



O Teatro e o *Princípio de Adesão Emergentista*

Yannick Bressan

Université de Strasbourg – Estrasburgo, França

RESUMO – O Teatro e o *Princípio de Adesão Emergentista* – A recente descoberta de um fenômeno psicológico e neurocognitivo no *Laboratoire d’Imagerie et de Neurosciences Cognitives* (Hospital de Estrasburgo) mostra o quanto a aliança entre arte e ciências pode ser uma via de pesquisa das mais fecundas e inesperadas. As aplicações desse estudo sobre o princípio de adesão emergentista são inúmeras (psico-oncologia, arte, comunicação). Assim, os resultados obtidos e que serão brevemente apresentados neste texto demonstram que o teatro, longe de ser somente um simples veículo de entretenimento, pode, como pensava Aristóteles, participar e contribuir ao bem estar e à evolução da comunidade. Este texto constitui, da sua maneira, um pleito pela interdisciplinaridade ativa.

Palavras-chave: **Teatro. Neurociências Cognitivas. Psicologia. Princípio de Adesão Emergentista. Neuroestética.**

ABSTRACT – The Theater and *Principle of Emergentist Adhesion* – The recent revealing of a psychological and neurocognitive phenomenon in the Laboratory of Imaging and Cognitive Neurosciences (Hospital of Strasbourg) shows us how much the alliance of *art and sciences* can be a fertile and an unexpected way of researching. The applications of this study on the *principle of emergentist adhesion* are numerous (psychology-oncology, art, communication). So it appears with regard to the obtained results and which will be briefly presented in this text that the theater, far from being that a simple tool of entertainment can participate and to contribute, as Aristotle envisaged, to the wellbeing and to the evolution of the city. This text is so, in its way a plea for the active interdisciplinarity.

Keywords: **Theater. Cognitive Neurosciences. Psychology. Principle of Emergentist Adhesion. Neuroaesthetics.**

RÉSUMÉ – Théâtre et *Principe d’Adhésion Émergentiste* – La récente mise en évidence d’un phénomène psychologique et neurocognitif au Laboratoire d’Imagerie et de Neurosciences Cognitives (Hôpital de Strasbourg) montre combien l’alliance *art et sciences* peut être une voix de recherche des plus fécondes et des plus inattendues. Les applications de cette étude sur le *principe d’adhésion émergentiste* sont nombreuses (psycho-oncologie, art, communication). Ainsi, il apparaît au regard des résultats obtenus et qui seront présentés brièvement dans ce texte que le théâtre, loin de n’être qu’un simple outil de divertissement, peut comme Aristote l’envisageait, participer et contribuer au bien-être et à l’évolution de la cité. Ce texte est ainsi, à sa façon un plaidoyer pour l’interdisciplinarité active.

Mots-clés: **Theatre. Neurosciences Cognitives. Psychologie. Principe d’Adhésion Émergentiste. Neuro-esthétique.**

As neurociências cognitivas aplicadas ao campo teatral conduziram recentemente a uma melhor compreensão da maneira como emerge uma realidade ficcional, permitindo-lhe *tomar uma forma de existência efetiva*. Um estudo¹ interdisciplinar (neurociências, estética, estudos teatrais e psicologia cognitiva) permitiu o conhecimento, em 2007-2008, do princípio da adesão emergentista (ou PAEm) e a ligação fundamental que une esse princípio, os eventos teatrais e o sistema cognitivo do espectador.

É assim que poderá surgir pontualmente o teatral que *tocará* emocionalmente, e até mesmo fisicamente, o espectador. Este percebe um personagem em um espaço-tempo fictício (o da história representada) enquanto tem, diante de seus olhos, um ator sobre um palco.

Como essa substituição de realidade se efetua de um ponto de vista neurocognitivo? Quais são as ativações cerebrais e as implicações psicológicas do espectador que permitem à magia do teatro operar? Que estado particular é esse que nós todos já experimentamos ao menos uma vez como espectadores? Essa mistura de realidade e de sonho articula-se, justapõe-se, formando uma sensação estranha, a de uma realidade paralela coexistente à realidade *próxima*; essa realidade cênica que, às vezes, por intermédio do princípio de adesão emergentista, pode nos conduzir ao riso, o espanto ou às lágrimas; *como se fosse de verdade* e alterando nosso estado físico?

O teatro pode ser, assim, um formidável campo experimental *in vivo* para as neurociências cognitivas. Essa primeira experiência neuroestética aplicada ao estudo do PAEm trouxe inúmeras pistas experimentais e questões de reflexão das mais inesperadas e estimulantes. A abordagem científica fundamentalmente sistêmica² permite colocar e desenvolver diversas questões ligadas à emergência de *uma* realidade.

Quais são precisamente as ativações neurológicas e a atividade psicológica nessa substituição de realidades? Além dos *a priori* esperados, reações físicas em resposta à atividade cênica (como a aceleração cardíaca quando uma porta bate, as reações epidérmicas durante um momento de angústia ou de ternura), o que compõe a atividade neurológica do espectador durante a ativação do princípio de adesão emergentista?

Ao fundar-se nas descobertas trazidas à tona durante essa experiência e os trabalhos que vieram em seguida, sabe-se hoje que o

espectador é solicitado a efetuar uma intensa atividade cognitiva para que o PAEm se ative e que a realidade teatral possa acontecer. Não seria esse um dos elementos ativos do *teatro interior* do qual fala o diretor teatral Claude Régy e que construiu a história do teatro, mais especificamente, e das representações em geral, bem antes da *mimeses* aristotélica?

Essas questões serão o foco de uma reflexão que levará à questão central do nosso propósito: como emerge a realidade teatral? Baseando-se em um estudo neuroestético e sem entrar demasiadamente em detalhes técnicos e científicos complexos, trata-se de abordar o fenômeno psicocognitivo que constitui a pedra angular do nosso sistema representacional e de compreender as questões que permitem que a representação teatral e sua realidade sejam eficientes.

Um estudo transdisciplinar foi conduzido pelo *Laboratoire d'Imagerie et de Neurosciences Cognitives* (LINC) em conjunto com o Hospital Civil de Estrasburgo e o *Théâtre National de Strasbourg* a fim de determinar as correlações neuronais da adesão de um sujeito-espectador diante de um espetáculo de teatro. Nesse estudo, como frequentemente acontece na pesquisa, os caminhos inesperados oferecem aos pesquisadores muito mais do que eles pensavam descobrir.

A Ligação Existencial unindo o Princípio de Adesão Emergentista e o Teatral

Durante essa experiência, observou-se, e isso pode parecer evidente, que a adesão constitui um fenômeno fundamental à emergência de uma realidade (aqui teatral). Mais amplamente, o objetivo era tentar determinar as zonas cerebrais que se encontram em correspondência quando um sujeito aceita ou, parafraseando William James, tem “[...] a vontade de crer” (James, 2005, p. 39) em uma forma de existência do personagem que vai além da sua visão do ator. Trata-se do instante (ou da sucessão de instantes para ser preciso) no qual a percepção da ficção se substitui à *visão simples* que o sujeito-perceptivo tem do mundo que o envolve.

No teatro, durante uma apresentação, o mundo que envolve o espectador e do qual ele vai, de certa maneira, fazer parte é um mundo construído de *artifício* e de cotidiano. Assiste-se à instalação de uma realidade enlaçada entre a realidade do espectador, os ele-

mentos físicos que compõem a realidade do sujeito e a virtualidade do personagem, os elementos da ficção. Trata-se, assim, de um tipo de *miscigenação da existência* que cristalizaria o teatral durante uma apresentação.

Do que se trata realmente? Seria um fantasma de *teatros* ou uma realidade neurobiológica, fisiológica e cognitiva? Os primeiros resultados desse estudo sobre o PAEm e os trabalhos que vieram depois parecem abrir algumas perspectivas sobre o assunto.

Nesse estado da reflexão, duas precauções se impõem. A primeira é sobre a definição de adesão como nós a entendemos no *princípio de adesão emergentista*. Não se trata aqui da definição tradicional de adesão no sentido de que um sujeito vai *aderir* a uma ideia, uma religião ou um partido político e integrar-se. Entende-se que essa *adesão-raiz* é provavelmente fundamental no contexto do acionamento neurofisiológico do PAEm, mas ela não é o *princípio de adesão emergentista*. Este é entendido como o fenômeno psicocognitivo que vai levar um sujeito a construir uma realidade para a qual ele vai dar, mais ou menos conscientemente, uma força de existência a tal ponto que essa realidade emergente se tornará a realidade do *sujeito aderente*.

Não se trata, também, e essa é minha segunda precaução, de resumir os resultados obtidos a nenhum localizacionismo. Esse trabalho colocou os fundamentos primordiais, filosófico-estéticos, neurofisiológicos, psicológicos e cognitivos engajando o conceito de *adesão ao representado* como substrato psíquico da emergência de uma realidade. É preciso lembrar que todo reducionismo que localizaria um efeito neurológico numa zona precisa do cérebro está excluído. Um neurodinamismo parece mais claramente em jogo nas zonas cerebrais colocadas em evidência durante a experiência e a atividade fisiológica observada. Provavelmente, com uma localização precisa das áreas cerebrais em interação durante a adesão, seria possível ir ainda mais longe na compreensão fundamentalmente ontológica do *ser* no mundo e de nossa relação de ser humano para com a realidade, assim como a maneira pela qual nós a fazemos surgir por *si mesma*³.

Durante essa emergência do personagem, o ator, verdadeiro “xamã” na concepção de Artaud (2001), dá vida ao representado. A virtualidade do personagem parece, ao menos empiricamente, ir em direção a uma forma de atualidade. Para os teóricos que concedem uma *parte ativa* ao espectador, o espaço teatral seria o lugar do ato

mágico como o imaginou Antonin Artaud, considerando a cena como o *foyer* da visão do espaço teatral, um *athanor*: “Todo o teatro está na cena, fora das situações e das palavras” (2001, p. 102). A cena se torna, então, um recipiente alquímico, contendo o essencial do ritual. Ao parafrasear Marcel Mauss, pode-se considerar que a magia teatral não se define somente “[...] pela forma de seus rituais, mas pelas condições nas quais eles se produzem” (1983, p. 16), logo, pelo espaço dedicado ao espetáculo.

É a experiência que se vive no teatro quando, por exemplo, comovemo-nos até as lágrimas durante o assassinato do bebê Onysos (Gaudé, 2000), Deus menino, barbaramente mutilado no seu berço. Objetivamente, qual é a realidade desse crime odioso? Sua única realidade é aquela que lhe empresta o espectador diante do ator *executante do ato*. Logo, é inelutável que, nesse momento, durante esse acontecimento teatral, o espectador possa se comover, ficar horrorizado, tocado no mais profundo de si mesmo. Ele é atingido *como se*⁴ a ficção tivesse uma *presença real*, uma carga psíquica e física, podendo afetar sua *realidade próxima*.

Quando o diretor alterou, num dos ensaios, a narração teatral que, em seguida, foi representada pelo ator com todos os artifícios cênico-teatrais diante do indivíduo-espectador, os pesquisadores observaram certas mudanças de estado neurológicos e fisiológicos significativas durante esses *acontecimentos teatrais* (como o assassinato do bebê, mas também outras ações bem menos marcantes como simples deslocamentos ou olhares sutilmente encenados). Essas mudanças de atividades neurológicas se mostraram precisamente correlatas aos eventos concebidos e trabalhados antes da apresentação (ordens precisas do diretor em relação ao texto dramático) e *efetuados* pelo ator.

A imagem cênica percebida pelos espectadores ativa, assim, um processo que produz um conjunto dinâmico cognitivo, levando o espectador a co-construir a realidade teatral mentalmente, paralelamente (ou em reação) às ações e fenômenos físicos e psíquicos produzidos em cena.

A adesão do espectador à representação é intimamente ligada às construções cênicas concebidas pelo diretor e pela equipe do espetáculo antes da apresentação. Esses elementos da encenação vão produzir, pontualmente, no espectador, uma adesão à ficção que se desenvolve paralelamente à sua *realidade próxima*. Essa adesão

do espectador é resultante de uma atividade cognitiva complexa e bastante intrigante.

Se esse fenômeno é simplesmente observável, como o explicar cientificamente?

Os primeiros resultados relativos às áreas cerebrais especificamente ativadas durante a ativação do PAEm não revelam nada mais do que a introspecção teria permitido imaginar. Com efeito, as zonas ativadas durante a adesão do sujeito-espectador aos eventos teatrais são as da empatia, da metáfora e da teoria do espírito. Evidentemente, não se trata aqui de falar de uma descoberta que um pouco de reflexão⁵ teria permitido, mas esses resultados vêm confirmar algumas intuições e permitem, assim, ir além, imaginando outros protocolos experimentais.

Convém, no entanto, mencionar que cerca de oitenta por cento dos sujeitos que assistiram ao espetáculo teatral depois do escâner (registrador IRMf) via um dispositivo audiovisual específico e integrado ao espetáculo reagiram aos eventos da encenação, e isso independentemente de sua idade, sexo ou estado geral (físico e psicológico). Em outras palavras, cada vez que aparecia, no espetáculo, um elemento da encenação (previsto *a priori*) que rompesse (às vezes sutilmente) com a linearidade do resto da narração, o sujeito-espectador produzia uma resposta hemodinâmica⁶ mais ou menos forte, permitindo aos pesquisadores verificar as áreas ativadas nesse momento preciso.

Um dispositivo teatral foi recriado em um espaço do laboratório (caixa preta, luzes, cenário) para os vinte sujeitos-espectadores selecionados para a experiência. Essa *cena* só era visível via uma tela instalada num gravador IRMf. Dessa maneira, eles assistiriam sucessivamente a uma performance teatral de dez minutos retransmitida ao vivo. Durante esse tempo, a equipe científica e técnica captava suas aquisições neurológicas (IRMf) e cardiológicas (ECG).

Um ator vindo do Teatro Nacional de Estrasburgo, Gaël Chaillat, atuava ao vivo num fragmento de *Onysos o Furioso* (Gaudet, 2000), de Laurent Gaudé, encenado levando em conta o dispositivo técnico que tinha sido integrado ao dispositivo artístico. Dessa maneira, domínio técnico e dimensão artística se misturavam, embaralhando as pistas entre o real e o fictício para o sujeito-espectador no intuito de permitir-lhe aderir plenamente (como se ele estivesse numa sala de espetáculo) à realidade fictícia representada, podendo,

assim, entrar profundamente no seio do *ritual* teatral e da emergência *dessa* realidade.

Os acontecimentos previamente determinados pelo diretor (durante os ensaios) serviriam como marcas a fim de determinar os momentos-chave do espetáculo e de verificar se, nesses momentos, o sujeito-espectador apresentava uma alteração de estado neurobiológico. A essas informações subjetivas acrescentam-se os dados psicológicos (objetivos) trazidos pelo ECG.

Para cada performance, dezessete marcas ligadas à encenação foram previamente determinadas pelo diretor e pela equipe científica como ações teatrais que deveriam ser sincronizadas com as imagens funcionais adquiridas por cada espectador.

Ao mesmo tempo, um estudo feito *em primeira pessoa* veio completar esses resultados. Depois do espetáculo ao vivo, o sujeito-espectador assistia, na companhia de um psicólogo, ao mesmo espetáculo que havia sido registrado e indicava os momentos que lhe haviam marcado. A psicóloga anotava principalmente seu interesse subjetivo.

Vinte sujeitos (dez homens e dez mulheres) de vinte a vinte cinco anos, destros, tendo indo ao teatro ao menos cinco vezes no ano, foram chamados. Dentro de um scanner IRM (duas telas), cada um deles visualiza, durante um pouco mais de quinze minutos, a performance teatral, o espetáculo pensado e construído junto ao dispositivo experimental.

A partir daí, pesquisadores conseguiram identificar uma resposta neurológica significativasempre idêntica e correlata às *ações encenadas*, observando que elas geravam repercussões importantes. A virtualidade da representação adquiria, assim, uma forma de realidade psicologicamente ativa e observável cientificamente. Esses resultados em IRMf eram completados por aquisições cardíacas e por um questionário pós-experimento que vinha afinar os dados neuropsicológicos por intermédio de uma abordagem *em primeira pessoa*.

A encenação teria, assim, uma função importante, produzindo repercussões consideráveis na adesão de um sujeito a uma performance. O fenômeno, que poderia parecer evidente, está hoje comprovado.

A partir desses resultados, pode-se, então, colocar-se a questão da manipulação do espectador pelo diretor. Ainda não é possível,

nesse estado da pesquisa, constituir efetivamente tal problemática e ainda menos propor uma resposta. No entanto, essa interrogação encontra, mais uma vez, sua legitimidade graças a outro elemento perturbador descoberto durante essa experiência e o estudo atento dos resultados.

O aspecto mais importante observado nessa experiência é extremamente curioso e cientificamente muito promissor. Ele diz respeito principalmente à variação da dinâmica cardíaca (diminuição) ligada às ações teatrais (encenação). A evolução psicológica do sujeito viria, assim, completar os elementos neurológicos colocados em ação pelo PAEm durante a emergência da realidade teatral?

O personagem, ou ao menos sua inscrição representacional, causaria, assim, fortes repercussões psicológicas no sujeito-espectador. Sua presença, ligada à ficção, induz no espectador, que, no entanto, tem consciência desse estado de ficção, reações psicológicas ligadas às alterações neurológicas observadas e, esse fenômeno, se manifesta, particularmente, durante as ações encenadas (previamente concebidas antes do espetáculo). Referimo-nos aqui, no contexto dessa experiência, a um espetáculo teatral. Assim, desde o início da performance, instala-se a convenção na qual o espectador tem acesso a uma ficção encenada para a qual a equipe de concepção do espetáculo (atores, diretor) empresta uma forma de existência sem a qual o exercício artístico se limitaria a uma exibição de técnicas mais ou menos frias e maçantes.

Para atender às necessidades de uma abordagem explicativa, foram simplificados, no presente artigo, os dados neurológicos obtidos e a complexidade da realidade teatral que, evidentemente, não se limita à presença *única* do personagem.

Uma descoberta feita quase por acaso permite levar a reflexão para além de uma *simples* inscrição neurológica, cognitiva e psicológica do personagem que poderia ser entendida facilmente como uma interpretação da relação emocional que liga o sujeito (ator, espectador) à ficção encenada: essas implicações fisiológicas materializadas nas variações da dinâmica cardíaca parecem corresponder, de maneira marcante, às de um estado de sono.

De fato, um dos pesquisadores, Hélène Otzenberger, alguns anos antes, havia trabalhado com a evolução da dinâmica cardíaca durante o sono (Otzenberger; Simon; Gronfier; Brandenberger, 1997,

p. 173-176). Ao observar os dados cardiológicos⁷ obtidos durante a experiência, ela percebe similitudes entre os momentos de adesão do sujeito-espectador ao espetáculo e o que ela havia observado alguns anos antes durante um estudo sobre o sono. Essas correlações testemunham um estado do sujeito que convém esclarecer a fim de completar os dados do IRMF já analisados e interpretados.

Os pesquisadores observaram que, de maneira significativa, para cerca de vinte e quatro sujeitos, as ativações neurológicas relativas à empatia, à teoria do espírito e à metáfora são solicitadas pelo PAEm. Mais curioso ainda é o fato de que o espectador parece viver essa presença vinda da emergência teatral *como um sonho acordado*. Os dados psicológicos recolhidos o comprovam. A adesão ao encenado conduziria, então, a uma espécie de esquecimento do espaço-tempo físico para poder *entrar* no espaço-tempo da encenação ou, mais precisamente, para imbricar estreitamente essas duas espaço-temporalidades, a do presente e a da ficção, para criar uma terceira, *mista*?

O Desinvestimento do Si-espectador, uma Chave?

Os espectadores exploraram essa pista marcada psicologicamente completando-a com dados neurológicos concomitantes. Eles descobriram, então, uma ativação, ou, mais precisamente, uma desativação cerebral, que poderia explicar a emergência dessa realidade espaço-temporal espetacular. Essa descoberta vem completar as três ativações cerebrais já observadas, assim como a diminuição da dinâmica cardíaca do sujeito a fim de que o *princípio de adesão emergentista* se ative e conduza o sujeito-perceptivo-participante a *aceitar* que o espetáculo tome a forma de uma realidade.

Concretamente, os dados experimentais mostraram que as ligações psicológicas associadas aos instantes de adesão do espectador à realidade teatral eram concomitantes com uma diminuição da variação do ritmo cardíaco. Isso se traduz no espectador por uma falta de engajamento das regiões cerebrais implicadas na referência a si mesmo (autorreferência). Esses estados observados durante o acionamento do PAEm diante de um espetáculo teatral são comparáveis aos estados hipnóticos, caracterizados pela dissociação entre a experiência mental em ação e a experiência física imediata.

Esse estado físico e cognitivo é, provavelmente, a chave mestra do sistema representacional teatral que permite que as presenças

fictícias encenadas em cena acessem uma forma de presença que poderá afetar emocionalmente o espectador. De fato, o teatral via o PAEm (e, especificamente, o estado hipnótico pontual observado) é a reunião de dois fenômenos *a priori* bastante distantes: o presente e a virtualidade. O estado hipnótico é, talvez, a liga primordial que une esses dois estados.

Um outro fenômeno vem muito provavelmente reforçar a adesão e completar a compreensão do fenômeno de emergência de *uma* realidade: trata-se da interindividualidade.

A Interindividualidade: um substrato do teatral

A virtualidade do personagem, *a fortiori* quando um espetáculo propõe uma *representação de segundo grau*⁸, inscreve-se na co-presença do ator/espectador (mesmo a distância), fazendo emergir uma espontaneidade singular, a da representação. Essa realidade, metade atual, metade virtual, é, *ao mesmo tempo*, uma das questões fundamentais do teatro a qual o espectador será levado a dar existência pela sua *boa fé* e pela sua adesão, deixando surgir a realidade teatral plena e inteira. O ator/personagem será o pivô, o cadinho, cristalizando nele mesmo esse duplo estado de realidade, simultaneamente atual e virtual. Esse *estado misto* faz referência à reflexão de Coleridge sobre a “[...] suspensão consentida da incredulidade⁹” (1817, s.p.) como condição de entrada na ficção teatral, fundando, assim, a base do trabalho neurofisiológico sobre o princípio da adesão emergentista que efetuamos hoje.

Um dos objetivos da experiência *teatro e neurociências cognitivas* de Estrasburgo foi o de recriar essa co-presença essencial à emergência do trabalho teatral. Foi fundamental, desde a preparação dessa experiência, integrar o dispositivo técnico ao dispositivo artístico. Mais precisamente, o trabalho principal de encenação deveria levar em conta o complexo ambiente científico, integrá-lo no espetáculo, embaralhando, assim, as dimensões do real e do fictício, servindo-se da presença do ator para dar uma forma de *presença ativa* à ficção diante do sujeito-espectador. Nessa perspectiva, durante os ensaios, uma atenção particular foi dada ao barulho (que é de ordem de oitenta, noventa dB durante as aquisições IRMf), a fim de integrá-lo no tempo de atuação e de deslocamento do ator, fazendo dele um parceiro, um acessório da encenação e não um elemento contra o

qual seria preciso lutar, o que teria se revelado vão ou, no mínimo, bastante difícil, levando-se em conta o volume de decibéis produzidos pela máquina.

Desde sua entrada na sala do scanner, o sujeito é confrontado a um outro (o ator/personagem) instalado sobre a cama na qual ele mesmo deve se deitar para entrar na máquina. Em torno deles, médicos e engenheiros se agitam (ou fazem de conta que se agitam para reforçar o efeito dramático). O ator acolhe o sujeito da pesquisa com as frases que já fazem parte do texto da peça. Ele se levanta e o convida a tomar lugar: “[...] tu não precisas de um pretexto pra vir te sentar ao meu lado” (Gaudé, 2000, p. 9). Um engenheiro da equipe posiciona o sujeito corretamente, dando-lhe as normas de segurança e algumas informações para o bom funcionamento da experiência. Durante esse tempo, o ator continua pontualmente a dar seu texto, integrando-o às normas de utilização. Por exemplo, quando o engenheiro diz, seguindo as recomendações técnicas e de segurança utilizadas em exames de imagens médicas: “[...] se você tiver um problema, aperte no botão em forma de pêra”, o ator intervém e, como personagem, acrescenta: “[...] não tenha medo” (Gaudé, 2000, p. 10). A co-presença ator/espectador, fundamental na elaboração do teatro, podia encontrar ali uma forma de reinvestimento. Os registros neurológicos e fisiológicos começavam, então. O espetáculo se instalava, o princípio de adesão emergentista podia começar a se ativar, a realidade teatral a emergir e o espectador a se emocionar.

Rumo a uma Utilização dos Resultados Obtidos e a Estabilização de um Conceito

Os resultados científicos obtidos durante os registros, assim como as perspectivas que foram abertas, são desde já explorados em outros campos de estudos, como, por exemplo, na neuroeducação.

Um vasto estudo teórico e prático, coordenado por Yannick Bressan e pelo Dr. Safouane Hamdi (Hospital de Toulouse), sobre a ligação entre o *princípio de adesão*, a transmissão e a memorização dos saberes está em andamento (Bressan; Hamdi, 2013). Um trabalho em psico-oncologia está, também, sendo realizado por Yannick Bressan na *Université de Psychologie Clinique de Strasbourg*.

Enfim, uma das implicações fenomenológicas fundamentais colocadas em evidência nessa experiência é a ligação indefectível

que une a encenação e o sujeito perceptivo, permitindo emergir *uma* realidade (aqui teatral), e isso se dá por intermédio do princípio da adesão emergentista.

Dentro dessa perspectiva, esse fenômeno psicocognitivo seria, então, um metafenômeno do fundamento cognitivo do conjunto de nosso sistema representacional.

De fato, sem adesão a um discurso ou a uma realidade (política, religiosa, comercial, comunicativa, educacional), o que sobra dessa realidade? Assim como um espetáculo teatral ao qual o sujeito não daria uma forma existencial seria só um simples exercício técnico, sem adesão, o que sobra de nossa realidade? Além da simples adesão, que é um fenômeno bem conhecido na psicologia (Orfali, 2011), aparece outro conceito que o engloba e ultrapassa-o, mesmo sendo muito ligado a ele: a *adesão emergentista*. Ela não representa o simples interesse de um sujeito por um fenômeno ligado a sua *realidade próxima*, mas, a partir do interesse e do engajamento que pressupõe a adesão e via as ativações cerebrais e fisiológicas observadas, ela também pode ocasionalmente trazer à tona com força o trabalho teatral. Essa ficção representada a qual assiste ativamente o espectador pode perturbar sua própria leitura do mundo em razão das escolhas do diretor levadas à cena pelo ator e ao universo teatral(izado). A apreensão e a integração do espectador junto ao mundo podem, assim, encontrar-se (mais ou menos) perturbadas, remodeladas, reforçadas.

Essa ferramenta que constitui, na psicologia, o *princípio da adesão emergentista* pode, então, mostrar-se fundamental para inúmeras pesquisas teóricas e práticas.

Além das interrogações estéticas e artísticas de uma tal questão e que podem parecer evidentes, parece muito promissor e estimulante para a pesquisa científica e as ciências humanas o fato de pensar o teatro, sua potência simbólica e cognitiva como uma fonte experimental fecunda. É isso, talvez, antes de tudo, o que demonstrou este trabalho: a força da interdisciplinaridade, a pertinência da abordagem sistêmica e o imenso potencial científico do teatral.

Notas

¹ Estudo realizado em 2007-2008 no *Laboratoire d'Imagerie et Neurosciences Cognitives*, CNRS, em colaboração com o *Théâtre National de Strasbourg*. Essa experiência foi concebida e dirigida por Bressan, que assina, também, a direção do espetáculo utilizado no protocolo experimental. Esse estudo foi também acompanhado de um ponto de vista científico pelo neurologista Metz-Lutz. A experiência é relatada e analisada com mais detalhes em *Le Théâtral comme Lieu d'Expérience des Neurosciences Cognitives* (Bressan, 2013).

² *La Systémique* (Durand, 2013).

³ A noção filosófica de *por si*, tomada por empréstimo de Spinoza (1999, p. 278), é utilizada aqui com um sentido diferente. A acepção que nós damos a esse termo comporta uma dimensão emergentista (e não religiosa, como em Spinoza) e completa um pouco a tradução da expressão latina *per se*, que significa o que existe em função de sua essência. Aqui, o *per si* é o processo segundo o qual o sujeito perceptivo, a partir dos elementos físicos absolutos que *lhe são dados a perceber*, vai fazer emergir, pela sua percepção, sua própria realidade.

⁴ O *como se* stanislavskiano.

⁵ Aristóteles já havia tratado da questão da metáfora na sua *Poética*.

⁶ Variação do fluxo sanguíneo no cérebro. Fenômeno que permite a utilização da técnica das IRMf (imagens através de ressonâncias magnéticas funcionais).

⁷ Os indivíduos-espectadores, enquanto assistiam ao espetáculo ao vivo através do scanner, eram, também, equipados de captadores cardíacos. Para mais informações e precisões sobre essa experiência e a análise dos primeiros resultados obtidos, ver *Le Théâtre comme Lieu d'Expérience des Neurosciences Cognitives, à la Recherche du Principe d'Adhésion* (Bressan, 2013).

⁸ Apresentação transmitida ao vivo em uma tela, utilizando as novas tecnologias como internet ou projeções de vídeo para poder ser acessível aos espectadores. No contexto da experiência de observação do *princípio de adesão*, o recurso à reapresentação (ou reapresentação de segundo grau) foi uma obrigação técnica para que o sujeito-espectador pudesse assistir ao vivo ao espetáculo de dentro do captador IRMf.

⁹ Em inglês no original: “[...] it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that ‘willing suspension of disbelief’ for the moment, which constitutes poetic faith” (Coleridge, 1817, s.p.).

Referências

ARTAUD, Antonin. **Le Théâtre et son Double**. Paris: Gallimard, 2001. (Collection Folio Essais.)

BRESSAN, Yannick. **Le Théâtre comme Lieu d'Expérience des Neurosciences Cognitives**. Paris: L'Harmattan, 2013.

BRESSAN, Yannick; HAMDI, Safouane. Du Théâtre à l'Amphithéâtre: pour une extension du concept d'adhésion à la neuroscience éducationnelle. **Revue de l'Association for Research in Neuroeducation**, Association pour la Recherche en Neuroéducation, v. 2, n. 1, p. 1-15, dez. 2013.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Biographia Literaria**. [S.l.]: Project Gutenberg, 1817. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/>>. Acesso em: [s.d.].

DURAND, Daniel. **La Systémique**. Paris: Presses Universitaires de France, 2013. (Collection Que Sais-Je?)

GAUDÉ, Laurent. **Onysos le Furieux**. Paris: Actes Sud, 2000.

JAMES, William. **La Volonté de Croire**. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond/Seuil, 2005.

MAUSS, Marcel. **Sociologie et Anthropologie**. Paris: P.U.F, 1983 [1950]. (Collection Quadrige.)

ORFALI, Birgitta. **L'Adhésion**. Bruxelles: De Boeck, 2011.

OTZENBERGER, Hélène et al. Temporal Relationship between Dynamic Heart Rate Variability and Electroencephalographic Activity during Sleep in Man. **Neuroscience Letters**, [s.l.], Elsevier, v. 229, p. 173-176, 1997.

Yannick Bressan é professor e pesquisador na *Université de Psychologie* de Strasbourg. Doutor em Ciências Humanas pela Université de Paris 10 - La Défense, ele leciona há mais de dez anos na área das artes visuais e das novas tecnologias. Ele dirigiu em 1999 um dos primeiros espetáculos de teatro interativos apresentado exclusivamente ao vivo na Internet, levantando assim a questão da *representação de segundo grau*. E-mail: bressan30@hotmail.com

Traduzido do original em francês por Márcio Müller, revisado por Gilberto Icle, e publicado neste mesmo número da revista.

Recebido em 03 de novembro de 2013

Aceito em 13 de fevereiro de 2014