



A empatia e o contágio: as impregnações dos encontros

*The empathy and the contagion:
impregnations of the encounters*

*La empatía y el contagio:
las impregnaciones de los encuentros*

Mariana Rosa e Silva Santos

Mariana Rosa e Silva Santos

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (Doutoranda).
Pesquisa em andamento – iniciada em 2022. Programa de Pós-graduação
em Artes Cênicas, Linha Processos e Métodos da Criação Cênica,
orientada pelo Prof. Dr. Ricardo Kosovski. Bolsista pela Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Atriz, fisioterapeuta,
professora e diretora teatral.



Resumo

Este artigo visa abordar o fenômeno da empatia para atores e espectadores, em diálogo com a ciência, para explicá-la e entender seus mecanismos. Trataremos da empatia cinestésica como contágio gravitacional, apontada por Hubert Godard, gerenciada por músculos que criam um *efeito de transporte*. Relacionaremos essa empatia com as noções de *intercorporeidade* propostas por Maurice Merleau-Ponty e faremos reflexões a partir de textos de José Gil a respeito de outro tipo de contágio, que faz a comunicação de inconscientes por meio de corpos espectrais, iniciando ponderações sobre o obsidiar da obra para o artista.

Palavras-chave: Empatia; Empatia cinestésica; Contágio.

Abstract

This study seeks to address the phenomenon of empathy for actors and spectators, dialoguing with scientific studies to explain it and understand its mechanisms. It addresses kinesthetic empathy as a gravitational contagion according to Hubert Godard's appointments, which is managed by muscles capable to produce an *effect of transport*; it correlates to notions of *intercorporeity* made by Maurice Merleau-Ponty, and, taking José Gil's point of view, reflects on another type of contagion, that which makes the unconscious communication by spectral bodies, initiating considerations about the artwork as haunting the artist.

Keywords: Empathy; Kinesthetic empathy; Contagion.

Resumen

Este texto busca abordar el fenómeno de la empatía para actores y espectadores a partir de un diálogo con las ciencias para explicarlo y comprender sus mecanismos. Describe la empatía cinestésica como el contágio gravitacional gestionado por los músculos y puede crear un *efecto de transporte* conforme señala Hubert Godard. Además, la correlaciona con la noción de *intercorporeidad* de Maurice Merleau-Ponty, y desde José Gil reflexiona sobre otro tipo de contágio que hace la comunicación de inconscientes, a través de cuerpos espectrales, lo que empieza las consideraciones sobre el asombro de la obra para el artista.

Palabras Clave: Empatía; Empatía cinestésica; Contagio.

Nós mapeamos tudo com o que interagimos...

O tema deste artigo será a empatia cinestésica como uma experiência do espectador, mediada pelo seu sentido cinestésico. Iniciaremos a abordagem, no entanto, por meio de um sobrevoo. Utilizaremos como referência o exemplo de um cientista, que, absorto em seu trabalho, lembra-se de um colega. Intrigado com a memória súbita, procura refazer o caminho imagético que lhe trouxe à mente essa pessoa. E compreende, como que proporcionando suporte ao seu conhecimento especializado na área, que a recordação viera não somente das imagens, mas de um movimento adotado pelo seu corpo, um certo modo de se mexer parecido com o do seu colega.

Antônio Damásio, o neurocientista mencionado, pôde experimentar o nascimento de uma lembrança por meio dos seus músculos e ossos, depois associando-a ao fato de que havia visto de relance seu colega um pouco antes (Damásio, 2011). Essa propriedade do corpo registrar padrões de movimentos e posturas alheios como memória é possível por meio de diversos mecanismos corporais: pequenos receptores musculares, a comunicação háptica¹ entre os sentidos e os neurônios-espelho são alguns deles.

Esses mecanismos inscrevem no cérebro alguns padrões do corpo, ao que Damásio (2011) chama de mapas. Os mapas, conforme o autor explica, informam-nos dos lugares, objetos, das ações de uma pessoa com quem interagimos. Nós mapeamos também os estados corporais, e é a partir do acesso aos mapas que podemos reconstruir um estado, seja o nosso próprio estado, seja o de quem vimos:

A construção [dos mapas do corpo no cérebro] pode ocorrer antes das mudanças emocionais em decurso no corpo, ou até mesmo *em* vez dessas mudanças. Em outras palavras, o cérebro pode *simular*, em regiões somatossensitivas, certos estados corporais *como se* eles estivessem ocorrendo; e, como nossa percepção de qualquer estado está alicerçada nos mapas corporais das regiões somatossensitivas, percebemos o estado do corpo como se ele estivesse ocorrendo, mesmo que não esteja. (Damásio, 2011, p. 133)

1 Referente à comunicação entre sensorialidade e motricidade. O termo é do psicólogo americano James Gibson (1904-1979).

O padrão de movimento que Damásio acessou, mapeado no seu organismo, despertou uma memória com seu equivalente em imagem. Possivelmente, é assim que certos padrões de movimento e posturas despertam memórias antigas, arquetípicas, que podem estar no inconsciente coletivo de um povo.

O inconsciente coletivo – formulação desenvolvida por Carl Gustav Jung² – é uma parte da psique constituída de arquétipos, ou seja, “determinadas formas na psique, que estão presentes em todo o tempo e em todo o lugar” (Jung, 2016, [n. p.]). Essas formas/imagens não são adquiridas individualmente, mas herdadas, e podem se tornar conscientes.

Além disso, a propriedade que temos de mapear o corpo do outro também nos auxilia a simular, ou seja, a antecipar, a fazer previsões, condição que Damásio (2011) e Alain Berthoz³ (2000) denominam *simulação antecipada*. Essa simulação não está longe das nossas vivências. Nós simulamos o tempo todo, ainda que não façamos reflexões sobre isso. Nós adivinhamos os pequenos movimentos de um ciclo de ações, como quando uma pessoa pega uma garrafa d’água e um copo, e verte a água neste para, em seguida, bebê-la. Se vemos uma cadeira, como coloca Berthoz (2000), podemos imaginar ideias de movimento, uma maneira particular de nos sentarmos nela, baseada nos nossos esquemas perceptivos.

O nosso aprendizado motor nos conduzirá na *simulação* das possibilidades de nos sentarmos na cadeira. Quando nos desviamos de uma pessoa vindo na nossa direção, a fim de evitar um esbarrão, é porque antecipamos o choque físico. Existe um tecido que nos conecta, uma intrincada trama, e, quanto mais próximo os corpos estão, mais interferência, mais interação é possível.

“Um homem caminha [por um] espaço vazio, enquanto outra pessoa o observa, e isso é tudo de que se precisa para dar início a um ato teatral” – explica o diretor teatral Peter Brook (2015, p. 17, acréscimo nosso). O homem que observa de alguma forma caminha. Se isso é tudo o que se precisa para iniciar um ato teatral, o teatro seria, então, uma via não circunscrita ao inteligível, mas primordialmente um meio para afetar o sensorial. Peter Brook

2 Carl Gustav Jung (1875-1961), psiquiatra, psicoterapeuta e psicólogo suíço.

3 Alain Berthoz (1939-), neurofisiologista e engenheiro francês.

também propõe que os neurônios-espelho foram fundamentais para que as ciências finalmente compreendessem o que o teatro já havia realizado, ao seu modo, há muito tempo:

Para o grande dramaturgo e cineasta britânico, o trabalho do ator seria em vão se este não pudesse, mais além das barreiras linguísticas ou culturais, compartilhar os sons e movimentos do seu próprio corpo com os espectadores, convertendo-os, assim, em parte de um acontecimento que estes devem contribuir para criar. (Rizzolatti; Sinigaglia, 2006, p. 11)⁴

O ator: profissional da partilha de afetos

Reflitamos sobre o homem que caminha: o ator. O ator percorre o palco, mas não está sozinho. Seu andar está minimamente impregnado por alguma qualidade extraordinária. Se fosse seu andar habitual, ainda assim, sendo olhado, não deixaria de considerar – ainda que inconscientemente – seu observador como uma potencial interferência no seu modo de andar. O teatro como oportunidade para o acontecimento é oportunidade de mútua partilha entre ator e espectador.

Mas o ator se preparou para atravessar o palco: seu comportamento, ao encenar, faz parte de uma simbiose de ações estudadas não somente com a finalidade de provocar um efeito no espectador, mas *porque* o ator levou ao palco as diversas experiências que lhe afetaram e que emergiram no processo de criação. O ator, a partir das suas memórias e/ou das informações de uma espécie de fluxo oceânico de inconscientes, descobriu as ações, foi tocado, operou como um transdutor que, tendo afinado suas antenas para as energias sensíveis, modelou-as em ação.

O ator se prepara para encontrar o acaso. Antes de encontrá-lo, criou uma trilha de movimentos concretos, que, inicialmente, talvez não pudessem ser chamados de ações – como Jerzy Grotowski⁵ especificou – que, a saber,

4 Em espanhol: Para el gran dramaturgo y cineasta británico, el trabajo del actor sería vano si éste no pudiera, más allá de las barreras lingüísticas o culturales, compartir los sonidos y movimientos de su propio cuerpo con los espectadores, convirtiéndolos, así, en parte de un acontecimiento que éstos deben contribuir a crear. (Rizzolatti; Sinigaglia, 2006, p. 11, tradução nossa).

5 Jerzy Marian Grotowski (1933-1999), diretor-pedagogo, pesquisador teatral polonês.

não são atividade, gesto ou movimento. A compreensão do que é ação não é uma tarefa simples e demanda observações acuradas de certos acontecimentos da vida e uma prática que possa viabilizar que a ação se desenvolva. Pistas mais esclarecedoras da sua acepção foram deixadas por Grotowski (2001): a ação é precedida pelo impulso, o qual existe na presença do parceiro.

Algumas dessas pistas referentes à definição de ação podem ser vistas no texto *Resposta a Stanislavski*, proveniente de um encontro entre Grotowski, diretores e atores em 1969 em Nova Iorque. No entanto, em 1988, Grotowski fez uma conferência em Santarcangelo, na qual ele ressaltou o que a ação não é.

De modo sucinto, a ação não é atividade quando se entende que a atividade é um mero limpar o chão, lavar a louça ou fumar um cachimbo; a ação não é gesto quando é um mero movimento periférico do corpo, como o gesto dos padres; a ação não é um movimento quando é uma mera caminhada até a porta. Mas todos esses atos podem se tornar ações. As diferenciações e os apontamentos de como atividades, gestos e movimentos podem se transformar em ações podem ser encontradas nessa conferência, citada no livro *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, de Thomas Richards (2012).

Importa-nos, por ora, pensar na linha dos movimentos concretos (vamos chamá-los assim), ainda num estágio de pré-ação. A ação em si ocorrerá quando a atividade/gesto/movimento perder a qualidade de ser “mera”, trivial, desprovida de âmagô. É ação quando atravessada por uma qualidade além-física.

Pode ser, entretanto, que o ator já tenha mestria no trabalho com as ações, trazendo-as para o processo criativo. De outra maneira, o ator pode adentrar o terreno árido da criação, que não foi ainda atravessado, que ainda não aportou as ações, precisando dar seguimento ao seu trabalho: ele pode criar algo concreto, como que para apoiar um *entrever* de alguma coisa que está em latência.

Da trilha de movimentos concretos, de repente o ator descobre um recesso, do qual irrompem associações que o alimentam e vitalizam o movimento, transformando-o, até que, preservando o gérmen criativo, remodela-se

a forma e/ou descobre-se outra, e desenvolve-se a linha das ações. Esta descrição corresponde a um tipo de processo de criação em si.

As associações funcionarão como um sustentáculo imaterial da ação. Associações, aliás, é o nome provisório que concedemos àquilo que não se consegue nomear porque qualquer palavra só abarcará apenas *um* aspecto daquilo que é o material criativo. O termo *associações* foi abandonado por Grotowski (2001), que propôs que era preciso mergulhar na escuta das coisas, não no nome dado a elas.

O ator, o sujeito que anda, senta-se, pega um ônibus, paga as contas, toma um *chopp*, encontra-se, num determinado dia, atravessado por suas atividades corriqueiras por um acontecimento, uma intensificação (de energias, podemos pensar): ele toma parte, faz, sofre, experiencia algo não programado, que não está sob seu controle, que, de alguma forma, lhe escapa à compreensão total, que não consegue perceber ou apanhar por completo. Para citar um exemplo, uma relação sexual que deixou nele algo como que raízes afetivas/emocionais. Essas raízes permanecem como marcas, mapeadas no seu corpo, cérebro (e, talvez possamos acrescentar, espírito).

Os mapas, para retomarmos, os adventos para acessar padrões e posturas corporais, são acessos a estados emocionais (e talvez tenham aberturas ao espírito). Acessamos as próprias emoções, as posturas e os movimentos que um dia vivenciamos; também conseguimos acessar estados, posturas e movimentos que vimos em outros (o que não deixa de ser uma experiência), sendo mais fácil se já conhecemos esses estados, como nos informa Damásio (2011), que propõe, também, que o processo ao qual experimentamos o estado do outro é o que leva o nome de *empatia*.

A empatia e os neurônios-espelho

Ao mencionar a palavra empatia, a acepção que parece ser a mais comum é aquela que envolve as emoções, sendo a capacidade que temos de experimentar uma emoção sentida pelo outro uma definição possível. Não a emoção do outro, mas uma ressonância emotiva análoga, realizada pelo nosso próprio organismo, que faz uma leitura de traços, características físicas alheias e reconhece-as a partir das próprias experiências anteriores.

A empatia *não* é, como se diz, um *colocar-se no lugar do outro*, porque não somos o outro, não nos é possível reivindicar esse lugar, muito embora seja uma experiência de partilha.

Cruzemos essas noções a partir de outros dois neurocientistas, que fazem interlocuções sobre a empatia no campo das emoções, já que, para compreender a empatia cinestésica, talvez seja necessário expandir a compreensão do termo empatia para além do seu sentido mais comum, em seguida tecendo relações com o trabalho atoral.

O ator é o profissional que aprende a expor seus afetos, sendo um caminho desses afetos aquele em que ele está diretamente dentro do acontecimento que citamos anteriormente, e outro caminho aquele que queremos citar e que se correlaciona com a empatia; chamemos este de indireto, que é quando o ator viu/presenciou outro sujeito em uma situação extraordinária (um acontecimento).

É no mínimo limitante pensar em direto ou indireto, quando os dois sujeitos estão imbricados numa mesma circunstância/contexto, como no teatro: um anda, um assiste à curta distância; aí existirá aquela mútua interferência que citamos. Para esclarecermos ao menos um pouco o que seria o caminho indireto mencionado, podemos nos lembrar do último filme que nos comoveu, ou da comoção relatada por algum amigo, quando assistiu ao *Titanic*, por exemplo.

Por que nos comovemos? Comover, aliás, é um termo que poderia remeter à empatia. Há “co” (de cooperação, colaboração) e “moção” (de emoção, de mover): mover junto. Com o quê ou quem? Comover se refere a abalo, choque nervoso, e, de outra maneira, à agitação popular, revolta, motim.

Quando nos comovemos, saímos de um estado a outro, há movimento e intensificação. De repente, o espectador se comoveu com o ator que caminha, uma vez que as expressões do ator indicavam dor. Por alguma razão, o espectador, com base nas suas experiências, lendo a expressão de dor, também contorceu um pouco o rosto, mesmo que sem perceber. A reação do espectador é uma reação de empatia, mesmo que ele não compreenda os porquês da dor que o personagem (e talvez o ator) sentiu.

Conforme Giacomo Rizzolatti e Corrado Sinigaglia (2006) explicam, ambos neurocientistas, ao longo da vida, desenvolvemos a capacidade de

reconhecer certas expressões faciais e corporais, em especial aquelas que apresentam significado. Na empatia, somente a *ação* é passível de ser reconhecida, pois certos neurônios não se ativarão quando os movimentos são simples. Para esses cientistas, a empatia é um mecanismo para garantir a sobrevivência, o bem-estar e a consolidação de vínculos interindividuais (Rizzolatti; Sinigaglia, 2006).

Como a empatia garante a sobrevivência? Vamos supor que você tenha saído de casa com um amigo, e vocês resolveram ir a um restaurante. Ambos pediram o mesmo prato. Quando o prato chega, seu amigo, mais rápido do que você, prova a comida e logo cospe fora, quase vomitando-a. Você hesitou, não? Talvez tenha feito caretas, talvez quase vomitou, acompanhando o movimento do seu colega. Isso é empatia.

O asco é uma das emoções primárias, assim como o medo, a raiva, a dor, a surpresa, a alegria etc., que aprendemos a reconhecer no curso da evolução e que tem utilidade adaptativa, conforme propõe Darwin, citado na obra de Rizzolatti e Sinigaglia (2006), que também destacam que os grandes mediadores dessa comunicação são os neurônios-espelho; estes se ativam mesmo quando não reproduzimos o comportamento do outro:

o mecanismo espelho permite ao nosso cérebro reconhecer imediatamente tudo o que vemos, sentimos ou **imaginamos** que fazem os demais, pois ativa as mesmas estruturas neurais (motoras ou visceromotoras, respectivamente⁶) responsáveis por nossas ações e emoções (Rizzolatti; Sinigaglia, 2006, p. 182).

Todos nós experimentamos empatia no sentido que estamos abordando, cada um à sua maneira, com variações que incluem o contexto, quem é o outro e qual é o nosso vocabulário de ações. O mecanismo espelho não só

6 “Respectivamente” se refere a ações (estruturas motoras) e emoções (estruturas visceromotoras), como é possível verificar no fragmento integral: “No necesitamos reproducir íntegramente el comportamiento de los demás para captar su valencia emotiva, como, por lo demás, tampoco la comprensión del significado de las acciones observadas exigía su reproducción. Pese a implicar zonas y circuitos corticales diversos, nuestras percepciones de los actos y reacciones emotivas de los demás parecen ir emparejadas con un mecanismo espejo que permite a nuestro cerebro reconocer inmediatamente todo lo que vemos, sentimos o imaginamos que hacen los demás, pues pone en marcha las mismas estructuras neurales (motoras o visceromotoras, respectivamente) responsables de nuestras acciones y emociones.” (Rizzolatti; Sinigaglia, 2006, p. 182, tradução nossa).

opera para ativar as estruturas neuronais ligadas às emoções, mas às ações. As ações são aquelas que teriam uma propriedade além-física, e que, no entendimento desses neurocientistas, portam um significado. Esse significado, porém, não se limita ao que pode ser involucrado pela linguagem.

A empatia cinestésica como contágio gravitacional

É a sensação de nosso próprio peso que nos permite não nos confundirmos com o espetáculo do mundo. Quando o nosso trem parte da estação, é possível que não saibamos se é nosso trem que se move ou aquele que está ao lado. No caso de um espetáculo de dança, essa distância subjetiva que separa o observador do dançarino pode variar (quem se move realmente?), provocando um certo efeito de “transporte” “Transportado” pela dança, tendo perdido a certeza do seu próprio peso, o espectador se torna, em parte, o peso do outro. Vimos a que ponto a gestão do peso modifica a expressão. Vemos, agora, a que ponto ela modifica para o espectador suas impressões. Como a gravidade organiza o que vem antes do movimento, organiza também o que vem antes da percepção do mundo exterior. Quando, pelo transporte, o olhar é restringido em menor intensidade pelo peso, ele viaja diferentemente. É isso que podemos chamar de empatia cinestésica ou de contágio gravitacional. (Godard, 2002, p. 24-25)

Talvez agora possamos pensar a empatia cinestésica um pouco mais ancorada nos sentidos do corpo, além das conexões neuronais. Aproximamo-nos um pouco do tema quando colocamos que Damásio havia percebido por meio de seus músculos e ossos um padrão que lhe remetia ao seu colega. Depois, passamos pelos neurônios-espelho e pela capacidade que nosso cérebro tem de simular uma situação. Todo esse processo tem como referencial as experiências pregressas, que são usadas para fazer previsões. Já a empatia cinestésica, no trecho que importamos de Hubert Godard⁷, é uma experiência de como percebemos o movimento e o peso.

O termo empatia cinestésica foi mencionado pela primeira vez pelo etnólogo Deidre Sklar e é retomado por Godard, especialmente após o contato com as pesquisas e os escritos do neurocientista Alain Berthoz, como aborda Roquet (2019) em seu livro *Vu du Geste: Interpreter le mouvement dansé*.

⁷ Hubert Godard, francês, ex-bailarino, pesquisador de referência do movimento. Foi Maître de Conférences da Universidade Paris VIII.

A cinestesia é a sensação ou percepção dos movimentos no corpo. É considerada por Berthoz (2000) como um sexto sentido e tem vários receptores (entre eles musculares, vestibulares, visuais) que captam mudanças de estado e de movimento e funcionam antecipando e modulando o movimento, mesmo que seja executado. (Berthoz, 2000).

O espectador que olha um espetáculo dançado, espelha, de alguma forma, a dança no seu corpo. Executa a dança no seu corpo. Podemos pensar nesse processo quando vemos um espetáculo de circo: um trapezista sobe nas escadas, prepara-se, salta, e – para o nosso entusiasmo – agarra a barra. Nós, espectadores, compartilhamos da experiência com mudanças nos nossos tônus musculares ainda que despercebidas.

A correspondência da empatia cinestésica como contágio gravitacional no texto *Gesto e percepção*, de Godard (2002), vem acompanhada de uma série de elaborações a respeito da organização que certos músculos operam em relação à gravidade. Esses músculos, chamados gravitacionais, são responsáveis por manter nosso equilíbrio e a postura. Eles “antecipam-se a cada um de nossos gestos” (Godard, 2002, p. 14-15); Godard denomina essa capacidade de antecipação de *pré-movimento*, acrescentando que esse ajuste produzirá a carga expressiva do movimento que iremos executar. Os músculos gravitacionais são afetivos e emocionais.

Os músculos gravitacionais registram e operam as mudanças no tônus postural e mediam as alterações no equilíbrio. O ajuste prévio tônico depende da impressividade, isto é, como recebemos a presença do outro de fora para dentro (Muniz, 2018). Essa recepção é referente à maior ou menor abertura a se deixar ser tocado, e, quando nos deixamos ser tocados, ocorre uma ativação emocional (Muniz, 2018).

O humor e o imaginário do momento incidirão sobre o pré-movimento que afetará a nossa expressão (Godard, 2002). O espectador, em sua cadeira, por meio da gestão do peso do dançarino em seu movimento dançado, pode experimentar, portanto, diferentes sensações de peso e impressões. A empatia que experimenta ocorre a nível da organização gravitacional: embora tenhamos a sensação de peso do nosso corpo para nos informar que estamos sentados numa cadeira, também podemos ser *transportados*, experimentar outros pesos, como os de outros corpos, como explicitou Godard na citação mencionada.

Isso só é possível porque os sentidos, que, como vimos, são agentes preditivos, também são aquilo que nos conecta em vários níveis, corpo-a-corpo, corpo-com-corpo, corpo-no-corpo. A discussão que se insurge aqui passa pela mútua interferência ator-espectador, pelo mecanismo espelho e pela empatia gravitacional, e é também a do entrelaçamento de um corpo no outro, de uma existência para outra. Por existência, podemos pensar em humana e não humana.

Intercorporeidade e reversibilidade – reflexões inspiradas por Merleau-Ponty

Mas se estou bastante próximo do outro para ouvir-lhe o alento, sentir-lhe a efervescência e a fadiga, assisto quase, nele como em mim, ao terrível nascimento da vociferação. Assim como há uma flexibilidade do tocar, da vista e do sistema tocar-visão, há uma flexibilidade dos movimentos da fonação e do ouvido, eles possuem sua inscrição sonora, as vociferações têm em mim seu eco motor. (Merleau-Ponty, 2014, p. 142)

Se nos aventuramos a pensar em entrelaçamento é porque temos em mente o filósofo Maurice Merleau-Ponty, que não deixa de ser conjurado em cada um dos textos citados dos neurocientistas – Damásio, Rizzolatti e Sinigaglia, Berthoz –, assim como também é invocado por Godard, como em *Olhar Cego: entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik*. (2006).

São muitas das proposições de Merleau-Ponty citadas por esses neurocientistas que acabam por cruzar descobertas científicas que corroboram com o que o filósofo elaborara: o sentido cinestésico, a propriedade tátil da visão, a reciprocidade das nossas intenções e dos gestos do outro, as antecipações das ações, entre outras.

No que diz respeito à empatia, todas essas noções se conectam para explicar esse fenômeno. Dissemos, anteriormente, que uma trama nos conecta, e isso parte dos endereçamentos que o autor faz em *O visível e o invisível* (2014), quando nos explica que estamos imbricados e em cruzamento, como se estivéssemos sustentados por um tecido, uma *carne* – o quiasma.

Os entrelaçamentos entre vidente e visível também são explorados por ele a partir da perspectiva de que vidente e visível estão em aderência e

reversibilidade, enrolados e inseridos um no outro. Os sentidos da visão e palpação não só estão interrelacionados, como é proposto que a visão tem a faculdade de tocar. A visão palpa o mundo.

Mas aquele que toca é também tocado, tal como o exemplo clássico merleau-pontyano das duas mãos que se tocam, e não se sabe qual mão toca e qual é tocada. A aderência e reversibilidade entre tocante-tocado, visível-tangível abre espaço para o desenvolvimento do que ele chama de *intercorporeidade*:

Se pude compreender como nasce em mim esta vaga, como o visível que está acolá é simultaneamente minha paisagem, com mais razão posso compreender que alhures ele também se fecha sobre si mesmo, e que haja outras paisagens além da minha. Se se deixou captar por um de seus fragmentos, o princípio da captação está assimilado, e o campo aberto para outros Narcisos, para uma ‘intercorporeidade’. (Merleau-Ponty, 2014, p. 139)

Dos outros Narcisos, podemos pressupor outros (como nós), uma vez que antes de mencioná-los na passagem supracitada, Merleau-Ponty argumenta:

De sorte que o vidente, estando preso no que vê, continua a ver-se a si mesmo: há um narcisismo fundamental de toda a visão; daí porque, também ele sofre, por parte das coisas, a visão por ele exercida sobre elas; daí, como disseram muitos pintores, o sentir-me olhado pelas coisas, daí, minha atividade ser identicamente passividade – o que constitui o sentido segundo e mais profundo do narcisismo: não ver de fora, como os outros veem, o contorno de um corpo habitado, mas sobretudo ser visto por ele, existir nele, emigrar para ele, ser seduzido, captado, alienado pelo fantasma, de sorte que vidente e visível se mutuam reciprocamente, e não mais se saiba quem vê e quem é visto. (Merleau-Ponty, 2014, p. 137)

Tais formulações dialogam intimamente com o que queremos pensar a respeito da empatia: há uma espécie de *captação* e *abertura* que possibilita uma intercorporeidade. Para os pintores, até mesmo as coisas olham para eles. Ou, para o músico, é a sonata que “canta ou grita tão bruscamente que ele precisa ‘precipitar-se sobre seu arco’ para poder segui-la” (Merleau-Ponty, 2014, p. 148). O ator, o profissional da exposição dos afetos também suportou o olhar das coisas sobre ele: das coisas, das músicas, das cores, das pessoas,

dos fantasmas. Daí então aportará aos ensaios e apresentações aquele mesmo corpo habitado dos Narcisos a outros Narcisos, os espectadores.

Um contágio entre corpos

Novamente nos aproximaremos do ator que caminha e daquele que observa, para refletirmos sobre esse encontro a partir de um contágio, que não é o gravitacional, mas que pode ser outro, e que talvez seja exatamente aquele que obsidiará o ator e/ou o espectador que se abriu ao toque, quando ambos, finalmente, após o espetáculo, movem a engrenagem corporal às suas casas, deixando-se vaguear por territórios imagéticos-afetivos.

Deitado em sua cama, ator e/ou espectador, com dificuldade de se desligar do acontecimento teatral – aquele átimo que lhe físgou naquela vaga, naquele recesso – transporta-se. Dali um ou outro, ou um e outro, perscrutam memórias que podem ser de passado, de futuro, imaginações, elucubrações possíveis. Quem sabe, se não estão operando – até mesmo simultaneamente – outro encontro?

A empatia cinestésica, ao que parece, e olhando das perspectivas que trouxemos, tem facticidade, pode ser pensada operacionalmente, tomada como ferramenta para pensar em criação, como o fazem Eugenio Barba e Odin Teatret. Para este diretor e seu grupo, no seu fazer teatral, a atenção é colocada em três tipos de dramaturgia (orgânica, narrativa e evocativa), sendo a dramaturgia orgânica aquela que se ocupa com o sexto sentido do espectador: o ator, a partir dos princípios da pré-expressividade, pode influenciar o sentido cinestésico do espectador, a empatia cinestésica (Barba, 2014).

Ainda que possamos pensar a empatia em diálogo com as neurociências, como que querendo encontrar explicações complementares, também almejamos propor a empatia como dispositivo para pensar em outros tipos de contágio, que não são somente os cinestésicos, ou gravitacionais. Desde a discussão anterior começamos por fazer essas aproximações, por meio de excertos de Merleau-Ponty, em especial a ideia de que um campo aberto pode ser um campo de intercorporeidade.

O que é essa abertura, esse campo aberto? Quais condições favorecem a abertura? O espelhamento, a simulação antecipada que vimos constituiriam

acessos à abertura? Ou, pelo contrário, espelhamento e antecipação dificultam a abertura? A empatia é uma espécie de intercorporeidade? A intercorporeidade é uma espécie de empatia?

Antes, é preciso distinguir corpo e corporeidade:

Apesar ou para além das diferenças de abordagem, filósofos e estetas contemporâneos concordam em subverter radicalmente a categoria tradicional de 'corpo' e em propor uma visão original, ao mesmo tempo plural, dinâmica e aleatória, como jogo quiasmático instável de forças intensivas ou de vetores heterogêneos. Visão que é oportuna de designar, de agora em diante, pelo termo com conotações mais plásticas e espectrais de 'corporeidade'. (Bernard, 2001, p. 21)

Dito de outro modo, o conceito de 'corporeidade' implica num entrelaçamento polissensorial ou, se preferirmos, um quiasma intersensorial que convida o artista a uma perpétua viagem, a uma errância infinita: a arte é, por essência, nômade. (Bernard, 2001, p. 22)⁸

Estamos interconectados por uma rede invisível, um quiasma, que parece fechar sua trama quanto mais permitimos aproximações, podendo experimentar uma intercorporeidade. Nosso sentido cinestésico, anteriormente abordado neste artigo, percepção as ações, especialmente se a distância entre corpos se encurta. Eugenio Barba (2014) explicita que a empatia cinestésica é mais eficiente quando ator e espectador estão a até 10 m de distância um do outro.

À curta distância um percebe o outro com certa imediatez, palpando-se. No entanto, a mútua recepção depende da nossa abertura ao outro, desse *deixar-se ser tocado*, de permitir a sua presença. Uma gargalhada, uma vociferação podem encontrar em nós uma ressonância afetiva de ordem empática.

⁸ Em francês: Ainsi, en dépit ou par-delà les différences d'approche, philosophes et esthéticiens contemporains s'accordent pour subvertir radicalement la catégorie traditionnelle de "corps" et nous en proposer une vision originale, à la fois plurielle, dynamique et aléatoire, comme jeu chiasmatisque instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes. Vision qu'il est opportun de désigner désormais par le vocable aux connotations plus plastiques et spectrales de "corporéité". (Bernard, 2001, p. 21, tradução nossa). Autrement dit, le concept de "corporéité" implique un entrelacs polysensoriel ou, si l'on préfère, un chiasme intersensoriel qui invite l'artiste à un perpétuel voyage, à une errance infinie: l'art est, par essence, nomade. (Bernard, 2001, p. 22, tradução nossa).

A essa contaminação “mais comum” afetiva, a qual temos nos debruçado, José Gil⁹ (2004) explicita ser um tipo de contágio, enunciando duas categorias de contágios que importam ser mencionadas, para que possamos fazer travessias entre empatia e contágio, ponderando se a empatia (inclusive entre ator-espectador) não seria um acontecimento do tipo “devir-outro”¹⁰.

Antes de adentrar nessa discussão, cabe ressaltar que, ao dialogar com a proposta de Gil, é preciso levar em consideração que a perspectiva adotada difere um pouco daquela que vínhamos trabalhando porque esse filósofo se distancia de algumas concepções da fenomenologia (especialmente de Merleau-Ponty) e da psicanálise de Freud, como os pontos referentes ao corpo, à consciência e ao inconsciente.

De fato, ele as utiliza para propor outras acepções para esses termos. Ele diz, por exemplo, que “consciência do corpo” é uma instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo, sendo a consciência impregnada *pelo corpo* (Gil, 2004). Quando menciona inconsciente, propõe teorizá-lo de modo diverso, explicitando suas razões de fazê-lo:

Agora, o inconsciente que nós queremos, ou devemos, explorar é outra coisa, já. É outra coisa. Há estudos que se fazem atualmente sobre o “inconsciente inteligente”. O “inconsciente inteligente” pouco tem a ver com o que Freud propunha. Freud afirmava que o inconsciente não era inteligente – nem inteligente, nem estúpido, de resto. Para Freud, ele não produzia nada. Apenas reelaborava o conhecido, mais ou menos recalcado. Ora nós sabemos, hoje, que o inconsciente produz imensa coisa nova. É um outro conceito de inconsciente que é preciso desenvolver, então. Um conceito de inconsciente produtivo, construtivo. E já não o inconsciente definido pela negativa, pela repressão e pela censura, de que falava Freud. (Almeida, 2016, p. 52)

Casos em que o “inconsciente” muda de campo operatório (diferentemente da psicanálise) seriam aqueles dos rituais de transe e cura estudados pela etnologia (Gil, 1996). Interessa-nos pensar em inconsciente de forma ampla, abrigando seu potencial construtivo, em especial a capacidade que temos de realizar uma comunicação/contágio de inconscientes, como é abordado por Gil no artigo *Abrir o corpo* (2004).

9 José Gil (1939-), filósofo português.

10 Exemplos de devir (devir-objeto, devir-peixe) são citados por Gil (2004) no texto *Abrir o corpo*, fazendo referência a Deleuze. Propõe-se aqui que “devir-outro” funcione como uma ampliação do termo, incluindo a captação das características de outras existências.

Somos, ao longo desse texto, levados a fazer reflexões acerca dos afetos, suas forças e suas formas de contágio. Como apontado anteriormente, Gil (2004) distinguirá dois tipos de contágio: o da *contaminação afetiva*, o qual podemos relacionar à empatia, e o *contágio de inconscientes*, operação que inferimos como suscetível de ocorrer no acontecimento empático.

O contágio de inconscientes tem dois aspectos: das pequenas e inconscientes percepções que nos afetam por meio das forças que drenam; e das cartografias de intensidades do corpo, a qual Gil (2004) relaciona à presença de intensidades e suas influências naqueles que a percebem, citando o carisma como contágio como sendo uma comunicação de inconscientes.

Temos discutido as influências entre corpos, entre ator e espectador, entre ator e outros sujeitos, os afetos e as ressonâncias dos encontros. Por encontro, nos referimos àquele além do contato mais trivial, o das situações de interpenetração quando há abertura, no qual acontece uma conexão mais profunda. As ressonâncias podem ser pensadas como presenças que habitaram um corpo, uma corporeidade:

Um só corpo pode ser habitado por presenças sucessivas diferentes, como o demonstra a experiência mais comum. Melhor: um só corpo pode desdobrar-se em dois ou três outros corpos simultaneamente. Suponhamos que, subitamente, opero uma ruptura entre o meu discurso e os meus gestos (ou todo o meu comportamento corporal) – o que acontece em múltiplas situações, por exemplo, numa situação de sedução: o discurso continua a um nível de que se desprende o corpo que começa a “falar” toda uma outra linguagem, que vem ecoar no próprio plano verbal. A linguagem oral torna-se também indicativa dos movimentos corporais cujas estratégias de sedução agem diretamente sobre o corpo a seduzir. Que acontece, então? O corpo do outro é solicitado por uma espécie de presença espectral do corpo do sedutor, presença densa, que acorda o desejo do outro, e que procura intensificá-lo e captá-lo. (Gil, 2004, p. 21)

No fragmento acima, Gil ilustra uma comunicação de inconscientes, entre a presença espectral daquele que seduz percebida pelo seduzido, tal qual o fascínio que uma pessoa carismática exerce sobre outra. O outro corpo que se insurge, que é presença espectral contagiante, é chamado pelo filósofo de *corpo espectral*; esse corpo não tem formas, ou melhor, tem quase-formas, *formas de forças*, e são os corpos espectrais, que fazem a comunicação de inconscientes.

Como com Hitler, que com seu discurso produzia um corpo espectral de intensidades paranoicas, capaz de atrair milhares de alemães (Gil, 2004).

Podemos pensar na performatividade do corpo espectral. Ou, para facilitar, na performatividade da fascinação exercida por uma pessoa, um ator carismático, sedutor, porque, de um certo ângulo, pode parecer interessante empreender esforços para atrair o espectador. Como o ator desenvolveria (ainda mais) o seu carisma? Hitler seguramente tinha artimanhas para seduzir seu público; sua habilidade na oratória era natural e pôde ser lapidada ao longo de anos.

A solicitação do corpo do outro, ao que entendemos, a atração exercida pelo corpo espectral, no entanto, talvez nada tenha a ver com seduzir – pelo menos no sentido do putanismo¹¹ mencionado por Grotowski (Richards, 2012) –, mas pode estar relacionada com uma atitude de escuta porosa, atenta aos sinais, responsiva. Para isso, é necessária uma abertura.

Expressamos, com variadas palavras, que existe uma vaga, um recesso, uma abertura ao outro que nos proporciona sermos tocados, ou seja, permite a chegada, a entrada e, talvez, a permanência do outro. Essa permissão já é uma vaga, que como a própria ambiguidade da palavra *vaga* pode aludir, é espaço e errância, e é aí, na distração, que o espectro entra:

O espectro entra sempre no corpo-inconsciente do outro às más horas, quer dizer quando o outro se distrai suficientemente para abrir o corpo e se deixar investir afetivamente. Ora o afeto vai sugar completamente o espectro e moldar-se segundo as suas forças. É propriamente a este fenômeno que se chama incorporação. (Gil, 2004, p. 23)

Uma obra de arte à procura do artista

Uma obra prima sempre se move, por definição, a maneira de um fantasma. A coisa obsidia, ela conversa, habitam sem residir, sem jamais aí confiar-se, as numerosas versões desta passagem. (Derrida, 1994, p. 35)

11 Grotowski apontou, a respeito do ator e diretor polonês Ryszard Cieslak (1937-1990), que este encontrava a conexão entre o dom e o rigor, dom que era dom de si (ou dom para o trabalho, dom para eles dois, para algo mais elevado) e não “dom ao público”, o que ambos consideravam um “putanismo” (Richards, 2012). Na obra de Georges Banu (2015), *Ryszard Cieslak: ator-símbolo dos anos sessenta*, o termo “putanismo” aparece traduzido por Roberto Mallet como prostituição.

O corpo espectral é aquele que realiza uma comunicação de inconscientes, sendo ela equivalente a uma incorporação do corpo espectral no outro (Gil, 2004). Partimos das situações de sedução e do discurso de Hitler para esclarecer esse contágio que também ocorre quando percebemos uma obra.

A obra, uma pintura, uma música, é resultante do contato das coisas que olharam para o pintor (para retomarmos, ainda que brevemente, o exemplo pontiano), da melodia que demandou ser tocada pelo músico. As coisas, a melodia, tocaram esses artistas que, deixando-se serem tocados, e neles encontrando abertura, agenciaram-se por meio da materialização da obra.

O ator, também visto pelas coisas e pelas existências, sendo seduzido, captado, cria a(s) menor(es) unidade(s), a(s) ação(ões). A ação parte do desejo e investe todo o organismo do ator. A ação é precedida pelo impulso, que é habitado de presenças. As ações, as linhas de ações que constituem o artesanato desses contatos é uma poética das presenças.

Com as presenças podemos pensar novamente em intensidades, em forças. Uma obra como *Os Girassóis* ou *A Noite Estrelada*, de Van Gogh, tem/é uma força que pode nos obsidiar. Atores como Ryszard Cieslak, na peça *O Príncipe Constante*, e Helene Weigel, em *Mãe Coragem e Seus Filhos*, podem nos obsidiar, ainda que tenhamos visto apenas suas fotos, as imagens de momentos ímpares das suas atuações. Michelangelo dizia que tinha visto um anjo no mármore e o esculpiu até libertá-lo. O anjo, nessa situação, mais parece agenciamento de contágio...

Como obsidiam as obras? Como nos incorporam? Como sua força se apresenta na nossa cartografia de intensidades? Como se apresenta cada vez que retorna? Porque o espectro, ou se quisermos, a coisa que obsidia, como coloca o filósofo Jacques Derrida, é um conjurado retornante, do qual não temos controle sobre suas idas e vindas e que retorna ao corpo: “para que haja fantasma é preciso um retorno ao corpo, mas a um corpo mais abstrato que nunca. O processo espectral corresponde, portanto, a uma incorporação paradoxal” (Derrida, 1994, p. 170).

O ator, casa de espectros, caminha sobre o palco vazio... Essa caminhada, que não é movimento, mero deslocamento, mas ação, está investida de intensidades. A cada passo, seu corpo fantasmado, transpõe uma força

singular. Se aberto às energias, às intensidades, poderá ser *outrado*, como nos inspirou Fernando Pessoa¹², contagiado. Ator e espectador, distraídos o suficiente, comunicam-se no fluxo de inconscientes.

Considerações finais

Pensar na empatia – ou pensar com empatia – parece ser um caminho de sondagem das ressonâncias sensoriais dos encontros, naquilo que tem de material e imaterial. A empatia não é um processo intelectual ou emocional desprovido de um corpo. Pelo contrário, é por meio das impregnações no corpo e pelo corpo que podemos compreender o que se passa com o outro.

A empatia é um fenômeno de alteridade, da chegada do outro, por meio dos nossos músculos, da nossa visão, da nossa audição e daquilo que ainda não pode ser expresso em palavras. A chegada de um espectro? É melhor ponderar. Como apontou Grotowski (2001), é melhor escutar as próprias coisas do que nomeá-las.

No entanto, coisa ou associação podem auxiliar o ator a compreender que havia algo imaterial, uma força ou presença que tinha uma corporeidade, que será reelaborada para a cena. É preciso investir na ação – na verdade, seria melhor pensar em descobrir seu investimento – daquilo que realmente o tocou, que o obsidiou. E depois descobrir como deixamos uma margem para a espontaneidade, não ficando enrijecidos ao que pode acontecer em cada ensaio e apresentação.

A empatia e o contágio são dispositivos para pensar na presença cênica, que é uma presença de presenças. Não trabalhamos para encontrar efeitos de presença. Aliás, os efeitos podem demover a escuta porosa, como uma sedução do tipo putanismo demove a mesma escuta.

Mas é preciso pensar em empatia, em contágio, como Damásio experimentou: o corpo assumiu um padrão que estava impregnado de imagens. É preciso pensar também em empatia cinestésica, como Godard propôs, porque a gestão do peso é capaz de mobilizar a cinestesia do espectador,

¹² Fernando Pessoa (1888-1935), poeta, filósofo e escritor português. Utiliza a palavra **Outragem**, na sua obra *Livro do Desassossego* (2011).

oferecendo-lhe sensações gravitacionais variadas. E nas forças intensivas contagiantes, no agenciamento dos afetos.

Conforme atores e atrizes aventuram-se nessas experiências, podem descobrir aquilo que os impede de acessá-las e a entender como se afetam, como o corpo se move, para quais direções, como o peso está distribuído, para onde olha. O sentido cinestésico auxilia o ator a transportar o material para a poética da cena, as suas formas, e pode revelar aquilo/aqueles que haviam animado e que animarão as formas.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, E. P. Saber dizer, ousar exprimir: conversa com José Gil a propósito da éfrase. **eLyra**. Porto, n. 8, p. 41-56, 2016.
- BARBA, E. **Queimar a casa**: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2014. 299p.
- BANU, G. (org.). **Ryszard Cieslak**: ator-símbolo dos anos sessenta. São Paulo: É Realizações, 2015. 160p.
- BERNARD, M. **De la création chorégraphique**. Pantin: Centre National de la Danse, 2001. 274p.
- BERTHOZ, A. **The Brain's Sense of Movement**. Cambridge: Harvard University Press, 2000. 352p.
- BROOK, P. **O espaço vazio**: um livro sobre o teatro: moribundo, sagrado, rústico, imediato. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015. 224p.
- DAMÁSIO, A. R. **E o cérebro criou o Homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 440p.
- DERRIDA, J. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. 236p.
- GIL, J. N. Abrir o corpo. *In*: ENGELMAN, S.; FONSECA, T. M. G. (org.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre, 2004. p.13-28.
- GIL, J. **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções** – Estética e Metafenomenologia. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996. 336p.
- GODARD, H. Gesto e Percepção. *In*: PEREIRA, R.; SOTER, S. (org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCIDADE, 2002. p.11-35.
- GODARD, H. Olhar Cego: entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik. *In*: ROLNIK, S. (org.). **Lygia Clark**: da obra ao acontecimento. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006. p. 72-79.
- GROTOWSKI, J. Resposta a Stanislávski. Tradução de Ricardo Gomes. **Revista Folhetim**, Rio de Janeiro, n.9, p. 3-21, 2001.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2016. 695p.

- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. 280 p.
- MUNIZ, M. S. Sistema Háptico, autorregulação e movimento. **Repertório**, Salvador, v. 1, n. 31, p. 87-104, 2018. DOI: 10.9771/r.v1i31.28326
- PESSOA, F. **Livro do Desassossego**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003. 351p.
- ROQUET, C. **Vu du geste**: interpreter le mouvement dansé. Paris: Centre National de la Danse, 2019. 250p.
- RICHARDS, T. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012. 168p.
- RIZZOLATTI, G.; SINIGAGLIA, C. **Las neuronas espejo**: los mecanismos de la empatia emocional. Barcelona: Paidós, 2006. 216p.

Recebido em 22/03/2024

Aprovado em 26/06/2024

Publicado em 30/08/2024

