

Notas para uma sociologia das artes do espectáculo

Reflexão sobre a utilização de parâmetros cognitivos aplicados a públicos de teatro e outras artes

Anabela Mendes

Aos meus dedicados alunos de Sociologia das Artes do Espectáculo
À minha colega e amiga Maria Helena Serôdio

Porquê uma perspectiva cognitiva?

As ciências cognitivas, aquelas que estudam o funcionamento e os processos de interacção da mente/cérebro com o restante organismo e deste com o mundo circundante, têm vindo a fornecer a várias outras áreas do conhecimento (Filosofia, Biologia, Bioética, Cibernética, Ciências da Linguagem, Ciências da Informação, Ciências Médicas, Direito, Matemática, Psicologia, Sociologia, etc.) novos instrumentos para a apreciação e valoração de comportamentos e acção humanos em diversas situações.

Reconhecendo embora as nossas limitações no que ao estudo directo da neurociência diz respeito, nada nos impede de nos juntarmos àqueles que se interrogam e investigam com propriedade e responsabilidade as relações entre corpo e mente, consciência e memória, emoções e sentimentos, e se propõem divulgar os seus conhecimentos de uma forma acessível à nossa compreensão de leigos intelectualmente curiosos nesta matéria.

Não operamos com os instrumentos e o conhecimento específico de neurocientistas na investigação do cérebro e da mente mas temos capacidades bastantes para entender e demonstrar sensibilidade ao que estes investigadores fazem, porque o fazem, e em que medida a divulgação dos resultados a que vão chegando pode contribuir para um mais aprofundado conhecimento de nós mesmos. Este processo requer que o nosso envolvimento nesta matéria tenha o benefício de uma linguagem clara, exacta, com apelo a uma exemplificação diversificada que nos mostre como a realidade em que nos inserimos é o ponto de partida e de chegada da investigação e seus progressivos resultados. Por que haveríamos de ficar de fora daquilo que nos diz respeito?

Bruce McConachie é o autor escolhido para o nosso trabalho de investigação sobre uma perspectiva cognitiva de apreciação do espectador em Artes do Espectáculo, em particular, com a sua obra *Engaging Audiences* que se ocupa quase em exclusivo de públicos de teatro em presença.

Cabe assim neste contexto dirigirmos a nossa atenção para o que é dito sobre o comportamento de públicos de Artes do Espectáculo, especificamente considerarmos o

comportamento de um espectador, de vários espectadores, que não conhecemos como seres individualizados e conscientes e com os quais jamais viremos a interagir.

O que conhecemos daquilo que nos é transmitido pelo Professor de História do Teatro americano resulta da sua investigação e da de outros estudiosos a partir de uma ideia abstracta e especulativa de espectador em função de espectáculos, esses sim acontecidos, e sobre os quais McConachie disserta com propriedade.

Esta condição específica que estabelece um percurso traçado antes e que envolve os que agem em cena e fora dela e os que se sentam (estão de pé, circulam), em função de um determinado espectáculo, pressupõe que mesmo antes de o espectáculo se tornar em efectiva comunicação performativa, exista a consciência de que entre actores e espectadores se manifesta a natural disponibilidade de ambas as partes para interagirem como seres vivos num mesmo espaço e durante um certo tempo. Estar face-a-face com alguém é muito diferente do que fazer uso de todo o tipo de meios tecnológicos para estabelecer comunicação. Esta ancestral e manifesta característica do ser humano e de outros seres vivos ainda nos é imanente.

Teremos em conta para o nosso breve estudo os seguintes tópicos:

1. Apetrechar os alunos com instrumentos de reflexão cientificamente comprovados através de estudos de outros (Rancière, Bennett, McConachie, Darwin, Ekman), mas de aplicação cautelosa na área das Artes do Espectáculo. A cautela tem a ver com o facto de o universo artístico ser em termos conceptuais demasiado libertador e livre, sem deixar de ser criterioso, para se sujeitar a um mero exercício de *copy-paste*. O nosso espaço de investigação não oferece certezas.

Para a análise de possíveis formas de relacionamento entre espectador e actor consideraremos as seguintes possibilidades:

- 1.1. sujeito-observador - actor/actores;
- 1.2. sujeito-observador - actor/actores - cena;
- 1.3. sujeito-observador - actor/actores - cena- público;
- 1.4. sujeito-observador - actor/actores - cena - público - sociedade;



1.5. sujeito-observador - actor/actores - cena - público - sociedade particularizada através de diálogo com familiares, amigos, instituições culturais, grupos comunitários, pessoas singulares, produtoras de espectáculos, pessoas colectivas produtoras de espectáculos;
 1.6. sujeito-observador - espectáculo - sujeito-recolector; i. e., um movimento de ir e vir.
 Em todo este processo nunca deixamos de pensar e sentir e de disso ter consciência.

2. Implementar através de diálogo e reflexão o estabelecimento de eventuais nexos entre as várias perspectivas (filosófica, sociológica, cognitiva, naturalista) que procuram entender o estatuto do espectador em Artes do Espectáculo, mesmo quando nele não pensam em termos específicos (caso de Darwin).

3. Destacar a perspectiva cognitiva de entre as outras como aquela que poderá ser a que maior complexidade de compreensão apresenta e aquela que, partindo de dentro de nós (relação cérebro/mente), parece ser a que menos trabalhada tem sido ainda, a nível da observação e produção de discurso crítico em Artes do Espectáculo, até porque ela está agora a dar os seus primeiros passos.

3.1. Sensibilizar os alunos para a dificuldade de compreender o funcionamento da consciência e a sua relação com a memória, sem que tenhamos forçosamente de nos sentir os "patinhos feios" do processo. O neurocientista português António Damásio, que vive e investiga há muitos anos nos EUA, poderá ser o nosso Mestre, não só por aquilo que diz mas sobretudo por como o diz. De certo modo, invocaremos neste contexto o legado de Rancière e do seu projecto sobre *O mestre ignorante*, que conhecemos através de *O espectador emancipado* (Rancière 2010: 7-36). Procuraremos, por isso, validar a perspectiva cognitiva em função de leituras apropriadas e de observações de casos (ver espectáculos, vídeos, pequenos e grandes acontecimentos da vida serão tão essenciais como respirar!), dando prioridade a:

3.1.1. auto-análise e auto-avaliação como espectador de Artes do Espectáculo;

3.1.2. observação e consequente juízo de valor fundamentado a partir de públicos em espectáculos artísticos de natureza diversa, quer se trate de concentração num único indivíduo, num único objecto cénico, quer o avaliador dê preferência à observação de um grupo de



<
 Sem título,
 Gandhinagar,
 Gujarat, Índia
 Setembro de 2011.

Interrogação e resposta?,
 Ahmedabad,
 Gujarat, Índia
 Setembro de 2011.

>

indivíduos e/ou de um número variado de objectos cénicos. O que nos diz, por exemplo, um rosto? O que nos dizem as mãos?

O que nos diz Bruce McConachie? (Cap. I)

Será linear que o espectador:

- Preste sempre atenção a tudo o que acontece em cena?
- Compreenda tudo o que é dito e mostrado (representação/apresentação) pelos actores/performers?
- Capte de modo simultâneo e compreensivo para si próprio a relação estabelecida em cena entre o desempenho dos actores/performers e a sua interacção com o espaço (luz, som, adereços, espaço, etc.)?
- Seja sempre capaz de distinguir entre actor e personagem?

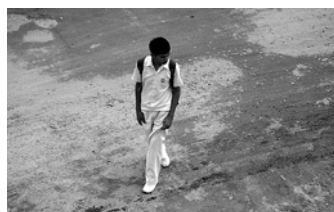
Embora aparentemente óbvias, estas questões não se sujeitam a uma única resposta. E porquê? Porque o processo cognitivo que lhes está subjacente implica a actividade de mecanismos de atenção que:

- variam de segundo a segundo;
- se relacionam com as recordações pessoais e colectivas de cada um de nós;
- estão intimamente associados às nossas disposições perceptivas e criativas com as quais nos dispomos a "ler" o objecto cénico de que somos espectadores.

Tópicos relacionais:

- atenção - recurso à capacidade selectiva - construção de escolha e ajustamento de centros de interesse por acção do "projector de recorte";
- incorporação nos mecanismos de atenção prioritariamente dos actos visual e auditivo - processo natural complexo em termos de simultaneidade (as chamadas de atenção do exterior diminuem a capacidade de atenção do espectador; lembra-se o comportamento do público em termos históricos - o espaço reservado ao público chegou a ser uma balbúrdia, um lugar de ócio e de negócio, uma confortável sala de leitura ou de jantar; em contrapartida menciona-se a função de técnicas de utilização da voz pelos actores - falar baixo, falar alto, sublinhar a articulação; destaca-se a possibilidade de captar a atenção visual do espectador através do recurso a determinados sinais cénicos, a marcações específicas dos actores; a escolha estratégica de figurinos, etc.);
- atenção como propriedade da consciência - neste campo o entendimento dos cientistas varia. A ter em conta

>
Registos de cérebro activo,
Ahmedabad,
Gujarat, Índia
Setembro de 2011.



a perspectiva de que a consciência é encarada como um epifenómeno (produto acidental do processo de captação) e que, por isso, não depende da nossa vontade nem altera o nosso comportamento de forma significativa. Temos de considerar os processos de criação e fixação de automatismos no nosso próprio existir (automatização de movimentos e comportamentos, acção e interacção muscular, interacção dos olhos, ouvidos e boca, processamento de comunicação linguística e outras, etc.). António Damásio diz: "Consciência é um estado mental em que temos conhecimento da nossa própria existência e da existência daquilo que nos rodeia. A consciência é "um estado mental" - se não houver mente, não há consciência; a consciência é um estado mental "particular", enriquecido por uma sensação do organismo específico onde a mente está a funcionar; e o estado mental inclui o conhecimento de que a dita existência ocupa uma certa "situação", de que existem objectos e acontecimentos que a cercam. A consciência é um estado mental a que foi acrescentado o processo de ser." (Damásio 2010: 199).

Processo de funcionamento do cérebro - redes de neurónios em interacção (axónios e dendritos que cruzam informação através de sinais eléctricos. Este processamento desenvolve-se sob a forma de implementação ou abrandamento de cargas eléctricas dentro dos circuitos das redes neuronais. Linguagem específica mas acessível. Seremos alguma vez capazes de sentir este processo mesmo que o tenhamos compreendido?

A gestão deste processo parece mesmo que nos foge a cada momento, porque não a vemos, não temos forma de a acompanhar, embora saibamos que ela está a acontecer. Diz-nos António Damásio que "A característica mais distinta dos cérebros como aquele de que dispomos é a extraordinária capacidade de criar mapas" (Damásio 2010: 89). A ideia de mapa pode ajudar-nos porque somos capazes de estabelecer relações com a memória e a aprendizagem.

Será que ainda nos lembramos de quando aprendemos a conhecer os lugares, os povos, e muita coisa mais na disciplina de Geografia por interposta condição? E digo Geografia por ser ela a ciência, em todas as suas expansões, que mais frequentemente se socorre de mapas para criar leitura abrangente, mas também de pormenor, a partir de informação que pretende transmitir. Outras áreas do conhecimento não estão excluídas deste processo.

A Geografia e essas outras áreas do conhecimento (ex.: arqueologia, astrofísica, botânica, história de arte:

lembro aqui o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, etc.) socorrem-se da mapeação para, de uma forma organizada, tal como acontece com o cérebro, nos mostrarem tanto o proporcionalmente grande como o proporcionalmente pequeno.

O cérebro tem a capacidade de criar mapas, estabelecer interacções de uns com os outros, gerir informação com eficácia, mesmo sabendo que disso não nos apercebemos, com o intuito de contribuir para a nossa sobrevivência, ajudando-nos a produzir a "acção correcta" no momento certo.

É através da consciência como forma de apreensão que somos capazes de captar dos mapas as imagens, a partir das quais operamos com o uso do raciocínio. Aqui acrescentaria da capacidade cognitiva emocional.

Os estímulos que recebemos do exterior quando assistimos a um espectáculo (espaço cénico, espaço do público e tudo o mais que houver), independentemente da sua natureza específica, permitem-nos interagir com o que está a acontecer em cena, na medida em que enviamos ao cérebro informação que ele processará. Durante a ocorrência dessa operação acontece sempre ou quase sempre que uma outra porta de acesso ao nosso cérebro se nos abre, também para que possamos convocar a nossa memória aí alojada. Que consciência temos deste enredamento?

Destacámos através de exemplificação (qualquer espectáculo a acontecer) aquilo que afinal nunca tem fim - interacção do cérebro com o mundo exterior e construção da mente como sua dinamização - a não ser com o nosso desaparecimento como organismo vivo. Remeto-vos neste contexto para a releitura da proposta de Elisabeth Wilson, designada como "conexionista" e para as ilações do autor de *Engaging Audiences*. (McConachie 2008: 26-27) Ofereço agora à vossa apreciação o seguinte exemplo dado por António Damásio no livro que complementa estas notas:

Imaginemos o seguinte cenário: estou a observar pelicanos a darem o pequeno-almoço às crias. Sobrevoam graciosamente o oceano, por vezes mesmo junto à superfície, outras vezes mais alto. Quando avistam um peixe picam subitamente na direcção da superfície das águas, os bicos parecidos com o Concorde em posição de aterragem, as asas puxadas para trás numa bonita configuração em delta. Desaparecem na água e emergem, um segundo depois, triunfantes, com um peixe.

Os meus olhos atarefam-se a seguir os pelicanos; à medida que eles se deslocam, mais perto ou mais afastados, os cristalinos dos meus olhos modificam a distância focal, as pupilas adaptam-se à variação da luz e os músculos oculares trabalham a grande velocidade para seguir os movimentos rápidos das aves; o meu pescoço ajuda, com ajustamentos adequados, e a minha curiosidade e interesse são recompensados em absoluto com a observação de um ritual deveras notável; estou a apreciar o espectáculo. (Damásio 2010: 260)

A questão da multiplicidade de imagens produzidas no cérebro, do seu carácter singular e do seu valor holístico

"O cérebro humano é um imitador de primeira água." (Damásio 2010: 90)

Mas o cérebro humano não copia. E também não é uma tábua rasa. O cérebro humano monta e remonta, desmonta, constrói e desconstrói acção, movimento, em contínuo. Aqui diferem os mapas cerebrais dos mapas da cartografia tradicional. Somos capazes de acompanhar o desenvolvimento de uma qualquer cena de *Macbeth* ou de *Seis personagens à procura de um autor*, mas quando ela termina a consciência que dela temos modifica-se, não só porque ela deixou de existir aqui e agora, dando lugar à cena seguinte ou ao fim da peça, mas porque também nós mudámos. Aquilo que provém da multiplicidade de informação que o nosso cérebro está a processar (a representação da cena, seu contexto, nós nesse contexto e atentos à cena, os nossos vizinhos de lugar e toda a envolveria espaço-temporal) e que constitui ao mesmo tempo uma singularidade entre outras singularidades, é parte de um fenómeno e processo que apreendemos de modo global e que jamais conseguiremos acompanhar em separado e de forma voluntária.

É evidente que se pusermos uma venda e quisermos tentar sentir o que acontece com os cegos, essa experiência não passará de um exercício bem comportado, porque sabemos que não somos cegos. No entanto, a ausência temporária de visão processa no nosso cérebro, por exemplo, o medo de ficarmos desprovidos desse sentido (a amígdala dá disso conta). Todo o envolvimento da experiência (multiplicidade de estímulos e seu tratamento pelo cérebro) acabará por nos conduzir à inquietante e singular consciencialização de podermos vir a ficar cegos. Essa hipótese condiciona a experiência, sem no entanto lhe retirar o seu valor holístico.

O processamento das imagens, mapas ou padrões neurais, como refere Damásio, de acordo com a proposta conexionista defendida por Elisabeth Wilson, propicia um funcionamento paralelo da actividade cerebral que nós apreendemos como simultânea. O fluxo relacional entre consciência, transmissão de informação e seu processamento no cérebro não sofre interrupção, a não ser em situação de doença ou acidente.

É pois improvável em termos do funcionamento biológico que o espectador adira de livre vontade à possibilidade de interromper a sua experiência artística para sobre ela reflectir. B. B. Estará aos pulos no túmulo?

A função dos neurónios-espelho no processo do "como se"

Se contarmos a alguém uma história de arrepiar, essa pessoa poderá desenvolver reacções ao conteúdo e modo de narrar que correspondam a um processo de *empatia* com a matéria narrada. Abrirá muito os olhos à medida que escuta, poderá ficar com pele de galinha, sentirá as pulsações mais aceleradas, poderá mesmo manifestar-se «como se» esse episódio se estivesse a passar consigo e não tivesse acontecido com outro ou outros. O que terá experimentado este ouvinte em presença?

Um estado emocional extraordinário produz-se no seu cérebro transbordando para o corpo. Este processo pode ocorrer antes mesmo de a narrativa ter chegado ao fim. Quer isto dizer que "o cérebro pode *simular*, em regiões somatossensoriais, certos estados do corpo *como se estivessem mesmo a ocorrer*; e uma vez que a nossa percepção de qualquer estado do corpo se baseia nos mapas corporais das áreas somatossensoriais, apercebemo-nos do estado do corpo como se este de facto estivesse a ocorrer, mesmo que não seja o caso." (Damásio 2010: 133)

Que se passa então nessas "regiões somatossensoriais"? O que são elas na realidade? Trata-se de zonas do cérebro (amígdala, córtex do lobo frontal) onde há mapeamento e onde são processadas imagens relacionadas com o encadeamento de estados emocionais. Mas em detalhe o que é que acontece nesses lugares do nosso cérebro onde não chegamos por nós? Imaginem uma zona vermelho cinábrio a ser activada aquando da história de arrepiar. Toda essa massa esponjosa e escorregadia comunica entre si, incita à emoção.

Pequenas glândulas e núcleos segregam moléculas químicas preparadas para desafiar tanto o cérebro



<
Série alveolar,
Ahmedabad,
Gujarat, Índia
Setembro de 2011.

como o corpo. Diz-nos Damásio que o cortisol (uma das muitas moléculas) é responsável pelo medo. Essa molécula faz-nos fugir ou estancar, causa a tal pele de galinha, às vezes um nó na garganta, torna-nos mais indefesos.

Um rosto aterrorizado nasce com o cortisol que também é responsável por que fiquemos tristes. Nestas circunstâncias pensamos mais devagar e, como um cão à volta da cauda, deixamos que a tristeza ou a aflição tome conta de nós. O rosto espelha a nossa perda de controle sobre a situação.

Este processo é idêntico ao que ocorre no desencadear de emoções positivas, que nos alegram, só que as moléculas intervenientes são outras. Por exemplo, é o caso da adrenalina que é responsável pela súbita energia que um actor doente manifesta quando entra em cena, protegendo-o durante a sua actuação em público. De repente os sintomas de sofrimento físico dissipam-se sem que o próprio dê por isso.

Simulará o cérebro na sua interacção determinados estados emocionais que se manifestam no corpo? O que acontece dentro de nós quando uma emoção de "simpatia" se transforma num sentimento de "empatia"? O cérebro produz uma simulação interna e modifica em grande velocidade todo o mapeamento do corpo. Este trabalho é produzido pelos neurónios-espelho. Aqueles que nas palavras de António Damásio correspondem a "como se fosse o corpo" (*as-if-body-loop*). (Damásio 2003: 137-138).

Como se reflecte a actividade dos neurónios-espelho no desempenho da consciência e para além dela
O que é capaz de fazer o espectador de Artes do Espectáculo

durante a representação/apresentação segundo Donald and Elman? (*vide* McConachie 2008: 27)

Aperceber-se do êxito ou insucesso de uma acção e procurar compreendê-la

Quando se apercebe de alguma coisa e tenta compreendê-la, o espectador produz juízos de valor sobre o que apreende e compreende? Que papel desempenha a consciência afectiva? A emoção e a compaixão serão factores perturbadores deste processo? Como e quando somos capazes de equacionar tudo em conjunto?

Realizar um número de tarefas "aparentemente" com carácter de simultaneidade

Sabemos, aprendemos a saber, que a simultaneidade é tudo o que não acontece de facto dentro do nosso cérebro. Devemos então partir de um pressuposto ilusório? A automatização do nosso pensar e agir, tão necessários à nossa sobrevivência, inclusive na compreensão e verbalização de linguagem e suas representações simbólicas, como intervêm neste processo? Facilita-o? Complexifica-o? Que dizer da automatização de tarefas que integram o modo de nos coordenarmos como espectadores?

Desenvolver a capacidade de convocar e usar a memória pessoal

Apesar do carácter verdadeiro desta capacidade, a sua fiabilidade é relativa, embora seja considerável o âmbito e o pormenor do seu retorno, independentemente das perspectivas em que a rememoração acontece. Mas se, em



<
Inconsequências,
 Ahmedabad, Gujarat,
 Índia
 Setembro de 2011.

particular, se tratar de uma convocação que nos envolva emocionalmente de modo avassalador? Quantos de nós não passaram já por experiências traumáticas que nos invadem sem que delas nos possamos desapegar? Como ser capaz de reagir a estas hecatombes que nos consomem e todam a transparência de resposta?

Quando estamos a assistir a um espectáculo artístico, ou quando dele queremos dar conta a alguém, e recorremos ao espectro da nossa memória individual como apoio para o nosso ponto de vista, raramente somos capazes de reproduzir o que está armazenado e seleccionámos, embora nos apercebamos de que o acto de rememorar nos seja útil nessa situação. A consciência da recordação necessária corresponde a uma solicitação de ajuda que existe no nosso cérebro disponível para nós. Seremos sempre bem sucedidos no recurso a essa ajuda?

Reconvocar de forma automática linguagem simbólica

O uso de linguagem simbólica ou o recurso a símbolos que a representam faz parte do princípio de justaposição ou complementação de uma ideia a que se dá corpo através de uma imagem. Empenhamos esforço e determinação nessa relação que criamos ou que de outros recebemos como criada.

Toda a literatura e a escrita dramática, em particular, mas também todas as artes, de um modo geral, convocam a relação simbólica e estão sempre a fomentar o "estar em vez de" que não é a mesma coisa de "estar no lugar de", para recorrer às palavras de Filomena Molder. (Molder 2009: 20)

Que significa então a capacidade de reconhecer símbolos no nosso processo de aprendizagem e directamente relacionado com o funcionamento das nossas mentes? Haverá equivalência entre o reconhecimento do efeito simbólico em nós e o de outros processos mais simples como os de automatização que apoiam o nosso quotidiano e as nossas rotinas?

Reconhecemos na linguagem simbólica, no símbolo, uma presença criada a partir de uma relação analógica, uma relação de parentesco baseada na proximidade e no valor substitutivo. Trata-se de um "como se" assumido que nos permite alcançar um "para além de" em aberto. Sabendo nós que a analogia nasce daquilo a que eu chamaria "uma relação a quatro", i. e., A está para B assim como C está para D, é do "assim como" que nasce a relação de interferência e não das partes que compõem o processo de associação.

Aqui o "como se" poderá responder, por exemplo, pela essência e efeito da ideia de analogia, aquela figura de pensamento que cria semelhança, parte de uma relação de identificação mas que exprime o múltiplo que o idêntico também contém. O uso de linguagem simbólica ou o recurso a símbolos, que acrescentam significado exactamente porque estão "em vez de", não ocupam "o lugar de" dado que esse lugar, sendo um, é ao mesmo tempo o de muitas outras trajectórias na nossa mente que englobam a capacidade de criar coincidência.

Neste momento sei que estou a complicar o que não devo e, por isso, socorro-me de uma Máxima de Goethe, o dramaturgo e encenador alemão que viveu 83 anos entre setecentos e oitocentos, e que pensou muito sobre a questão da analogia e do símbolo, deixando-nos retorno deles no seu *Fausto, uma tragédia*.

Aqui ficam as palavras de Goethe para que delas possamos tirar proveito: "Cada existente é um *analogon* de todos os existentes. Daí que a existência se nos apresente sempre e ao mesmo tempo como separada e como ligada. Se seguirmos demasiado a analogia tudo coincide de maneira idêntica; se a evitarmos, tudo se dissipa no infinito. Em ambos os casos, a contemplação estagna, no primeiro, por vida excessiva, no segundo, por morte." (Goethe 1982: 368, tradução minha)

1. Reconhecer-se nestes processos.
2. Reconvocar e investigar a acção com a ajuda do trabalho de memória.
3. Activar o processo de "como se fosse o corpo".
4. Relacionar-se com a mente através da sequenciação do movimento de "simpatia" para "empatia".
5. Desenvolver capacidades pedagógicas, gestuais e de criatividade simbólica. (McConachie 2008: 27)

A transposição do conteúdo aqui exposto não corresponde exactamente ao modo como ele se apresenta na obra de McConachie, e muito menos corresponde a um processo que se desencadeie segundo a ordem indicada na respectiva página (27). Cada espectador fará o seu caminho, com a certeza, porém, de que estas capacidades se manifestam à medida que são convocadas, em função de uma lógica que as torne activas (a "simpatia" ou a "antipatia", chegam primeiro do que a "empatia" ou a sua ausência), e considerando ainda um sem número de factores que constituem a singularidade de cada espectador. Destacaremos de entre esses factores: modos de

>

Recolocamento,
Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas,
Instituto Indiano de
Tecnologia, Gandhinagar,
Gujarat, Índia, Setembro
de 2011.



desenvolvimento do gosto, um passo em frente na capacidade de valoração do objecto ao qual dedicamos a nossa atenção, mas também o que podemos aprender dentro do espectro cultural em que nos inserimos. Sem dúvida, que somos capazes de nos reconhecer em todas as propostas assinaladas por Bruce McConachie na obra em apreço.

A propósito ainda do funcionamento dos neurónios-espelho, uma pergunta me ocorre. Seremos alguma vez capazes de acompanhar a arquitectura do cérebro e a sua interacção, não só na qualidade de leigos-aprendizes orientados por investigação especializada, mas também como pessoas?

Se por uma absurda hipótese nos sentássemos numa cadeira de uma sala de espectáculos, ajouçados por todo o conhecimento que armazenamos ao longo da vida, o mais provável seria virmos a entupir a representação com o peso expansivo da nossa mente! Seríamos, por certo, convidados a abandonar o nosso lugar, caso tivéssemos ainda condições para nos deslocarmos, acarretando um sentimento de culpa pela confusão gerada e pela estupefacção causada.

Este exemplo, que nunca terá lugar e não passa de pura especulação, tem quanto a mim um único mérito, o de criar em nós a consciência de que temos capacidade para operar num mundo complexo de que somos parte, porque conseguimos apreender e recordar, somos capazes de imaginar e, no fundo, aprendemos a criar soluções inovadoras para os problemas que nos defrontam. Somos capazes de tudo isto porque também possuímos capacidade de selecção sem a qual o nosso organismo (corpo e cérebro) não sobreviveria.

Faz todo o sentido afirmar com Bruce McConachie que "a atenção consciente pode processar diversas realidades em milésimos de segundo." (McConachie 2008: 28)

Sexo, género e o que distingue um homem de uma mulher enquanto espectador

McConachie dedica algum espaço do cap. I de *Engaging Audiences* (29-32) à questão do funcionamento orgânico em homens e mulheres baseado na diferenciação sexual e genológica. Na opinião de Melissa Hines, sua coadjuvante nesta matéria, não parece ter-se caminhado ainda o suficiente para se defender peremptoriamente que sexo e género dominam de forma influente a capacidade de ser espectador. A fundamentação da autora concentra

argumentos no funcionamento do cérebro e não tanto nas características sociais, culturais e psicológicas do comportamento humano. Mesmo aceitando que existem especificidades comportamentais próprias do homem (melhor percepção visual do espaço, maior tendência para a agressividade) e próprias da mulher (melhor capacidade de verbalização, menor agressividade), a identificação sexual e genológica que a biologia confirma não parece oferecer hoje dificuldade de maior se pensarmos na base cromossómica que a sustenta. Há, porém, casos considerados atípicos que envolvem uma opção de género mais complexa, como seja o transexualismo, e que requerem pelo menos um cuidado particular na sua avaliação. Será que alguém que seja transsexual reage obrigatoriamente de maneira diferente de um heterossexual ou de um homossexual como espectador de obra cénica? A fazer fé nas palavras de Melissa Hines, não. No entanto, não sei se do ponto de vista social, cultural e psicológico (e não ético) não haverá diferenças. O cérebro destes espectadores poderá registar muita informação a que nunca acederemos, embora sobre ela possamos especular.

Memória e conceitos cognitivos

Vejamos a experiência fascinante de ouvintes de peças radiofónicas, nas décadas de 30 e 40 do século passado, que foram obrigados a desenvolver capacidades auditivas que já não faziam parte dos seus padrões sensoriais desde há vários séculos. Este fenómeno deu direito a vários estudos, inclusive a uma reflexão minha (Mendes 2000:27-37) e veio comprovar que sem memória, mesmo transformando-se esta e adequando-se aos avanços científicos e tecnológicos a que estamos sujeitos, não teríamos espectadores em Artes do Espectáculo. A memória, ao contrário daquilo que narrei no exemplo absurdo (*vide* p. 77 desta reflexão), é um projecto querido do cérebro que apoia a nossa sobrevivência enquanto interacção entre passado e futuro, no seio da nossa espécie biológica e como reflexo relacional entre culturas.

Porque sabemos hoje que a memória não vive de completa fidelidade nem o cérebro trabalha sem a dita interacção, i. e., não recebe informação de forma passiva, é muito natural que no nosso modo de recordar se apresentem tanto contextos como coisas isoladas, propiciando essa interactividade.

Talvez por isso possamos pôr de parte aqueles cientistas que à viva força nos querem fazer acreditar que a memória do ser humano é como um computador. Opõem-se a estes,

aqueles cientistas como Edelman (McConachie 2008: 33), que defendem que a memória não é uma estrutura representacional passiva mas uma "recategorização construtiva". A sua actividade desencadeia-se em função de "disposições" e do mapeamento e suas imagens. Todos em conjunto ajudam-nos a apreender e a aprender o mundo, a recordar o que aprendemos e a agir de forma criativa com a informação que nos é disponibilizada.

Sinapses: um modo de religar e reconfigurar a memória do espectador?

Perguntar-nos-íamos agora se ver muitos espectáculos nos torna melhores espectadores? Em princípio e de acordo com o que nos diz o nosso cérebro, a experiência adquirida permite-nos recuperar para novo contexto aquilo que já teve antes lugar e, nessa circunstância, ver muitos espectáculos dá-nos maior traquejo no trato com esta matéria. Mas será que por isso nos podemos sentir melhores espectadores? O que implica ser melhor? Melhor em relação a nós mesmos? Melhor em relação a outros? Melhor em relação a objectivos que nos propomos alcançar no vazio prévio do espectáculo desconhecido?

O grau de objectividade a partir dos dados recolhidos para a interpretação, por exemplo, de *Achterland* (de Anne Teresa de Keersmaeker), ou de qualquer outro vídeo em apreço, requer apenas a concentração do observador sobre o material observado - esse não tem variações. Mesmo assim, o observador debate-se sempre com a eficácia das suas próprias capacidades ao analisar o material seleccionado. Será cada visionamento uma experiência estética única ou antes uma reconfiguração dos dados entretanto coligidos e destacados por cada espectador em sucessivos momentos?

Como responder ao facto de que sendo cada espectáculo ao vivo absolutamente único, independentemente da sua composição mais ou menos preparada ao longo do tempo, essa singularidade exija da nossa parte uma resposta também ela única, apesar de a execução sináptica não ser interrompida?

Deste ponto de vista a experiência de espectador cénico, embora se ofereça como vivência artística recolectora de recordações anteriores com ela relacionadas, e também de outras que lhe sendo alheias a podem enriquecer, vive essencialmente daquilo a que chamaria um "movimento sináptico" que configura cada novo espectáculo a que ele assiste em relação a todos os anteriores por ele vistos, embora nunca de forma linear. Será que neste movimento associativo todos os espectáculos quando convocados aparecem mesmo? Haverá espectáculos que desaparecem para sempre? Que dizer de um espectáculo aos pedaços dentro de um outro inesperadamente convocado?

A natureza da sinapse, que menciono aqui como um elemento aglutinador mas sobretudo como uma força despoletadora do novo integrado, desencadeia-se, do meu ponto de vista, a partir do exacto momento em que, desde

uma primeira vez, passamos a spectar arte cénica ao vivo e com regularidade. Ser espectador contrariado de qualquer coisa e, neste caso, de Artes Cénicas deve ser uma tortura!

Valorizemos então em relação a nós próprios critérios como importância, necessidade, desejo, expectativa, curiosidade intelectual, sociabilização, em suma, factores através dos quais poderemos aferir da nossa disponibilidade para um agir voluntário. Nesta medida ser espectador pode querer dizer procurar uma forma de bem-estar, de bem-ser.

Em que medida este movimento sináptico é representativo do carácter singular de um espectáculo em si e para o espectador, sem lhe retirar a possibilidade de o mesmo evocar e convocar outros que o antecederam? Nesta acepção só poderemos falar da relação entre passado e presente, antevendo que futuro só terá existência mesmo nesse tempo a vir mas sempre articulado com tudo o que já foi.

À semelhança daquilo que ocorre no nosso cérebro quando os neurónios desenvolvem uma corrente eléctrica que activa um axónio e o seu prolongamento - a sinapse - e liberta uma molécula química, um neurotransmissor, que por sua vez actua sobre a célula seguinte, criando um movimento em cadeia (Damásio 2010: 58-59), encontramos neste singular e dinâmico processo uma forma de representar aquilo que acrescenta valor à experiência do espectador quando ele é estimulado por um novo espectáculo.

Na minha leitura, a sinapse como sinal, ponto de passagem e movimento analógico é para o espectador o factor que desencadeia o processo de apreensão, conhecimento, reconhecimento e envolvimento emocional com o novo, aquele prolongamento que ao tocar no que existe (memória activa de outros espectáculos) dispara em direcção à nova produção cénica, que está a acontecer no aqui e no agora, e com a qual prossegue a teia de experiências cénicas de cada espectador.

Deixo aqui, para rematar esta digressão sináptica, dois pensamentos de Espinosa, na *Ética*, que me parecem vir em bom momento:

Um objecto que vimos antes, simultaneamente com outros, ou que imaginamos nada ter que não seja comum a vários, não o contemplamos durante tanto tempo como aquele que imaginamos ter qualquer coisa de singular." (Espinosa 1992: 319, Parte III, Proposição LII)

O homem experimenta pela imagem de uma coisa passada ou futura a mesma afecção de alegria ou de tristeza que pela imagem de uma coisa presente." (Espinosa 1992: 286, Proposição XXVIII)

O conceito de incorporação - o corpo como "conteúdo" do cérebro/mente

Sabemos hoje melhor do que antes como funciona a relação do cérebro humano com o corpo a que está ligado.

É através da acção de mapeamento que o cérebro identifica e constrói a identidade do corpo com o qual convive durante uma vida. Essa informação pode ou não ter um grau pormenorizado, mas abrange todas as componentes corporais a ele afectas. Neste contexto, o cérebro/mente lê o corpo como conteúdo. O corpo torna-se no seu assunto principal. Os mapas que o cérebro realiza sobre o corpo atribuem a este a condição de entidade mapeada, sublinhando, porém, o facto de que a ligação entre os dois assim se mantenha desde o nascimento do organismo e até que este desapareça. Diz António Damásio: "[...] as imagens mapeadas do corpo conseguem influenciar de modo permanente o próprio corpo que as originou." (Damásio 2010: 120)

Manifestando-se em pólos opostos no que à relação entre corpo e cérebro diz respeito, e tendo em conta o desempenho da memória, deparamo-nos com duas posições cognitivas, segundo Bruce McConachie: os "nativistas" que defendem a prevalência das características inatas e genéticas no poder de conceptualização do cérebro; os "emergentistas" que valorizam o desenvolvimento deste órgão em função das experiências vividas e adquiridas como construção e interacção com o exterior. (McConachie 2008: 38)

Julgo não se tratar aqui de privilegiar uma opção sobre a outra. Sem a consciência "nativista" dificilmente seria possível o reconhecimento do processo construtivo do cérebro. Apesar disso, McConachie defende, recorrendo uma vez mais à dupla de investigadores Edelman e Donald, "emergentistas" por excelência, que a receptividade de dois espectadores adultos através de estímulos visuais e auditivos do mesmo espectáculo cénico revelará idêntica conceptualização mental.

Damásio serve-se de duas expressões prodigiosas para acentuar a relação cérebro/mente-corpo. A primeira diz-nos o seguinte: "Trazer o corpo à mente é a derradeira expressão do facto de que o cérebro é 'acerca do corpo'; a segunda, referindo-se aos dispositivos especiais de percepção (olfacto, paladar, tacto, audição e visão), e portanto de relação com o mundo exterior, onde cabe referir a relação com cultura, intercultura, transcultura, defende comportarem-se esses dispositivos como 'diamantes engastados numa estrutura'" (Damásio 2010: 121).

Na óptica de Damásio esse engastamento revela-se através de uma estrutura ancestral que remonta aos primórdios da espécie e de uma estrutura de adequação que fez evoluir essas "portadas" (pavilhão auricular, canal auditivo, ouvido médio..., pele, músculos à volta dos olhos, componentes do globo ocular, retina cristalino, pupila, entre o interior e o exterior) que "se abrem" de par em par sempre que interior e exterior comunicam. É por isso que são tão valiosos estes dispositivos, "diamantes" para Damásio, uma espécie de fronteira transponível, quando

do exterior chegam sinais (espectáculo cénico) que pretendem alcançar o cérebro.

Deve-se ao corpo a capacidade de fazer representar aquilo que lhe é exterior no próprio cérebro. Essa representação começa por ocorrer na superfície do corpo como resultado da interacção entre este e o mundo que o rodeia. A mente tem conhecimento deste processo de progressiva actualização que o corpo faz chegar ao cérebro. Neste trajecto vai-se expandido o eu, aquilo que é próprio de cada sujeito e aquilo que lhe confere consciência.

Como é então possível que dois espectadores no mesmo lugar e no mesmo tempo percepcionem um mesmo momento de um espectáculo da mesma maneira?

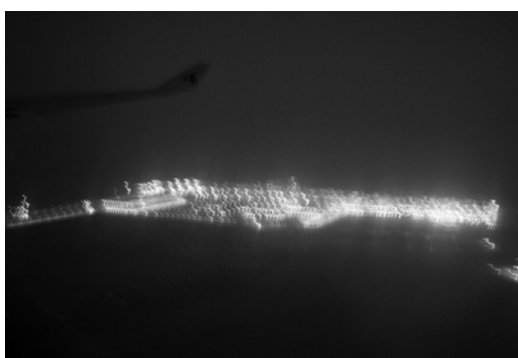
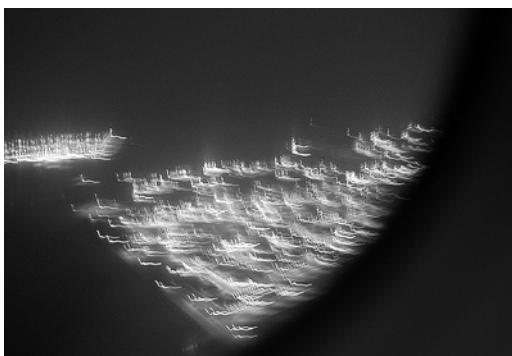
Perdoem-me os "emergentistas" e a ligeireza com que parecem entender os "sentimentos corporais espontâneos, as emoções e os sentimentos emocionais" próprios de cada espectador. (Damásio 2010: 122) O universal não pode ser submergido pelo particular nem o seu contrário é desejável ou possível. Apesar de existirem zonas de contacto (processos mentais) entre o que é comum aos dois espectadores, cada um será dono e senhor de espontaneamente se exprimir através de emoções e sentimentos: o filme *Shirin* de Abbas Kiarostami conduz-nos à história de amor narrada através da memória de cada uma das atrizes e das suas particulares histórias de amor.) Onde caberão as nossas neste intrincado processo?

Querer estar inteiro por dentro da experiência cénica com o corpo, os seus "diamantes", o que se imagina e o que nos escapa

Oscilar entre o universo da imaginação, nem que seja por umas poucas horas (*A varanda* de Jean Genet pelo Teatro da Cornucópia é uma rara excepção entre nós em moldes temporais), e aquilo que é constitutivo da realidade, a nossa e a que nos é exterior, atribui frequentemente à experiência como espectadores aquele "não sei quê" que nos faz confundir actor com personagem, narrativa cénica com narrativa pessoal, linguagem ficcional e comunicação linguística outra. A esta operação mental chama Bruce McConachie *Blending Identity* (identidade aglutinadora). (McConachie 2008: 40-47)

Este processo implica o envolvimento do corpo, do cérebro e da mente como forma de criar emoções e sentimentos desencadeados por aquilo que captamos do espectáculo artístico que nos é dado a ver.

Num primeiro nível a nossa identidade física e mental é sujeita a um estado modificador através dos "diamantes" do corpo que conduzem ao cérebro a informação recebida e onde a emoção e o sentimento são mapeados. Num segundo nível, mas que conscientemente não distinguimos do primeiro, o nosso estado corporal altera-se quando em cena qualquer coisa de particular acontece e interfere com o modo como estamos ou somos envolvidos pelo



<
Mapeamentos em
altitude,
Doha, Quatar,
Dezembro de 2011.

espectáculo. Num terceiro nível, de que também não nos apercebemos em consciência, tal como acontece com o primeiro e o segundo anteriormente mencionados, entra em jogo o "como se".

Este mecanismo que nos leva pelo caminho da sobreposição pontual e involuntária entre actor e personagem, entre obra ficcional (a peça a ser dita) e o cruzamento dessa mesma ficcionalidade com as nossas memórias pessoais, ou que interage num momento específico a acontecer em cena com o qual nos identificamos particularmente (ou o seu contrário), pode produzir em nós uma reacção de simpatia (ou outra qualquer na vasta gama de possibilidades), porque estabelecemos relações afins entre o que percecionámos e a nossa própria experiência de vida. Deste processo já falámos a propósito de empatia, antipatia, simpatia. No entanto, o que quer que nos faça trocar isto (ficção) por aquilo (realidade) e vice-versa não deixa de ser um acto que produz um efeito de simulação e, como tal, "não" é exactamente como o real. Trata-se, por isso, de um movimento de transferência em que a nossa identidade de espectadores/pessoas se permite aglutinar, sob uma perspectiva cognitiva, diferentes universos como forma de melhor entrar no jogo com autenticidade.

Algumas palavras em jeito de coda

É difícil neste contexto podermos operar com o conceito de genuinidade no sentido de representação do legítimo. Não significa isso, porém, que não seja possível clarificar esta ideia. Quero com isto dizer que qualquer espectáculo ao vivo será sempre o que está a ser e o que o antecedeu. Tal como acontece com o espectador. Em ambos os casos estamos integralmente lá, no lugar da representação e para ela. Legitimamos a representação. No entanto, a linearidade desta explicação não corresponde ao que de complexo transportamos em nós, em cada um de nós, apesar de já termos a consciência de como funciona o

nosso cérebro e do muito que poderemos aprender ainda através desse conhecimento.

E talvez seja por isso que o espectáculo cénico, o de teatro e todos os seus irmãos em arte, possam ser nomeados como "um trabalho com as consciências." (Cintra 2011: 9) Deste ponto de vista o teatro ajuda a implementar uma consciência ética nos seus espectadores que de modo algum se dissocia do seu funcionamento biológico. O cérebro e a mente existem como criadores de vida em nós. Se essa vida puder aprender a deleitar-se com o trabalho feito com as imagens, se puder tirar proveito das palavras que outros dizem, se for capaz de entrar no jogo que sempre caminha para a morte, mas no qual é de descobrir a vida que se trata, aquela que livremente escolheremos viver, estaremos então em condições de nos assumirmos como espectadores responsáveis. Seremos, na óptica de Jacques Rancière, espectadores emancipados. Enquanto tais seremos capazes de individual e colectivamente ter prazer, reflectir, partilhar, seremos, por ventura, mais humanos.

Referências bibliográficas

- CINTRA, Luis Miguel (2011), "Este espectáculo" in: *A varanda* de Jean Genet: Programa do Teatro da Cornucópia, Novembro.
- DAMÁSIO, António (2003), *Ao encontro de Espinosa: As emoções sociais e a neurologia do sentir*, Lisboa, Publicações Europa-América.
- (2010), *O Livro da Consciência - A construção do cérebro consciente*, Lisboa, Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- ESPINOSA, Bento de (1992), *Ética*, Introdução de Joaquim de Carvalho, Lisboa, Relógio D'Água.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1982), *Goethes Werke - Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, Erich Trunz/Hans Joachim Schrimpf (Hrsg.), Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 12, München, C. H. Beck, 10.
- McCONACHIE, Bruce (2008), *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Hampshire, Pallgrave Macmillan.
- MENDES, Anabela (2000), *Éter, Órbitas e Odisseias. Dos caminhos da oralidade nos raios da voz. Leituras dramáticas de peças radiofónicas alemãs emitidas entre 1930 e 1944*, Lisboa: Colibri (Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa).
- MOLDER, Maria Filomena (2009), *Símbolo, analogia e afinidade*, Lisboa: Edições Vendaval.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *O espectador emancipado*, trad. José Miranda Juto, Lisboa, Orfeu Negro.

Créditos fotográficos

Autoria e arquivo de Anabela Mendes