

O TRABALHO DO ATOR E EMOÇÕES: UM DIÁLOGO ENTRE NEUROCIÊNCIA DAS EMOÇÕES E MEMÓRIA DAS EMOÇÕES DE STANISLAVSKI

Ronald Rosa¹

Bárbara Tavares dos Santos²

Resumo: Este trabalho tem como objetivo demonstrar, por meio do diálogo da neurociência das emoções e o conceito de memória das emoções de Constantin Stanislavski (1863 – 1938), a importância das emoções humanas no trabalho de ator/atriz em processos de criação cênica. Também faz parte deste estudo a exploração do conceito de imagem mental que possui correspondente no campo da neurociência e das artes cênicas, assim como, a reflexão do corpo como potência de criação artística, sendo a emoção uma reação a estímulos ambientais ou cognitivos que podem contribuir significativamente para processos criativos. Para fomentar o diálogo entre teatro e neurociências é apresentado um breve panorama histórico em que a arte se relaciona com as ciências médicas, transversalizada pela filosofia moderna, partindo da concepção de corpo e culminando nos escritos do neurocientista português Antônio Damásio (1994) sobre o processo neurofisiológico e a interpretação das emoções humanas. Realiza-se um estudo sobre as contribuições da neurociência das emoções para o trabalho de ator/atriz na composição artística orgânica.

Palavras-chave: Ator; Teatro; Neurociências; Corpo.

¹ Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (2019) e Licenciatura em Artes Visuais pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (2022). Especialista em Docência na Educação Superior pela Universidade Estadual de Londrina (2020) e Neurociências (2022) pela mesma Universidade. Especialista em Arte e Educação Contemporânea pela Universidade Federal do Tocantins e mestrando em Educação pela Universidade Estadual de Londrina. Atualmente é Coordenador de Projetos Sociais do Centro de Proteção Assistencial à Saúde e à Educação de Cambé. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral e Coordenação de Projetos. E-mail para contato: ronaldrosa97@gmail.com

² Doutora em Artes pela Unesp - SP, mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO-RJ, graduada em Interpretação Teatral pela UnB - Brasília, licenciada em Artes pelo (Proform) Universidade Católica de Brasília. Atualmente é professora assistente do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins UFT. Foi coordenadora de Área do Programa Institucional de Iniciação a Docência PIBID de 2014 a 2017. Foi professora do curso de Licenciatura e Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes em Brasília de 2005 a 2009. Foi Professora efetiva de Artes da Educação Básica/Secretaria de Estado de Educação de Brasília de 2010 a 2013. Trabalhou como coordenadora artística de 04 Edições do Festival de Teatro na Escola, projeto da Fundação Athos Bulcão e do Banco do Brasil voltado para a formação de professores-encenadores e estudantes da rede de Ensino Básico das escolas públicas do (DF). Desenvolve pesquisas e projetos na área de Artes, com ênfase no Ensino de Teatro, estudos sobre Método Autobiográfico na formação de professores. direção-encenação, teatro político, relações entre Teatro Cinema, Televisão e Performance. E-mail para contato: barbara.tavaresreis@mail.uft.edu.br

THE ACTOR WORK AND EMOTIONS: A DIALOGUE BETWEEN THE NEUROSCIENCE OF EMOTIONS AND STANISLAVSKI'S EMOTION MEMORY

Abstract: This work aims to demonstrate, through the dialogue between neuroscience of emotions and Constantin Stanislavski's (1863-1938) concept of emotional memory, the importance of human emotions in the work of actors/actresses in scenic creation processes. This research also includes exploring the concept of mental imagery, which has a corresponding field in neuroscience and performing arts, as well as reflecting on the body as a potential for artistic creation, where emotions are a reaction to environmental or cognitive stimulation that can contribute significantly to creative processes. To foster the dialogue between theater and neuroscience, a brief historical overview is presented where art relates to medical sciences, from the perspective of modern philosophy, starting from the conception of the body and culminating in the writings of Portuguese neuroscientist António Damásio (1994) on the neurophysiological process and interpretation of human emotions. The study explores the contributions of neuroscience of emotions to the work of actors/actresses in organic artistic composition.

Keywords: Actor; Theatre; Neuroscience; Body.

Introdução

A compreensão das emoções humanas tem sido um assunto de interesse em diversas áreas do conhecimento, incluindo a neurociência e as artes cênicas. Enquanto a neurociência busca desvendar os processos biofisiológicos e neurais envolvidos na experiência emocional, a memória das emoções de Stanislavski (2021), é o recurso técnico pelo qual os atuantes podem despertar emoções já vivenciadas, corporalmente, para acionar a atividade criativa.

Dessa forma, o presente estudo configura-se numa reflexão que envolve a neurociência das emoções e o conceito de memória das emoções de Stanislavski. Trata-se de um estudo teórico-reflexivo que tem como objetivo realizar um levantamento de possíveis contribuições da neurociência das emoções para o trabalho de criação de atores e atrizes nas artes cênicas. Para esse propósito realiza-se um diálogo entre filosofia, a neurociência e o teatro, tendo o intuito enfocar os pontos necessários para coadunar a discussão interdisciplinar proposta.

É importante esclarecer que o estudo considera a filosofia com mediação necessária para discutir teatro e a neurociência, sem, contudo, ter a intenção de simplificar áreas de conhecimento, mas, tentando compreender como a articulação entre os campos, possibilita diálogos entre arte e ciência. Assim, são apresentados pensamentos filosóficos de natureza e tradição diversa, mas, que convergem, no debate intentado, para um único *lócus*: o corpo.

Dessa forma, as reflexões propostas se direcionam para o corpo do ator/atriz em seus processos de criação teatral. O estudo busca contribuir, por meio do debate e da fundamentação teórica, com as práticas de atuação. Para tal finalidade, o trabalho inicia com a perspectiva filosófica moderna assumindo o corpo como o cerne do debate.

Alguns postulados sobre o corpo na filosofia de descartes, espinosa e nietzsche

A filosofia moderna contribuiu para os estudos relacionados ao corpo e à mente. Um dos nomes é o de René Descartes. O filósofo defende a separação entre matéria e espírito, ou corpo e mente. De acordo com Descartes (2005), a mente é a *res cogitans* (consciência), ou a coisa pensante, entendido como sujeito de toda atividade do intelecto, enquanto o corpo seria *res extensa*, extensão no espaço (comprimento, largura e profundidade), ou seja, aquilo que ocupa lugar no espaço, trata-se do mundo corpóreo material.

Para Descartes (2005, p. 6), “a alma humana é distinta do corpo, o que significa que ninguém até o momento conseguiu demonstrar a conexão entre essas duas coisas”. Essa divisão permitiu ao filósofo compreender partes distintas do ser como duas coisas diferentes, uma ideia que foi fundamental para o entendimento da emoção humana.

A emoção, para Descartes (2005), é uma reação do corpo à percepção que a mente tem do mundo exterior. Isso significa que a emoção é um fenômeno que ocorre no corpo e que pode ser observado de forma objetiva. Ao mesmo tempo, a emoção é também uma experiência subjetiva, que ocorre na mente do indivíduo.

A ideia de separação entre corpo e mente proposta por Descartes (2005) é conhecida como dualismo cartesiano. Essa visão dualista influenciou muitas áreas do conhecimento, incluindo a psicologia, filosofia da mente e até as artes. Descartes, em sua época, contribuiu significativamente para o entendimento das emoções, pois permitiu a concepção da emoção como algo separado do corpo e da razão.

Pois cumpre notar que o principal efeito de todas as paixões nos homens é que incitam e dispõem a sua alma a querer as coisas para as quais elas lhes preparam os corpos; de sorte que o sentimento de medo incita a fugir, o da audácia a querer combater e assim por diante (DESCARTES, 1973, p. 242).

Pela proposição de Descartes depreende-se que os movimentos do corpo podem causar paixões na mente que, por sua vez, podem, indiretamente, influenciar a realização das ações físicas e movimentos corporais. Por isso, Santos (2016, p. 21) afirma que Descartes transforma a concepção de emoção que se tinha até então,

“ele adiciona ao conhecimento vigente da época, a ideia de que as emoções eram sentidas através de emoções viscerais”. Então, a despeito da dicotomia do pensamento cartesiano, Descartes conduz à compreensão de que as emoções estão situadas no espaço corporal.

Espinoza (1983) foi outro nome da filosofia que contribuiu com os estudos sobre o corpo e a mente. De acordo com Damásio (2004), os escritos de Espinoza possuem grande importância para a neurobiologia, embora não tenham se originado de práticas científicas, mas da percepção sobre a condição humana. Uma das contribuições de Espinoza (1983) que se relaciona com as concepções contemporâneas é a de que as emoções resultam da relação do corpo e objeto externo. Essa relação entre o espaço-corpo e o objeto externo, Espinoza (1983, p. 184) chamou de afecções, conforme o filósofo “por afecções entendo as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as ideias dessas afecções”.

Ainda sobre as afecções, Espinoza (1983, p. 14) afirma que são “afecções do ente aqueles atributos sob os quais conhecemos a essência ou a existência de cada ente, mas que só se distinguem delas por uma distinção de razão”. Sendo assim, as afecções são estímulos do objeto externo que potencializam as ações do corpo. Para ele, mente e corpo são uma única substância, que se expressa de formas diferentes, mas que estão interligadas de forma inseparável.

Segundo Espinoza (2014, p. 126), “como o primeiro objeto do qual a mente adquire conhecimento é o corpo, daí resulta que a mente tem por ele amor e assim lhe está”. Dessa forma, a mente e o corpo são entendidos como uma unidade, em que a ação de um afeta diretamente o outro. A mente, por exemplo, pode influenciar o corpo a partir de suas percepções e emoções, enquanto o corpo também pode afetar a mente por meio de sensações e experiências.

Embora ainda exista a dicotomia entre corpo e mente, a ideia de que ambos se relacionam e modificam o espaço-corpo conduziram as pesquisas sobre neurociências das emoções para outro caminho.

Diferentemente da dicotomia corpo e mente, o filósofo moderno Nietzsche questiona a oposição entre sujeito e objeto que fundamentou a história da filosofia ocidental. De acordo com Nietzsche (2014, p. 75), o “eu” é apresentado como

produto do corpo, “tu dizes eu e te orgulhas dessa palavra. Mas ainda maior – algo que não queres acreditar – é o teu corpo e sua grande razão: esta não diz eu, mas faz o eu”. Dessa forma, para Nietzsche, o “eu” é formado pelo corpo e, a partir de uma afecção originária, de um ser tomado e decorrido por uma possibilidade de vir a ser, que o homem pode vir a se compor.

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor (...). Essa pequena razão que tu chamas de ‘espírito’, ó meu irmão, é um pequeno instrumento do teu corpo e um brinquedo da tua grande razão (NIETZSCHE, 2014, p. 73).

Dessa maneira, Nietzsche (1995) defende em seus escritos a importância da compreensão da mente e do corpo como uma unidade inseparável na produção da experiência humana. Ele acredita que as emoções são uma forma de comunicação do corpo com a mente, o que as torna uma parte fundamental dessa relação. Para o filósofo, as emoções são essenciais para a vida humana e não devem ser reprimidas, mas sim expressas e compreendidas. Além disso, Nietzsche (1992) discute em suas investigações a importância da arte e da cultura como formas de lidar com as verdades mais duras e complexas da vida, o que sugere que a compreensão das emoções e do corpo são essenciais para a criação e compreensão da arte e da cultura.

Em síntese, Descartes, Espinoza e Nietzsche são filósofos, com pensamentos de naturezas diversas, que contribuíram para o estudo do corpo e das emoções, e suas teorias têm influenciado diversas áreas do conhecimento como a arte e a neurociência. Enquanto Descartes (2005) estabeleceu a ideia de separação entre corpo e mente, Espinoza (1983) e Nietzsche (1992) apontam para a necessidade de compreender a relação entre esses dois aspectos e sua importância para a experiência humana. Assim, as mudanças do pensamento filosófico impactaram e repercutiram diretamente nos estudos da neurociência, e da relação entre o corpo e as emoções no teatro, conforme será discutido a seguir.

Entramando os primeiros fios entre a neurociência e o teatro

A compreensão da relação entre mente e corpo é fundamental para o estudo da neurologia e da neurolinguística, áreas em que Pierre Paul Broca (1824 – 1880) se destacou com sua descoberta da área de Broca no cérebro humano. A partir dessa descoberta, foi possível compreender a relação entre o cérebro e a linguagem, o que levou a avanços significativos na área da comunicação e da compreensão das emoções. De acordo com Moraes (2020, p. 30), essa estrutura foi chamada de sistema límbico, “um dos principais responsáveis pela regulação e controle de determinados comportamentos voltados à distinção de situações que trazem satisfação, agradam ou não o indivíduo”. Ainda de acordo com o pesquisador, “esse sistema de células nervosas foi identificado como um dos reguladores da emoção” (MORAIS, 2020, p. 30). A compreensão da mente e do corpo como uma unidade inseparável, defendida por Nietzsche, também é um princípio fundamental para o entendimento da neurologia e da neurolinguística, áreas em que Broca realizou importantes contribuições (JAY, 2002, p. 250-251; DUVERNOY, 2005, p. 5-6; DEACON, 2017, p. 212-225).

É importante destacar que, na era moderna, buscava-se a explicação sobre o funcionamento do sistema emocional e, no final do século XIX, a ênfase foi dada à relação entre o encéfalo e as emoções. Contudo, neste ensaio, a fisiologia da emoção será fundamentada e discutida tendo como objetivo compreender o processo neurobiológico no trabalho de ator/atriz, observando como se desenvolve a arte das emoções. Assim, ao entender como o cérebro e o sistema nervoso estão envolvidos na criação e expressão emocional, espera-se contribuir com o aprimoramento da atuação no contexto da criação cênica.

O sistema nervoso tem diversas especificidades, como as vias aferentes – responsáveis por conduzir as informações dos estímulos ao sistema nervoso central (SNC) – e vias eferentes – que executam as ações por meio das ordens do SNC. O trânsito das informações pelas vias do sistema nervoso afeta diretamente as emoções, consideradas como reações psicofisiológicas. Conforme Moraes (2020, p. 27), as estimulações podem provocar respostas em três bases fundamentais do indivíduo, “fisiológica, comportamental e cognitiva”. À vista disso, Damásio (2012, p.

20) afirma que “o cérebro humano e o resto do corpo constituem um organismo indissociável, formando um conjunto integrado por meio de circuitos reguladores bioquímicos e neurológicos mutuamente interativos”.

Nesse sentido, partindo dos estudos de Damásio (2012), são concebidas as relações do corpo e emoções com o meio que o rodeia. Sobre as emoções, o sentimento e a razão ele afirma que “os nossos mais refinados pensamentos e as nossas melhores ações, as nossas maiores alegrias e as nossas mais profundas mágoas usam o corpo como instrumento de aferição” (DAMÁSIO, 2012, p. 20). Durante muito tempo, a mente e o corpo foram tratados como algo distinto, compreendidos como uma dicotomia (conforme já foi apontado em Descartes), o que caiu por terra com o avanço das pesquisas em neurociências durante o século XX. Destarte, o neurocientista supracitado defende que os fenômenos mentais só podem ser compreendidos categoricamente se considerado o contexto em que o organismo se relaciona com o ambiente, denotando que o corpo e a mente estão intrinsecamente relacionados e contextualizados socialmente.

Desse modo, as emoções integram as ações fisiológicas e decorrem de um conjunto estrutural e funcional de diversos sistemas e ao mesmo tempo se relaciona e provoca alterações no organismo. Os indivíduos estão programados para responder de forma emocional aos estímulos sensoriais, sendo assim, a presença de estímulos que apresentam perigo ao indivíduo pode gerar respostas emocionais, basta os córtices sensoriais identificarem e classificarem o objeto presente no meio ambiente.

A resposta emocional segue por vários caminhos no organismo, Damásio (2012) explica que quando há um estímulo, ele segue por vias aferentes e ativa a amígdala, a partir da ativação surgem várias respostas internas: musculares e viscerais. Mas essa não é a única região do encéfalo capaz de interferir nas emoções, por exemplo, o hipotálamo quando promove a secreção de substâncias químicas é capaz de estimular respostas emocionais. Essas respostas se tornam visíveis aos olhos humanos quando acionam a musculatura, seja ela facial ou dos membros periféricos.

As emoções desencadeiam uma série de processos no corpo humano, como é o caso da sensação da emoção. De forma resumida, a sensação da emoção é a

percepção do estado corpóreo que se pode terem relação às alterações causadas pela emoção, é possível dizer que é um estado de consciência. A consciência do que está acontecendo no organismo proporciona a estratégia de proteção ampliada. Por conseguinte, Damásio (2012, p. 131) afirma,

se vier a saber que o animal ou a situação X causa medo, você tem duas formas de se comportar em relação a X. A primeira é inata, você não controla. A segunda forma baseia-se na sua própria experiência e é específica de X.

Desse modo, o neurologista citado acima explica que “se o corpo e o cérebro interagem intensamente entre si, o organismo que eles formam interage de forma não menos intensa com o ambiente que os rodeia” (DAMÁSIO, 2012, p. 97). Toda percepção do indivíduo é formada pela interação organismo e mundo, com isso, Damásio apresenta o conceito imagens perspectivas. O produto da interação organismo e meio ambiente chega à mente sob a forma de imagens. A formação das imagens acontece

se você olhar pela janela para uma paisagem de outono, se ouvir a música de fundo que está tocando, se deslizar seus dedos por uma superfície de metal lisa ou ainda se ler estas palavras. As imagens assim formadas chamam-se imagens perspectivas (DAMÁSIO, 2012, p. 102).

As imagens perspectivas podem ser evocadas em outros momentos, ou seja, o indivíduo tem a capacidade de recuperar uma imagem do passado e reorganizá-la e planejá-la de acordo com as demandas sociais e ambientais em que o organismo está exposto a estímulos. Damásio (2012, p.102) explica que “essas imagens, que vão ocorrendo à medida que evocamos uma recordação de coisas do passado, são conhecidas como imagens evocadas, em oposição às imagens de tipo perceptivo”.

Em relação à construção das imagens na mente, a formação delas envolve a percepção, memória e raciocínio. A partir do ponto de vista da neurofisiologia,

a atividade nos córtices sensoriais iniciais, quer seja desencadeada pela percepção ou pela evocação de recordações, é um resultado, por assim dizer, de processos complexos que operam

insidiosamente em numerosas regiões do córtex cerebral(DAMÁSIO, 2012, p. 103).

A formação dessas imagens na mente envolve a percepção, a memória e o raciocínio. O encéfalo é capaz de integrar informações sensoriais e criar uma representação mental coerente da realidade percebida.O neurologista defende que a atividade nos córtices sensoriais é um resultado de processos complexos que ocorrem em várias regiões do cérebro e envolve a interação de neurônios e sinapses.

O conhecimento, fruto das experiências vividas pelo indivíduo, é incorporado em representações dispositivas, o que significa que quando uma imagem é evocada ocorre ativação neuronal e essa ativação desencadeia a ativação de outros neurônios, o disparo decorrente da ativação dos neurônios gera a modificação sináptica. Para ilustrar, imagine um ator que em seu processo criativo, decide evocar imagens de sua infância, a evocação dessa imagem desencadeará a ativação neuronal responsável por essa imagem, mas além disso, a formação de novas sinapses ocorrerá decorrente da evocação e das nossas experiências vivenciadas pelo indivíduo. Sobre as representações dispositivas Damásio (2012, p. 109) afirma, “as representações dispositivas constituem o nosso depósito integral de saber e incluem tanto o conhecimento inato como o adquirido por meio da experiência”.

Uma representação dispositiva é uma potencialidade de disparo dormente que ganha vida quando os neurônios se acionam com um determinado padrão, a um determinado ritmo, num determinado intervalo de tempo e em direção a um alvo particular, que é outro conjunto de neurônios (DAMÁSIO, 2012, p. 109).

As emoções são classificadas como primárias e secundárias, de acordo com Damásio (2012, p. 131), as primárias são inatas, ou seja, não precisam passar pelo processo de aprendizagem, “dependem da rede de circuitos do sistema límbico, sendo a amígdala e o cíngulo as personagens principais”. Enquanto a emoção secundária ou social são aquelas aprendidas em decorrência das experiências do indivíduo. As emoções secundárias podem ser atribuídas às imagens evocadas, e por conta da atribuição de emoções a imagens, “verifica-se uma mudança no estado

corporal definida por várias modificações em diferentes regiões” (DAMÁSIO, 2012, p. 132).

Ainda sobre as emoções secundárias, é importante destacar que

disposições pré-frontais adquiridas, necessárias para as emoções secundárias, são distintas das disposições inatas, aquelas necessárias para as emoções primárias, a experiência pessoal e única personaliza o processo para cada indivíduo (DAMÁSIO, 2012, p. 133).

Nessa perspectiva, é possível compreender que a emoção é um movimento para fora, que ocasiona alterações do estado do corpo podendo ser ou não percebidos externamente.

O movimento que ocorre no sorriso espontâneo se diferencia do sorriso que ocorre a partir do controle voluntário dos músculos faciais? A resposta para essa pergunta é sim, o sorriso espontâneo está relacionado com sistema límbico, mais especificamente, o cíngulo anterior controla esse movimento emocional. No caso do sorriso que surge a partir do controle voluntário dos músculos, o córtex motor e o feixe piramidal entram em ação. De acordo com Damásio (2012, p. 136), “o movimento relacionado com a emoção é desencadeado em outra zona do cérebro, ainda que o movimento e a musculatura sejam o mesmo”.

Nesse sentido, o trabalho corporal desenvolvido por atores/atrizes não se limita ao córtex motor, mas abrange as ações espontâneas desencadeadas pela emoção. O ator/atriz em seu processo criativo precisa cultivar suas ações num processo complexo que envolve imagens perceptivas, imagens evocadas que são associadas às emoções. Por outro lado, Damásio (2012, p. 137) explica a dificuldade em reproduzir as respostas emocionais

não é fácil imitarmos aquilo que o cíngulo anterior consegue sem qualquer esforço; não possuímos nenhuma via anatômica que exerça facilmente o controle volitivo sobre o cíngulo anterior. Para sorrir naturalmente temos duas opções: aprender representar ou pedir que nos contêm uma boa anedota. A carreira dos atores e dos políticos depende desse arranjo simples e incômodo da neurofisiologia.

Desse modo, a neurofisiologia em relação ao trabalho do ator proporciona a perspectiva biológica e anatômica da busca do ator pela organicidade em suas representações teatrais. Sobre os métodos teatrais inspirados na obra de Constantin Stanislavski, Damásio (2012, p. 138) afirma que a técnica, “baseia-se na criação real das emoções por parte dos atores, dando origem a uma situação real em vez de sua simulação”, ele ainda destaca para essa prática acontecer é necessário “refrear os processos automatizados desencadeados pela emoção verdadeira”.

No processo de criação teatral, o movimento deve ganhar forma, mas além disso, deve ser preenchido de significado, ou seja, comunicar algo. Como mencionado acima, o controle do cíngulo anterior não é uma tarefa fácil, mas por meio de técnicas se torna possível transformar o corpo num território para as emoções, “o cérebro aprende a forjar uma imagem simulada de um estado emocional do corpo sem ter de a reconstituir no corpo propriamente dito” (DAMÁSIO, 2012, p. 148), nesse seguimento, o trabalho de ator consiste na formação e evocação das imagens e no processo de incorporação delas. O processo neurofisiológico para representação orgânica envolve circuitos distribuídos pelo corpo, de acordo com Damásio (2012, p. 149), “existem, pois, mecanismos neurais que nos ajudam a sentir ‘como se’ estivéssemos passando por um estado emocional, como se o corpo estivesse sendo ativado e alterado”.

Ainda sobre o processo de representação de uma emoção expressa pelo corpo,

a associação entre uma determinada imagem mental e um substituto de um estado do corpo deve ser obtida a partir da repetição e associação de imagens de determinadas entidades ou situações com imagens de estados do corpo acabados de ocorrer (DAMÁSIO, 2012, p. 149).

Embora todo o processo para trazer à tona um estado emocional pareça ser subjetivo ou totalmente mental, trata-se de um trabalho complexo que envolve os diversos circuitos neuronais distribuídos pelo corpo num mecanismo de contorno, que consiste em reavivar imagens perspectivas e evocadas.

Observa-se a importância das emoções para o sistema nervoso, de acordo com Morais (2020, p. 28) “as alterações microbiológicas envolvem desde células sensoriais até a regulação central do sistema nervoso. Há a interação de diversos

tecidos, órgãos, células, etc.”. As alterações emocionais se relacionam e interagem com diversos sistemas, por exemplo, o sistema sensorial, o sistema endócrino e o sistema nervoso.

O desenvolvimento de sistemas de treinamento de atores e atrizes carece, portanto, de conhecimento sobre a fisiologia do corpo humano e da maneira como as emoções são processadas pelo sistema nervoso central. Por isso, os estudos neurofisiológicos do comportamento e das emoções humanas podem contribuir para a criação e reorganização de treinamento de atores e atrizes, para que eles possam explorar as possibilidades expressivas do corpo humano de forma precisa e sofisticada.

Conforme já discutido, o século XIX foi cenário de importantes transformações tecnológicas e científicas que prepararam o terreno para o desabrochar, na virada do século, dos estudos neurofisiológicos do comportamento e das emoções humanas. Estudos estes que foram decisivos para o desenvolvimento de um dos primeiros sistemas de treinamento de atores.

Stanislavski e a memória das emoções

Com o surgimento da figura do encenador, os métodos e treinamentos foram desenvolvidos pelo mundo. Uma das principais figuras é Constantin Stanislavski, encenador Russo, que desde o início de seu trabalho esteve em contato com o teatro. Calvert (2014) destaca que Stanislavski foi o primeiro artista a criar um sistema, um método objetivo de trabalho para o ator. Ele interessava-se pelos mecanismos de produção de subjetividade do artista, ou seja, seus pensamentos, sua estrutura psicológica, seu universo afetivo e capacidade imaginativa.

Baseando-se nas obras do encenador Constantin Stanislavski (2021) acerca do treinamento de ator e a memória das emoções percebe-se a importância do reconhecimento da imaginação para o processo de criação da personagem, conforme o encenador, “o ator cria, em sua imaginação, o modelo e depois, exatamente como o pintor toma cada um dos traços e o transfere não para a tela, mas para si mesmo” (STANISLAVSKI, 2021, p. 50), nesse sentido, o trabalho de ator

envolve uma série de dispositivos que são necessários para a composição da atividade cênica. A criação de uma imagem por meio da imaginação nem sempre corresponde à expressão da ação, pois de acordo com o encenador, para que a ação seja interessante em cena, é necessário que ela tenha objetivo. Torna-se evidente o desenvolvimento da relação entre ação e objetivo, sobre isso, Stanislavski (2021, p. 72) descreve que, “quando uma ação carece de fundamento interior, ela é incapaz de nos prender a atenção”, e nesse aspecto que se torna evidente que o trabalho sobre si mesmo envolve o ator/atriz como um todo.

A dicotomia entre corpo e mente acaba se constituindo num obstáculo para o processo criativo do ator/atriz, pois sua atuação não dependerá apenas das imagens construídas pelo exterior, mas do conjunto formulado pelo sistema nervoso central e periférico, do mesmo modo que a produção unicamente imaginativa sem objetivos pode não surtir o efeito esperado em cena, “uma atitude consciente, arrazoada, para com a imaginação, produz, muitas vezes, uma apresentação da vida falsificada e anêmica. Para o teatro isso não serve” (STANISLAVSKI, 2021, p. 103). No entanto, é necessário esclarecer que os preceitos do encenador russo supracitado não são universais, mas vão de acordo com determinada orientação teatral.

Os caminhos para a encenação orgânica apresentados pelo diretor russo parte de um trabalho minucioso que envolve o preparo corporal e a construção das circunstâncias dadas em que o ator deve investigar tudo o que é levado à cena. Em síntese, o ator/atriz precisa analisar/interpretar todas as informações possíveis das circunstâncias em que está trabalhando, além disso, outro artifício apontado pelo encenador é o “se” mágico. Esse pronome reflexivo permite a criação de hipóteses que podem ser utilizadas em ações, ou seja, o ator/atriz tem a possibilidade de ampliar o seu repertório por meio da técnica para que todo o material seja analisado e incorporado.

De acordo com Stanislavski (2021, p. 103), “nossa arte requer que a natureza inteira do ator esteja envolvida, que ele se entregue ao papel, tanto de corpo como de espírito. Deve sentir o desafio à ação, tanto física quanto intelectualmente”.

O encenador tinha como objetivo trabalhar junto aos atores e atrizes um modo concreto, consciente, de estimular o subconsciente criativo, além de provocar respostas emocionais verdadeiras. De acordo com Nolen-Hoeksema (2018, p. 315),

“a emoção é uma resposta breve e com múltiplos componentes a alguma alteração no modo como as pessoas interpretam – ou avaliam – suas circunstâncias atuais”. Mas como o ator pode tornar-se um artesão das emoções se elas são respostas breves de alguma alteração interpretativa? Como modular as emoções para que elas surjam no corpo-ator?

Para isso, Santos (2016, p. 174), dialoga com o método da memória das emoções de Stanislavski com a neurofisiologia das emoções, o pesquisador afirma que “a utilização da memória emotiva pelo ator na cena não é o mesmo que o ator sentir suas emoções na cena”, ou seja, é como se houvesse um duplo do ator, em que ele acessa as emoções e as projeta.

O duplo do ator neste estudo pode ser entendido como uma extensão criada pelo ator a partir de si mesmo, mas não como uma dicotomia criada para distinguir aquilo que é corpo e mente, já que de acordo com Michele Zaltron(2021, p. 165), “ficou esclarecido que no decorrer das pesquisas de Stanislavski, cada vez mais foi se afirmando a compreensão de que esse trabalho acontece na totalidade psicofísica do ator: não há separação”. A pesquisadora supracitada, ainda reforça que o trabalho de ator depende da compreensão do corpo como matéria uníssona, “trata da inexistência de separação entre as noções de interno e externo na prática cênica e pedagógica proposta” (ZALTRON, 2021, p. 165).

A totalidade psicofísica do ator considera as emoções enquanto reações ou respostas fisiológicas detectadas pelo encéfalo, pois parte do trabalho de que o ator se ocupa em afetar e ser afetado provocando reações e respostas. Zaltron (2021, p. 33) defende que o objetivo da arte teatral para Stanislavski se trata da busca pela *pereživánie*, que é definida como um

substantivo neutro derivado dos verbos *perejít* e *perejivat*. Para *perejít* se encontram as seguintes definições: viver; sobreviver; continuar vivo; experimentar. E para *perejivat*: emocionar-se; aflingir-se; preocupar-se; viver e sentir, no teatro (ZALTRON, 2021, p. 33).

Emocionar-se, então, parece ser uma reação intrínseca ao trabalho de ator, pois a vida em cena exige sentir os mais minuciosos aspectos sobre si mesmo, se trata de afetar-se a si e aos outros. “Para refletir a vida sutil, que frequentemente é

subconsciente, é necessário possuir um aparato vocal e corporal extraordinariamente sensível e magnificamente cultivado” (ZALTRON, 2021, p. 169). Nessa perspectiva, emocionar-se em cena exige do artista um trabalho árduo, que envolve todos os aspectos sobre si, o autoconhecimento e a consciência são essenciais para que a manifestação da vida aconteça em cena.

Respostas emocionais verdadeiras se tornam desafiadoras quando disparadas sem o trabalho consciente do ator/atriz, pois quando o artista constrói sua cena de forma orgânica, a repetição a torna mecânica e muitas vezes há dificuldade em retomar a cena com a mesma vivacidade que anteriormente se via. Nesse sentido Stanislavski (2021, p. 169) afirma que

tudo o que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para os seus associados e para os seus espectadores. Deve inspirar a crença de que na vida real seriam possíveis emoções análogas às que estão sendo experimentadas pelo ator em cena.

De acordo com Santos (2016), a memória emotiva parte do princípio de que o ator possa construir disparadores de emoção no palco, com base no texto a ser encenado, nas construções da vida da personagem e outros elementos cênicos. O encenador russo em seus processos de encenação defendia que o ator/atriz recorra à memória da vida, ao invés de mecanizar ou buscar apoios artificiais para a atuação.

Stanislavski (2021, p. 207) classifica como memória das emoções ou memória afetiva aquelas que podem suscitar sentimentos já experimentados, dessa forma, ele destaca que “do mesmo modo que a memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou”.

São inúmeros os recursos que o ator/atriz pode utilizar em seu processo de criação cênica, além da memória das emoções, os cinco sentidos são extremamente importantes quando se trata de evocar emoções, sensações e sentimentos para que possam ser trabalhados pelo corpo em cena como matéria a ser incorporada.

Em seus escritos Stanislavski (2021, p. 210) evidencia a percepção de seu alter ego, Nikolai Tortsov, sobre os sentidos no processo de criação cênica, “embora os nossos sentidos do olfato, paladar e tato sejam úteis e até mesmo importantes

algumas vezes, seu papel em nossa arte é simplesmente auxiliar, e tem por objetivo influenciar nossa memória das emoções”.

Nesse contexto, a memória das emoções proporciona ao ator/atriz possibilidades de suplementar o processo criativo, para isso, é importante que o artista esteja disponível aos estímulos gerados pela emoção. Aliado à técnica, o ator/atriz tem a possibilidade de modelar, combinar e recombina a ação, a intenção, a sensação, a emoção em suas criações. Portanto, a memória das emoções em cena não se trata de criação do teatro pautado no sentimentalismo, mas do desenvolvimento metódico do trabalho sobre si, reconhecendo o corpo como potência, a ponto de ressignificar os materiais disponíveis que surgem a partir de si.

Em escritos de Stanislavski (2021, p. 217), Tortsov, personagem fictício, que representa um diretor teatral, defende que o ator/atriz por meio da sua individualidade e experiências tem a capacidade de dar vida a qualquer personagem, mesmo que o artista não tenha vivenciado experiências semelhantes ao da personagem, pois “ele tem, em sua própria pessoa, uma individualidade interior e exterior que pode ser vividamente ou indistintamente desenvolvida”. Sendo assim, mesmo que o ator/atriz tenha de interpretar uma cena que envolva uma emoção nunca vivida, “as sementes dessas qualidades lá estarão, porque temos em nós os elementos de todas as características humanas”. O ator/atriz deve, portanto, em sua prática investigar os possíveis caminhos em seus processos criativos e, “entender a ação como processo psicofísico único” (ZALTRON, 2021, p. 172), tornando visível a vida criativa invisível. Desse modo, o ator/atriz aperfeiçoa e sensibiliza o seu aparato corporal, para que a vida flua em cena.

Stanislavski (2021, p. 218) afirma que o ator/atriz deve usar sua própria individualidade em seu processo criativo, junto das circunstâncias dadas, da memória das emoções, “o ator deve usar sua arte e sua técnica para descobrir, por métodos naturais, os elementos que precisa desenvolver para seu papel”. O encenador ainda destaca, “a alma da pessoa que ele interpreta será uma combinação dos elementos vivos do seu próprio ser”. O material resultante das emoções pode ser ressignificado em combinações para criação de papéis.

É compreensível que o ator/atriz em meio a experimentações seja afetado por inúmeros estímulos, que se manifestem em respostas e reações de ordem

emocionais e que elas causem sentimentos e sensações, mas é importante destacar que o trabalho de ator/atriz não pode ser movido pelo acaso, todos os elementos devem ser intencionalmente pensados e construídos. Stanislavski (2021, p. 223), afirma que “o ator procura uma *mise-en-scène* adequada, que corresponda ao seu estado de alma, ao seu objetivo, e que esses elementos também criam a cena. Além disso, são um estímulo para a memória das emoções”. É possível notar, pelos escritos do encenador, que todo o processo criativo precisa ser pensado pedagogicamente para gerar estímulos e atingir seus objetivos em cena. “Numa palavra: a usar tudo que lhes estimule os sentimentos”.

Stanislavski (2021, p. 225) relata que durante seus ensaios se sentiu absorto pelo que estava experimentando e chegou a um estado de consciência interessante no monólogo que estava trabalhando. Descreveu que sentira dificuldade em fixar a experiência que tivera, para isso, buscou ajuda de um psicólogo, e ele afirmou que “não pode repetir uma sensação acidental que lhe venha ocorrer em cena, assim como não pode ressuscitar uma flor que morreu. Mais vale tentar criar alguma coisa nova do que desperdiçar esforço em coisas mortas”.

O trabalho sobre as emoções se trata de uma ação consciente e objetiva, tratando-se das sensações evocadas acidentalmente, o ator/atriz pode investigar o caminho que a originou. Nessa perspectiva, Stanislavski (2021, p. 225) defende que “esta experiência ilustra o processo de trabalhar a partir da emoção despertada, retrocedendo até o seu estímulo original. Usando este processo, o ator pode repetir à vontade qualquer sensação que ele queira”. O ato de retroceder à origem da memória das emoções permite reconstruir novos caminhos para que o resultado esperado venha à tona. Desse modo, o artista tem a técnica como aliada para a produção consciente da encenação.

A concepção de emoções apresentadas nesse trabalho tem como propósito compreendê-la como elemento fundamental para o processo criativo, como estímulo e força geradora do que o encenador nomeou como vida na encenação teatral. A memória das emoções suscita uma emoção real, pois as imagens mentais estão associadas diretamente com a emoção vivida. Nesse sentido, a emoção verdadeira aproxima o ator/atriz da verdade cênica.

Para Burnier (2020, p. 16), a arte de ator/atriz é a representação estética da vida, para isso o artista busca organicidade, fluidez equivalente ao fluxo de vida em seu processo criativo. O pesquisador destaca que para que o fluxo de vida ocorra na encenação teatral o interior e exterior do artista devem estabelecer relações, “essas dimensões interior e física ou mecânica não podem ter uma existência isolada, pois formam uma unidade”. Desse modo, compreender a neurofisiologia enquanto o corpo ator/atriz experimenta o processo criativo cênico pode auxiliar nas práticas artísticas.

De acordo com Burnier (2020, p. 17), as relações construídas pelo corpo com o mundo são significativas para a formação de elos entre o que é intrínseco e extrínseco ao artista, “muitos são os elos da ligação íntima entre essas dimensões. As próprias emoções só podem ser sentidas quando transformadas em corpo, ou seja, somatizadas”. O corpo-ator é, portanto, um local de fruição de vida, da expressão, o corpo “é fundamental para a arte de ator, pois, além dos sinais que passam por ele e são codificados e decodificados com recursos próprios, ele é a própria pessoa” (BURNIER, 2020, p. 17).

Dessa forma, Burnier (2020, p. 19) descreve que o trabalho de ator envolve duas formas de investigação, uma “no interior da pessoa, para buscar contato capaz de dinamizar seu potencial de energia, suas vibrações; e outro na técnica, na capacidade objetiva de articular essas energias e convertê-las em signos codificados e estruturados”. Portanto, entender sobre o que ocorre no interior da pessoa, o que as move em cena, pode tornar o caminho para a encenação mais orgânica e produtiva, mais consciente de suas ações e ainda tornar a técnica efetiva em cada circunstância apresentada nos processos criativos.

Compreender a neurofisiologia das emoções pode contribuir de forma significativa para o desenvolvimento do trabalho de ator, pois se trata de um treinamento que envolve o corpo como todo. A modulação das emoções, o trabalho com a memória das emoções de Stanislavski (2021) possibilita o diálogo entre a neurociência e o teatro. A partir do diálogo entre a neurociência das emoções e o trabalho desenvolvido por Stanislavski no treinamento de atores e atrizes, torna-se possível vislumbrar uma nova perspectiva envolvendo artísticas cênicas e as emoções.

Interações entre marcadores-somáticos (ciência) e o teatro (arte)

A consciência permite que o indivíduo se situe de si, permite que ele compreenda a pulsão que o faz agir, que o faz mover e reagir. De acordo com Damásio (2015, p. 22), “a consciência é um fenômeno inteiramente privado, de primeira pessoa, que ocorre como parte do processo que denominados mente”. Como é possível presentificar-se sem consciência? Como seria reagir sem a consciência? Nesse ponto de vista, a consciência junto da mente permite que comportamentos se tornem expressões.

Além do fator sobrevivência, a consciência possibilita a incorporação de inúmeras fontes em que o organismo tem contato, produzindo imagens mentais. Damásio (2015, p. 31), afirma que as imagens são fundamentais para a execução das atividades humanas, “as imagens permitem-nos escolher entre repertórios de padrões de ação, diferentes cenários, diferentes resultados da ação”. Podemos revisitar imagens, resignificá-las e combiná-las, Damásio (2015, p. 31) defende que “a capacidade de transformar e combinar imagens de ações e cenários é a fonte da criatividade”.

Existir pressupõe reagir aos inúmeros acontecimentos em que o indivíduo é exposto ao longo de sua vida, a ação e a reação a estímulos só são possíveis devido à consciência de si. Nesse sentido, a emoção se torna uma reação, seja por exposição a fatores positivos ou negativos, as emoções podem intensificar as imagens formuladas pelo sistema nervoso central em conjunto com o sistema nervoso periférico, que capta as informações do ambiente. De acordo com Damásio (2015, p. 39) “o impacto humano de todas essas causas de emoções, refinadas e não tão refinadas, e de todas as nuances de emoções sutis ou não sutis que elas induzem dependem dos sentimentos engendrados por essas emoções”.

Nesse aspecto, a emoção compreendida como um marcador-somático pode determinar o processo emocional e influenciar o comportamento e guiar a tomada de decisão. Damásio (2015, p. 163) cunhou a hipótese do marcador-somático com base na ideia de uma imagem que provoca a sensação corporal, ou seja, um estado somático. O estudioso afirma que

os marcadores-somáticos são um caso especial do uso de sentimentos gerados a partir de emoções secundárias. Essas emoções e sentimentos foram ligados, pela aprendizagem, a resultados futuros previstos de determinados cenários (DAMÁSIO, 2015, p. 163).

Refletir sobre a hipótese dos marcadores-somáticos de Damásio (2015), e o processo investigado por Stanislavski (2021) nomeado de memória das emoções, oportuniza mais uma via para a compreensão da psicofísica abordada pelo encenador supracitado. O processo em que o ator/atriz trabalha sobre suas emoções e ao mesmo tempo corporifica comportamentos organizados esteticamente, evidencia a importância do trabalho de ator/atriz sobre si e do caminho do autoconhecimento, que deve ser alcançado pelos artistas cênicos. Para isso, Stanislavski (2021, p. 225) afirma que “quanto mais ampla for sua memória emocional, mais rico será seu material para a criatividade interior”. Por conseguinte, o ator/atriz em seus ensaios conjuram imagens mentais, as quais podem ser somatizadas e incorporadas no processo de composição teatral.

Sobre as imagens constituídas ao longo das vivências do indivíduo, Greiner (2005, p. 71) afirma que “as imagens internas do corpo são as imagens diretamente baseadas nas representações neuronais que ocorrem nos córtices sensoriais iniciais e aí são topograficamente organizadas”. Essas imagens sendo captadas pelos órgãos sensoriais, tornam-se representações mentais do objeto real, mesmo as imagens sendo representações, elas são reais, pois se formaram pela relação estabelecida entre o corpo e o objeto.

Um aspecto importante tratado por Greiner (2005, p. 73) para esse trabalho, trata-se do processo em que as imagens mentais criadas por meio da interação entre corpo e objeto se corporificam, “por ora interessa entender um pouco melhor como estímulos do meio ambiente se estabilizam no corpo transformando-se em categorias funcionais, ações e processos de comunicação”. Dessa forma, Damásio (2012, p. 171) destaca que “devido ao mecanismo básico, o corpo é levado pelos córtices pré-frontais e pela amígdala a assumir um determinado perfil de estado, cujo resultado é ulteriormente assinalado ao córtex somatossensorial, consultado e tornando consciente”. Assim, a consciência do corpo

quando foi gerado um estado real se diferencia do estado causado por imagens mentais.

Damásio (2012) destaca que mesmo existindo diferenças entre o estado real e o estado gerado por imagens, o segundo estado citado pode influenciar a tomada de decisão, ou seja, pode gerar ações no espaço que se assemelham às tomadas de decisões do estado real,

o córtex somatossensorial funciona como se estivesse recebendo sinais sobre um determinado estado do corpo e, muito embora o padrão de atividade ‘como se’ não possa ser exatamente igual ao padrão de atividade originado por um estado do corpo real, pode mesmo assim influenciar a tomada de decisão (DAMÁSIO, 2012, p. 171).

Damásio (2012) ressalta que durante a infância se utiliza de forma mais intensa os estados somáticos, conforme o indivíduo vai sendo moldado, a necessidade de utilizar o “como se” reduz e o indivíduo é condicionado a estados reais. Os artistas em seus processos criativos provocam estados com base nas imagens mentais, mas a grande questão é o processo em que esses estados se transformam em estados somáticos; a respeito desse processo Greiner (2005, p. 79) afirma “quando o córtex é ativado, o sujeito começa a criar imagens, embora a cartografia de sinais corporais seja, muitas vezes, invisível”. Embora esses processos sejam invisíveis aos olhos, há uma série de movimentos ocorrendo no corpo, seja de ordem elétrica e/ou química. Conforme Greiner (2005, p. 79),

mesmo sem ser identificadas externamente, tais imagens descrevem o mundo exterior e o mundo interior do organismo (os estados viscerais, as estruturas musculares, esqueléticas e as condições de nascimento do movimento corporal como oscilação neuronal).

Os caminhos apresentados por pesquisas sobre neurociências e teatro demonstram que o diálogo entre essas áreas de conhecimento pode proporcionar muitos ganhos para a ciência biomédicas e a Arte. Rhonda Blair (2008) descreve que existe o medo de que a ciência comprometa a liberdade do fazer artístico, de que a humanidade presente na arte seja corrompida pela exatidão científica. A encenadora

norte-americana defende que está convencida do contrário, pois o diálogo entre as ciências neurobiológicas e o teatro pode ser benéfica para a prática artística, nesse sentido ela afirma que “a ciência não tira ‘o que há de humano’ e, portanto, o teatro e a performance; em vez disso, fornece ferramentas necessárias para que o engajamento aconteça” (BLAIR, 2008, p. 6).

Blair (2008), em seus escritos, assegura que o percurso estabelecido pela interação entre neurociências e teatro aponta para pesquisas que envolvem a missão da atuação incorporar aspectos da experiência humana e de expressar os elementos mutáveis ou aqueles que parecem imutáveis das condições humanas. A encenadora ainda afirma que “atuar sempre envolveu a interação entre biologia e cultura” (BLAIR, 2008, p. 23).

Pesquisar a arte de ator/atriz pela perspectiva das neurociências aproxima o artista da compreensão do que ocorre no corpo e se torna uma possibilidade para alcançar a pulsão de vida em cena que Stanislavski buscava junto aos seus atores e atrizes. Santos (2016, p. 147) afirma que

os sentimentos, ou emoções, são criados por meio da interpretação que o cérebro faz das imagens mentais. Sendo assim o ator deve treinar para saber, além do sentimento/emoção que precisa vivenciar, qual a imagem gera este sentimento/emoção.

Portanto, é no corpo em que ocorre o teatro, pois o corpo é onde acontece a ação, seja interna (invisível aos olhos) ou externa (visível aos olhos). A pulsão de vida surge das relações criadas entre corpo e mundo resultando em imagens criadas e estimuladas. O artista resguardado por sua técnica tem em mãos o material vivo, orgânico e cabe a ele trabalhar de forma artesanal sobre imagens mentais transformando-as, incorporando-as e corporificando-as (SANTOS, 2016, p. 54).

O ator/atriz deve expressar ao público a sua forma pessoal de interpretação de determinada emoção. Sendo assim, as emoções corporificadas partem da própria vivência do artista, que investiga as ações e emoções suscitadas por imagens mentais. Dessa forma, o estudo da neurociência das emoções pode contribuir para o treinamento e a sistematização do trabalho de ator/atriz. De acordo com Santos

(2016, p. 133), a memória das emoções se trata de “uma técnica para o ator reviver, através de indução mental e física, uma sensação que teve anteriormente”.

Entre as inúmeras pesquisas de Stanislavski (2021) sobre o trabalho de ator, o encenador também buscou encontrar o caminho que conduziu à sistematização do comportamento humano na tentativa de compreender, no corpo psicofísico do ator/atriz em cena, os recursos que propiciassem a expressão deste complexo processo, uma vez que no palchó há o perigo de deixar-se levar por banalidades e estereótipos. Para tanto, a teoria apresentada neste estudo reforça a importância da sistematização cunhada por Stanislavski.

Blair (2008) defende que a investigação de Stanislavski em relação aos aspectos objetivos da atuação foi encorajado pelo desenvolvimento das abordagens comportamentais da psicologia na Rússia, que sustentavam as condições externas que moldavam a vida e as respostas internas. Conforme Blair (2008, p. 31), “a teoria de que os fenômenos incluindo o pensamento e o sentimento são produtos de processos físicos foi útil como um impulso para Stanislavski por várias razões”. A encenadora norte-americana explica que a contribuição mais significativa para a pesquisa de Stanislavski relacionada a atuação

foi que a psicologia comportamental reconhecia o poder do corpo em relação aos processos mentais e emocionais, e tratava o organismo como entidade única, na qual a vida física, mental e emocional eram todos aspectos da mesma coisa (BLAIR, 2008, p. 31).

Desse modo, conforme Blair (2008), a teoria de que os fenômenos, incluindo pensamento e sentimento, são produtos de processos físicos foi útil para Stanislavski em suas investigações sobre a atuação. O entendimento da importância do corpo e sua interação com os processos mentais e emocionais é fundamental para formação de atores e atrizes, bem como para o processo criativo. A pesquisadora defende que as imagens mentais e a percepção sensorial são fundamentais para a criação de personagens e para a expressão emocional na atuação.

Considerações finais

Este estudo realizou um breve panorama filosófico para discussão do corpo, como o lócus do diálogo interdisciplinar envolvendo arte e neurociência. As contribuições da filosofia moderna nos auxiliaram, inicialmente, a indagar sobre os pressupostos e consequências das pesquisas, recolocando questões e restaurando o lugar da dúvida. Nesse sentido, o pensamento de filósofos como Descartes, Espinosa e Nietzsche provocaram avanços significativos para o campo da neurofisiologia, o que norteou o caminho para a apresentação de suas ideias nesta pesquisa.

No decorrer deste trabalho constatamos que as reflexões propostas resultantes do intercâmbio entre o teatro e a neurociência das emoções viabilizam avanços significativos sobre o trabalho de atores e atrizes e, por conseguinte, houve avanços relacionados aos saberes neurocientíficos das manifestações emocionais. As pesquisas de Calvert (2014), por exemplo, têm como foco a interação entre a neurociência cognitiva e as práticas teatrais. Ela busca compreender como o cérebro e a mente de atores e atrizes são afetados pelas experiências teatrais por meio de captura de frames das expressões faciais.

Nota-se que o diálogo interdisciplinar provocado neste estudo evidenciou aproximações conceituais no que se refere às emoções e a criação de imagens mentais nas artes cênicas e na neurociência. As aproximações foram capazes de fundamentar as questões apresentadas ao longo do texto, por exemplo, como modular as emoções para que elas surjam no corpo-ator? Para essa pergunta, os conceitos imagens perspectivas, imagens evocadas e marcadores-somáticos vão ao encontro do processo criativo de atores e atrizes, no que se refere ao ato de se conectar com a emoção de forma orgânica.

Dessa forma, consideramos que as pesquisas que abrangem a neurociências e o teatro podem ser significativas e de utilidade prática nas artes cênicas, sobretudo, nos processos de composição de personagens e de ações físicas, mas também para outras áreas que optarem por se dedicar à criatividade e à fisiologia dessa função psíquica.

É importante destacar também que, nos últimos 10 anos, a relação entre as artes cênicas e a neurociência vem ganhando espaço em discussões acadêmicas e

pesquisas interdisciplinares. No Brasil, esse diálogo ainda é pouco explorado, mas é possível destacar o trabalho de alguns pesquisadores (CALVERT, 2014, p. 223-248; SANTOS, 2016; COUCHOT, 2018), que tem se dedicado a investigar a neurociência aplicada às artes.

Com isso, é possível afirmar que a interdisciplinaridade entre a neurociência e o teatro apresenta potencial para novas hipóteses experimentais, bem como para a elaboração de novas reflexões e/ou pesquisas acerca dos processos psicofísicos do teatro na cena contemporânea.

Em suma, a investigação aqui discutida evidencia a convergência entre a teoria da memória das emoções de Stanislavski (2021) e a fisiologia das emoções de Damásio (2012). Esses conceitos fundamentais na compreensão das emoções humanas ressaltam a importância da imagem mental na prática teatral, e na construção de ações físicas, permitindo que o ator ou atriz se conecte com a emoção de forma sistematizada e autêntica. Com base nessas perspectivas, é possível perceber a importância de se compreender as emoções como um fenômeno psicofísico, afetado por diversos estímulos sensoriais e pelas experiências pessoais.

Por fim, este estudo apresentou a relevância do diálogo transversal entre filosofia, a neurociência e as artes, e como isso pode contribuir para o desenvolvimento do conhecimento em relação às produções do corpo. Conjectura-se que este trabalho possa incentivar novas pesquisas e reflexões acerca da intersecção entre a neurociência e as artes cênicas, promovendo a compreensão das emoções humanas e suas implicações para a vida e sociedade.

Referências

BLAIR, R. **The actor, Image, and Action: acting and cognitive Neuroscience**. London; New York: Routledge, 2008.

BURNIER, L. O. **A arte de ator: da técnica à representação**. 3 ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2020.

CALVERT, D. F. **Teatro e neurociência: o despertar de um novo diálogo entre arte e ciência**. Revista Brasileira de Estudos da presença, v. 4, n. 2, p. 223-248, 2014.

COUCHOT, E. **A natureza da arte: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético**. Traduzido por Edgard de Assis Carvalho. – São Paulo: Editora Unesp, 2018.

DAMÁSIO, A. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Em busca de Espinoza - Prazer e dor na ciência dos sentimentos**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução de Laura Teixeira Motta. 2. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DEACON, T. W. Language Evolution and Neuromechanisms. In: BECHTEL, W.; GRAHAM, G. (Ed.). **A Companion to Cognitive Science**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017. P. 212-225.

DESCARTES, R. **Cartas**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. **Meditações metafísicas**. Tradução de Maria Ermantina. São Paulo: Martins Fontes: 2005.

DUVERNOY, H. M. **The Human Hippocampus: Functional Anatomy, Vascularization and Serial Sections with MRI**. Switzerland: Springer, 2005.

ESPINOZA, B. **Pensamentos metafísicos; Ética; Tratado de correção do intelecto; Tratado político; Correspondência**. Tradução de Marilena de Souza Chauí. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **Espinoza: Obra completa II: Correspondência Completa e Vida**. Organização: J. Guinsburg, Newton Cunha, Roberto Romano. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GREINER, C. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

JAY, V. Pierre Paul Broca. **Archives of Pathology & Laboratory Medicine**, v. 126, n. 3, p. 250-251, 2002.

MORAIS, E. A. de. **Neurociência das Emoções**. São Paulo: Intersaberes, 2020.

NIETZSCHE, F. W. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014.

_____. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. 2 ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

NOLEN-HOEKSEMA, S. **Introdução à psicologia**. 2 ed. São Paulo: Cengage Learning, 2018.

SANTOS, A. C. dos. **Teatro das Emoções e Emoções no Teatro: Diálogos Entre Neurociência e Stanislavski**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Goiás, Goiânia 2016.

STANISLAVSKI, C. **A Preparação do Ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. – 41 ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

ZALTRON, A. M. **Stanislávski e o Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo**. São Paulo: Perspectiva: Claps – Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski, 2021.

Recebido em: 21/10/2022

Aceito em: 04/05/2023