órgãos; é a irradiação na musculatura humana dos gestos plásticos e sonoros das coisas. O ‘jogo’ é o conjunto que se insere em nós, nosso malgrado, e nos obriga a manifestá-lo. O ‘jogo’ é, portanto, a fase da impressão seguida da fase da expressão, que Jousse chama de ‘re-jogar’. Esse ‘re-jogar’ é uma espécie de ‘re-emergência’: a penetração das interações externas no homem repercute-se em toda a sua musculatura e o constringe a refazer os gestos das coisas, a reproduzi-los, a mimá-los (De Rosa apud Colimberti, 2005, p. 125)⁷.

Nessa direção, abre-se a possibilidade de conceber o conhecimento e a compreensão das coisas, das ações, nas mesmas palavras, em termos físicos, musculares, unindo, particularmente, interpretação e interação, conhecer e degustar, compreender e comer. Essa possibilidade resulta muito estimulante por repensar em termos diferentes, não logocêntricos, a relação teatral (e, mais genericamente, cada experiência estética).

Na verdade, independentemente de Jousse, aquilo que poderíamos chamar um *paradigma manducatório* parece afirmar-se durante todo o século XX no campo da estética e da filosofia da arte, até nos permitir interpretar literalmente, em

termos realmente físico-corpóreos, expressões como *prazer* ou *gozo* estético (penso aqui, entre outros, nos teóricos como De Andrade, Calvino, Barthes).

Para limitar-me ao teatro e à relação teatral, citarei agora a proposta, feita por Richard Schechner, de uma *rasaesthetics*, ou melhor, de um *teatro rásico*, que empresta o seu nome da teoria dos sabores (*rasa*, na verdade), elaborada pelo teatro clássico indiano.

Teatro Rásico

O teórico americano nos recorda como, ao lado e em alternativa ao modelo *ocidental* (platônico-aristotélico) de experiência estética, baseado sobre *ver-ouvir* e, portanto, sobre a *distância* e sobre o *logos* da interpretação-compreensão, opera desde milênios um modelo bem diferente, que poderíamos chamar asiático, ligado ao degustar, logo, à boca, ao aparelho digestivo, ao *corpo* e, assim, baseado sobre a participação *sinestésica* e *cinestésica*. Existe um país e uma cultura na qual esse modelo alternativo de fruição conheceu uma teorização admiravelmente precisa e fascinante: é – eu apenas o antecipei – a Índia antiga, mais precisamente o teatro clássico indiano, no qual o célebre tratado *Natya-Sastra* domina duas noções, *bhava*, que significa *emoção*, e *rasa*, que significa *sabor*, e vem delineada uma visão de teatro como uma arte que permite ao espectador saborear as emoções, degustá-las quase na mesma proporção das comidas (e junto delas). Schechner lhes dá o nome de “teatro rásico”, sustentando, entre outras coisas, que “[...] a estética do *rasa* é uma experiência que se prova ‘nas vísceras’” (Schechner, 1998-1999, p. 32).

Seríamos tentados a ler a distância entre esses dois modelos de experiência estética e, especialmente, performativa, no interior da oposição *mente/corpo*, ou *cérebro/vísceras*: quase como se o rásico fosse um teatro *sem cabeça*, um pouco como o teatro *gastronômico* contra o qual Brecht lutou à sua época. Entretanto, tratar-se-ia de um erro: esse teatro, como todo outro tipo de experiência estética multissensorial e cinestésica, é, sim, visceral, mas nem por isso *não pensante*.

Segundo Cérebro

Na verdade, também as vísceras possuem um cérebro, ou melhor, elas são um cérebro. Como a neurobiologia já definitivamente precisou, o homem possui um verdadeiro cérebro na barriga, chamado *segundo cérebro*, *cérebro abdominal* ou sistema nervoso entérico: ele é constituído de 100 milhões de neurônios, mais do que possui a medula espinhal, que o coloca em condição de operar autonomamente o cérebro *da cabeça*, ainda que ligado através do nervo vago, e de enviar muito mais informações do que recebe (Gershon, 1998).

Mas, então, se as coisas são assim, a oposição modelo grego (ocidental) versus modelo asiático não implica aquela mente/corpo, ou cérebro/vísceras, mas exatamente a oposição *primeiro cérebro/segundo cérebro*. Como observa ainda Schechner, “[...] o sistema de resposta rásica não exclui o olho e o ouvido, mas tende a trabalhar diretamente e energicamente sobre o sistema nervoso entérico” (Schechner, 1998-1999, p. 33).

Ao contrário, na estética ocidental, baseada na visão e na audição, o sistema nervoso entérico resulta programaticamente excluído. Da forma como foi normativamente codificada, primeiro na cultura grega (considera-se sobretudo a *Poética* de Aristóteles) e depois na cultura judaico-cristã, a experiência estética no Ocidente baseia-se essencialmente sobre *o logos* e sobre a *distância*: é uma experiência desencarnada, fundamentalmente de compreensão-interpretação, caracterizada pela remoção do corpo e dos sentidos baixos, dos nervos, do movimento, da participação física direta.

O acima exposto demonstra abundantemente que, para estudar de modo adequado a questão do corpo e da corporeidade no teatro, não é possível limitar-se ao referimento das ciências humanas e sociais, mas é preciso observar, também, as ciências da vida, em particular a biologia e a neurobiologia.

É exatamente o que procurou fazer a *Performance Theory* de Victor Turner e Richard Schechner, especialmente com a proposta final, por parte do primeiro, de uma síntese bio-antropológica no estudo científico do ritual, ou melhor, de uma aproximação globalizante capaz de conciliar tudo: ne-

cessidades culturais e necessidades biológicas, determinismos genéticos e aprendizagem. *Corpo, cérebro, cultura* é, de fato, o título do último texto de Turner, o capítulo final do livro póstumo *Antropologia da performance*, no qual o estudioso desenvolve a hipótese – certamente um pouco sumária – de uma “[...] coadaptação – talvez no próprio processo ritual – de informação genética e cultural” (Turner, 1993, p. 274).

Mas é, sobretudo, aquilo que propõe a Etnocologia de Jean- Marie Pradier, a qual – sobre a esteira da Antropologia Teatral de Barba (que foi o primeiro a falar de um *bios* cênico do ator) – procura indagar, em uma perspectiva transcultural e multidisciplinar, os fundamentos biológicos das práticas performativas e dos comportamentos espetaculares, mais uma vez, seja tanto para o espectador quanto para o ator.

Práticas Performativas

A teoria biológica das práticas performativas e da relação teatral (ator-espectador), na qual Pradier trabalha há algum tempo (1990), quer demonstrar: a) que existe uma *espetacularidade pré-humana*, no mundo animal, substancialmente feita das reações de organismos vivos em presença de outros organismos vivos (camaleonismo, danças de galanteio etc.); b) que a *espetacularidade humana* também participa dessa espetacularidade animal, das suas bases biológicas e dos seus determinismos genéticos; c) que tanto os atores quanto os espectadores investem na relação teatral necessidades biológicas além e primeiro que as culturais (sociais, estéticas, espirituais), elaborando de tal maneira determinismos genéticos não menos do que comportamentos apreendidos e *livres*, conscientes.

Em suma, para o teatro, além e antes de seres humanos pensantes (dotados de neocórtex) somos (ou ao menos deveríamos ser), também, *animais*, ou melhor, *organismos vivos* (providos, entre outras coisas, de um cérebro arcaico e de um sistema nervoso entérico ou segundo cérebro) e, como tais, também nos comportamos. Quando somos colocados, como espectadores, na presença de outros organismos vivos, disparam em nós reações físicas e cognitivas típicas, ausentes em outras situações: a *cinestesia*, ou empatia muscular, é

uma dessas que, enquanto produzida – como foi comprovado cientificamente de modo experimental – somente pelos movimentos biológicos (aqueles que Ejzenštejn chamou *expressivos*, como vimos), reconhecíveis pelos observadores “[...] também na ausência de qualquer silhueta antropomórfica” (Pradier, 1994, p. 27). E sobre a importância, para o ator, do resgate da animalidade, existe toda uma literatura teatral do século XX que vai de Meyerhold e Evreinov até Grotowski, Suzuki e Barba, passando, entre outros, por Copeau e Decroux.

Concluindo, para Pradier, o comportamento performático é – de ambos os lados da barricada, seja para os atores, seja para os espectadores, convém repeti-lo – uma elaboração altamente especializada de faculdades e necessidades inatas, geneticamente determinadas, que se baseia sobre aprendizagens culturais.

Isso nos remete em direção ao último tema do nosso pequeno glossário: a simulação encarnada.

Simulação Encarnada

A descoberta, cerca de quinze anos atrás, dos *neurônios-espelho* por parte de uma equipe de pesquisadores italianos da Universidade de Parma, produziu um enorme interesse e grandes repercussões no campo das teorias estéticas e da teatrologia em particular, por exemplo, a neuroestética de Zeki e Ramachandran e as tentativas de uma neuroestética teatral por parte de Calvo Merino, Hagendoorn, Gallese (apud Bortolotti, 2007⁸; Sofia, 2010, 2011). Na verdade, ela começa a fornecer as evidências empíricas-experimentais para muitas teorias e hipóteses que foram formuladas no curso do século XX – como vimos brevemente – a propósito do papel do corpo (incluindo o cérebro) na experiência estética e na compreensão das práticas performativas.

Individualizando as bases neurais do comportamento mimético do ser humano, a descoberta dos neurônios-espelho nos permite compreender melhor o funcionamento da relação teatral, a identificação espectador-personagem, a empatia espectador-performer, a cinestesia e chegar, então, a colher

o conteúdo *real* de metáforas como *manducação*, *gozo*, *rasa-esthetics*.

Mas é claro que as consequências dessa descoberta vão muito além. Porque, na verdade, surge um modelo dos processos de compreensão das ações e das intenções totalmente diferente daquele cognitivista-proposicional, logocêntrico: trata-se de um modelo baseado, de forma bem diferente, sobre uma representação motora não proposicional das ações e das intenções.

Como escreve Vittorio Gallese,

[...] graças a um processo de equivalência motora entre o que é feito e o que é percebido, no momento em que ambas as situações estão subjacentes pela ativação do mesmo substrato neural – uma população de neurônios espelho – *torna-se possível uma forma de compreensão direta da ação de outrem*. Tanto as previsões que dizem respeito às nossas ações, quanto aquelas que pertencem às ações alheias, tratam, de fato, dos processos de modelagem fundados na simulação. A mesma lógica que preside a modelagem das nossas ações também preside aquela das ações alheias. *Perceber uma ação ou intenção que a determinou – e compreender o significado – equivale a simulá-la internamente*. Isso permite ao observador utilizar os próprios recursos para penetrar o mundo do outro, por intermédio de um processo de modelagem que tem conotações de um mecanismo inconsciente, automático e pré-linguístico de simulação motora. [...] Os neurônios-espelho mapeiam de forma constitutiva uma relação entre um agente e um objeto: *a simples observação de um objeto que não seja objetivo de alguma ação, não evoca neles nenhuma resposta* (Gallese, 2007, p. 21).

Conclusões Provisórias

Com base no que foi visto até aqui, resulta, em geral, evidente que temos a possibilidade de repensar profundamente a relação teatral e a experiência do espectador, reabilitando, por exemplo, aquelas *reações pré-interpretativas* (propostas nos anos 1980, sobretudo no ambiente científico da Antropologia Teatral) (Barba; Savarese, 1983)⁹ que a semiótica do teatro havia tratado na época, talvez, de modo muito rápido (De Marinis, 2008); ou encontrando lugar, na competência do

espectador para um *patrimônio motor*¹⁰ do qual dependeria o mecanismo de ativação dos neurônios-espelho em um espectador diante das ações performativas especializadas (mimo, dança etc.), e, portanto, a mesma qualidade de compreensão motora da performance.

Por exemplo, pode-se facilmente supor que um dançarino clássico, encontrando-se diante de uma performance de dança clássica, seja capaz – graças a um *patrimônio motor* bem maior em atividade – produziria uma compreensão motora muito melhor em comparação a um espectador desprovido ou com poucos conhecimentos práticos sobre o tema. E o mesmo discurso serviria, evidentemente, para um dançarino moderno diante de uma performance de *dança moderna*. Mas estamos, com certeza, seguros que uma melhor compreensão motora sempre garantiria uma melhor compreensão intelectual e uma reação empática mais intensa?

Evidentemente seria preciso evitar passar a um reducionismo de certo tipo (cognitivista, logocêntrico) para um reducionismo de signo oposto (biologista). Todavia, tornou-se absolutamente necessário repensar profundamente os modelos de competência à disposição do espectador, para dar muito mais espaço para o corpo e para a corporeidade, começando talvez pelo “patrimônio motor”, o qual mencionei naquele “sistema teatral de pré-condições receptivas” que eu havia proposto pouco tempo atrás (De Marinis, 2008, p. 55-56; 1985; 1987a, p. 100-114; 1987b, 1989).

Em todo caso, é evidente que as recaídas sobre a teatrologia das descobertas e das propostas multidisciplinares condensadas no glossário de bolso precedente poderiam resultar notáveis em um futuro próximo. Poderíamos pensar desde hoje sobre uma *embodied teatrology*, uma teatrologia encarnada, na qual também o corpo do pesquisador e, então, a sua subjetividade, sejam colocados, de algum modo, em jogo.

Também para os teatrólogos chegou a hora de acertar seriamente as contas com aquilo que o americano David Chalmers chamou de *hard problem* dos estudos em neurociências sobre a consciência (“o verdadeiro *hard problem* da consciência é o problema da experiência”) e que Gabriele Sofia opor-

tunamente sugeriu levar para o campo dos estudos teatrais: “[...] seja no teatro, seja nos laboratórios das neurociências, a análise científica não pode excluir o sujeito. O verdadeiro problema é *como* integrá-lo” (Sofia, 2011, p. 83).

Notas

¹ No que concerne ao âmbito semiótico, conforme, por exemplo, FONTANILLE, Jacques. **Soma et séma: figures du corps**. Paris: Maisonneuve et Larose, 2004 (tradução italiana: *Figure del corpo*, Roma, Meltemi, 2004); sem esquecer as precoces contribuições de Patrizia Magli (MAGLI, Patrizia. **Corpo e Linguaggio**. Roma: Editoriale L'Espresso, 1980), ao, sobretudo, *Il volto e l'anima* (MAGLI, Patricia. *Il Volto e l'Anima: fisiognomica e passioni*. Milano: Bompiani, 1995). No que concerne a filosofia, no sentido mais amplo do termo, ver MARZANO, Michela. **Dictionnaire du Corps**. Paris: PUF, 2007. Em todo o caso, me declaro completamente de acordo com Jean-Pierre Triffaux, quando escreve, referindo-se entre outros a Ariane Mnouchkine e a Pippo Delbono: "afirmar que o teatro é uma arte do corpo é ainda e ainda necessário" (TRIFFAUX, Jean-Pierre. *Le double drame de la représentation*. In: HELBO, André (Org.). **Performance et Savoirs**. Bruxelles: de Boeck, 2011. P. 130).

² Quase trinta anos atrás, o meu *tratado* de semiótica teatral encerrava-se com um capítulo dedicado desde o título ao *trabalho do espectador* (De Marinis, 1982, capítulo 7).

³ Sobre essas iniciativas, sobre as questões teóricas que são subjacentes e, em especial, sobre as bases biológicas das artes performativas (Bortoletti, 2007); (Sofia, 2010; 2011); (De Marinis, 2011b), em particular os capítulos *Dal pre-espressivo alla drammaturgia dell'attore: saggio su La canoa di carta* e *Contro la distanza: verso nuovi paradigmi per l'esperienza teatrale*.

⁴ Para ser preciso, Antonin Artaud já havia experimentado conferir dignidade teórica para a carne, no curto e denso texto, intitulado *Position de la chair*, de 1925 (Artaud, 2004).

⁵ Enrico Pitozzi, *Corpo/corporeità*, artigo inédito colocado a disposição pelo autor (p. 3 do manuscrito). Esse artigo faz parte de uma obra coletiva em fase de preparação, sob a minha direção, e tendo o objetivo de propor um léxico da nova teatrologia. Do mesmo autor, ver também a tese de doutorado, em fase de publicação: *Il corpo, la scena, le tecnologie. Per un'estetica dei processi d'integrazione*, 2007/2008.

⁶ Ver a seguir, a propósito das afinidades entre essa perspectiva e as descobertas recentes das neurociências sobre os neurônios-espelho.

⁷ Está muito próximo, aqui, da noção de *simulação encarnada* proposta hoje pelas neurociências. Veja abaixo na seção de mesmo nome.

⁸ GALLESE, Vittorio apud BORTOLETTI, Francesca. *Il Corpo Teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*. In: BORTOLETTI, Francesca (Org.). *Teatro e Neuroscienze: l'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*. **Culture Teatrali**, Bologna, n. 16, 2007.

⁹ Segundo Falletti "[...] ao pré-expressivo do ator corresponde o pré-reflexivo do espectador, 'aquela modalidade de compreender que, antes de cada mediação conceitual e linguística, produz forma pela nossa experiência dos outros'" (Rizzolati; Sinigaglia, 2006).

¹⁰ Faço aqui referência a uma proposta bastante desenvolvida feita por Elodie Verlinden na sua intervenção no Colóquio de Bruxelas em abril de 2011. Do mesmo autor, veja também, *Danser avec soi*, em *Performance et savoirs*, p. 157-169.

Referências

- ARTAUD, Antonin. Position de la Chair. In: ARTAUD, Antonin. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 2004. P. 146-147.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **Dizionario di Antropologia Teatrale**. Firenze: La casa Usher, 1983.
- BORTOLETTI, Francesca (Org.). Teatro e Neuroscienze: L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale. **Culture Teatrali**, Bologne, n. 16, 2007.
- COLIMBERTI, Antonello. **Marcel Jousse: un'estetica fisiologica**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2005.
- COLIMBERTI, Antonello. Marcel Jousse e una "Nuova Teatrologia dei Sensi". In: BORTOLETTI, Francesca (Org.). Teatro e Neuroscienze: l'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale. **Culture Teatrali**, Bologne, n. 16, 2007.
- CULTURE TEATRALI, Bologne, n. 20, 2010. Edição especial Teatri di Voce.
- DE MARINIS, Marco. **Semiotica del Teatro: l'analisi testuale dello spettacolo**. Milano: Bompiani, 1982.
- DE MARINIS, Marco. Toward a Cognitive Semiotic of Theatrical Emotions. **Versus: quaderni di studi semiotici**, Milão, n. 41, p. 5-20, 1985.
- DE MARINIS, Marco. Dramaturgy of the Spectator. **The Drama Review**, Cambridge, v. 31, n. 2, p. 100-114, 1987a.
- DE MARINIS, Marco. Sociology. In: HELBO, André et al. **Approaching Theatre**. Bloomington: Indiana University Press, 1987b. P. 57-74.
- DE MARINIS, Marco. Cognitive Processes in Performance Comprehension: frames theory and Theatrical Competence. In: FITZPATRICK, Tim. **Performance: from product to process**. Sydney: Frederick May Foundation for Italian Studies, 1989. P. 173-192.
- DE MARINIS, Marco. **In Cerca dell'Attore: un bilancio del Novecento teatrale**. Roma: Bulzoni, 2000.
- DE MARINIS, Marco. **Capire il Teatro: lineamenti di una nuova teatrologia**. Roma: Bulzoni, 2008.
- DE MARINIS, Marco. **Il Teatro dell'Atro: interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea**. Firenze: La Casa Usher, 2011a.
- DE MARINIS, Marco. New Teatrology and Performance Studies: starting points towards a dialog. **The Drama Review**, Cambridge, v. 55, n. 4, p. 64-74, dez. 2011b.
- EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič; TRETJAKOV, Sergej. Il Movimento Espressivo. In: MONTANI, Pietro (Org.). **Il Movimento Espressivo: scritti sul teatro**. Venezia: Marsilio, 1998.
- FALLETTI, Clelia. Lo Spazio d'Azione Condiviso. In: SOFIA, Gabriele (Org.). **Dialoghi tra Teatro e Neuroscienze**. Roma: Edizioni Alegre, 2010.

- FONTANILLE, Jacques. **Soma et Séma**: figures du corps. Paris: Maisonneuve et Larose, 2004. Tradução italiana: *Figure del corpo*, Roma, Meltemi, 2004.
- GALLESE, Vittorio. Il Corpo Teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata. In: BORTOLETTI, Francesca (Org.). *Teatro e Neuroscienze: l'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*. **Culture Teatrali**, Bologne, n. 16, p. 27-31, 2007.
- GERSHON, Michael D. **The Second Brain**. New York: Harper & Collins, 1998.
- HUSSERL, Edmund. **Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge**. Hague: Martinus Nijhoff, 1950.
- HUSSERL, Edmund. **Meditazioni Cartesiane**. Milano: Bompiani, 1970.
- JOUSSE, Marcel. **Anthropologie du Geste**. Paris: Gallimard, 1974.
- MAGLI, Patrizia. **Corpo e Linguaggio**. Roma: Editoriale L'Espresso, 1980.
- MAGLI, Patricia. **Il Volto e l'Anima**: fisiognomica e passioni. Milano: Bompiani, 1995.
- MARZANO, Michela. **Dictionnaire du Corps**. Paris: PUF, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Il Visibile e l'Invisibile**. Milano: Bompiani, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le Visible et l'Invisible**. Paris: Gallimard, 1964.
- PITOZZI, Enrico. **Corpo/Corporeità**. (Manuscrito, s/d).
- PRADIER, Jean-Marie. Towards a Biological Theory of the Body in Performance. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, v. 6, n. 21, 1990.
- PRADIER, Jean-Marie. Le Public et son Corps: eloge des sens. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 120, 1994.
- PRADIER, Jean-Marie. Etnoscenologia, Etologia e Biologia Molecolare. In: FALLETTI, Clelia; SOFIA, Gabriele (Org.). **Nuovi Dialoghi tra Teatro e Neuroscienze**. Roma: Editoria & Spettacolo, 2011.
- RIZZOLATI, Giacomo; SINIGAGLIA, Corrado. **So quel che Fai**: il cervello che agisce e i neuroni specchio. Milano: Cortina Editore, 2006.
- SCHECHNER, Richard. Rasaesthetics. **Teatro e Storia**, Roma, v. 8, n. 20/21, p. 32-33, 1998-1999.
- SOFIA, Gabriele. Dai Neuroni Specchio al Piacere dello Spettatore. In: SOFIA, Gabriele (Org.). **Dialoghi tra Teatro e Neuroscienze**. Roma: Edizioni Alegre, 2010. P. 140-141.
- SOFIA, Gabriele. Ritmo e intenzione scenica: ipotesi su teatro e neurofenomenologia. In: SOFIA, Gabriele (Org.). **Nuovi Dialoghi tra Teatro e Neuroscienze**. Roma: Editoria & Spettacolo, 2011. S. p.
- TRIFFAUX, Jean-Pierre. Le Double Drame de la Représentation. In: HELBO, André (Org.). **Performance et Savoirs**. Bruxelles: de Boeck, 2011. P. 130.
- TURNER, Victor. **Antropologia della Performance**. Bologna: Il Mulino, 1993.

Marco De Marinis é um dos mais importantes teóricos italianos do teatro. É professor na *Università di Bologna* na Itália. É autor de diversos livros e artigos em várias línguas. É membro permanente da ISTA (*International School of Theatre Anthropology*).

E-mail: marco.demarinis@unibo.it

Traduzido do original em italiano por Débora Geremia e revisado por Gilberto Icle.

Recebido em setembro de 2011
Aprovado em fevereiro de 2012