

"SER" UM CORPO: A IMPREGNAÇÃO DA CONSCIÊNCIA PELO MOVIMENTO

Sandra Meyer¹

Resumo

O artigo problematiza a relação entre corpo e consciência, propondo um olhar crítico à idéia de corpo (do ator e bailarino) como instrumento. A consciência do corpo não partiria de uma conduta intencional ou vígil do sujeito, mas de processos desencadeados pela ação do corpo propriamente dito no mundo, caracterizando o que Gil (2001) e Serres (2004) chamam de “consciência inconsciente”.

Palavras-chave: corpo, consciência corporal, consciência inconsciente.

Abstract

This article questions the relation between body and conscience and proposes a critical look at the idea, formed by actors and dancers, of the body as an instrument. In this way, body conscience would not come from the subject's intentional or alert behavior, but rather from processes stimulated by an action of the body within the world, making up what Gil (2001) and Serres (2004) have called “unconscious conscience”.

Keywords: body, bodily awareness, unconscious conscience.

O corpo, reduzido à condição de *res extensa* pela engrenagem filosófica cartesiana, sujeitou-se por muito tempo às condições do mecanicismo e seus princípios de inércia e de ação e reação. Enquanto máquina física mensurável e observável a partir de seu movimento, o corpo passou a ser considerado em si mesmo, separado do que o anima, o espírito. É a “invenção do corpo” tal como o conhecemos na modernidade (GUIRALDELLI, 1996, p. 45). Desde então, o homem já não era mais seu corpo, ele passou a possuir um corpo. E o homem que se opôs externamente a seu corpo, teve então que tentar dominá-lo através de sua mente e racionalidade.

Contudo, a partir do final do século XIX o corpo foi sendo reconhecido cada vez mais como agente ativo nos processos cognitivos e o pensamento e o conhecimento foram perdendo a sua hegemonia enquanto procedimentos puramente representacionais localizados na mente. A idéia de que as estruturas

¹Professora do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Doutora em Arte, Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Urdimento

cognitivas emergiriam dos modelos sensório-motores ganhava cada vez mais adeptos no século XX. Caminhava-se, desta forma, para uma junção mais íntima entre ação corporal, experiência, pensamento e conhecimento.

É quando o corpo e o movimento aparecem relacionados ao pensamento na filosofia e, como estratégia de conhecimento, fundamentalmente, na psicologia moderna² e nas ciências cognitivas³. Alguns filósofos abriram uma perspectiva de aproximação entre a ciência, de concepção objetivista, e os contextos pragmáticos da experiência humana, importantes para um delineamento da cognição enquanto ação corporificada e do pensamento aliado ao corpo e ao movimento. O filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938) buscou expandir a noção de ciência incluindo a perspectiva do “mundo-vida” - a fenomenologia pura - que uniria ciência e experiência, compreendendo que a cognição leva a marca de nossa experiência e de nossa estrutura corpórea. Seguindo a lógica de Husserl, Merleau-Ponty (1908-1961), enfatizou o contexto pragmático e corpóreo da experiência humana. Ele tentou apreender a imediatez de nossa experiência não reflexiva, sujeitando a consciência e a percepção às leis dos órgãos do corpo. “O mundo – o mundo humano – é o que é porque meu corpo – o corpo humano – tem um determinado equipamento de órgãos receptores que, necessariamente, filtram os estímulos e impressões que recebo” (apud JANA, 1995, p. 61). Merleau-Ponty credits ao corpo a reflexividade anteriormente entendida apenas como faculdade intelectual, atribuindo ao sensível “o estatuto ontológico fundante de toda e qualquer gnosiologia” (MANTOVANI, 2003).

Procurando também enlaçar ciência com experiência humana, Humberto Maturana e Francisco Varela (1994) optaram por uma perspectiva dinâmica entre organismo e ambiente, propondo o entendimento do conhecer não no seu sentido meramente representacional, como se houvessem informações ou objetos de um mundo pré-dado, portanto, fora de nós, que captamos e colocamos em nossa cabeça. Este entendimento de cognição (que não é atividade “puramente” mental) não vê o mundo como pré-dado e independente do receptor, mas implicado diretamente na sua estrutura sensório-motora. O domínio cognitivo não seria pré-dado nem representado, mas emergiria na experiência imediata no mundo. Varela abraça a idéia de mente como uma rede emergente e autônoma, acoplada diretamente com o mundo: “A riqueza plástica do sistema nervoso não está no fato de guardar representações do mundo externo, senão em sua contínua transformação, que permanece congruente com as transformações do meio como resultado de cada interação que o afeta”. (MATURANA, 1994, p. 113).

No teatro, Antonin Artaud (1896-1948) já expunha em sua metafísica da carne a angústia desta desapropriação do corpo e do exílio do espírito, clamando pelo espírito como corpo próprio, do pensamento não

²A importância fundamental do movimento para o desenvolvimento harmônico e integral do ser humano vem sendo comprovada cada vez mais pela psicologia moderna, desde Jean Piaget (1896-1980). Para ele, a educação deve propiciar à criança um desenvolvimento dinâmico que envolva o sistema sensório-motor e as operações abstratas.

³A área cognitiva desenvolveu-se enormemente nos últimos trinta anos, através da convergência de especialidades tais como a química, a neurobiologia, a filosofia, a matemática, a biologia molecular, a psicologia, a física e a inteligência artificial, entre outras, delimitando uma recente área do conhecimento: as ciências cognitivas.

²“Ser” um corpo: a impregnação da consciência pelo movimento. Sandra Meyer

separado. Como salienta Jerzy Grotowski (1933-1999), Artaud antecipou todos os reformadores do teatro deste século, pois teve a coragem de ir além da corrente lógico-discursiva, dos moldes tradicionais de representação (GROTOWSKI, 1992). O ator do século XX, buscando reintegrar a sua dimensão “interior e exterior”, ou “física e espiritual”, ou “expressiva e técnica”, encontrou o “instrumento” de trabalho mais concreto para estes fins - o seu corpo. Ao invés de evocar um estado mental ou emocional, o ator passou a utilizar a materialidade de seu corpo em ação para superar estes conceitos dualistas.

Quando o ator coloca seu corpo como um instrumento ou canal da expressão “interior”, é como se não fosse ele seu próprio corpo, nem esse corpo produzisse expressão em si mesmo, mesmo que não deliberadamente. É quando o ator usa seu corpo para “ilustrar um movimento da alma” (GROTOWSKI, 1992, p. 98). Mas, antes de tudo, o ator é seu corpo, e não “alguém” que mora dentro deste corpo e o utiliza como uma espécie de instrumento, que pode ser “tocado” a seu serviço. A visão de um “piloto”, que trata de manusear bem sua máquina corporal a serviço da expressão, ainda que valorizado o papel do corpo, revela a separação entre corpo e mente que ainda contamina o fazer teatral. Até mesmo Descartes, visto como o grande “vilão” do dualismo corporalmente reconhecia que, pelas sensações (dor, fome, medo), “não estou só alojado em meu corpo como um piloto em seu navio, mas, além disso, a ele estou unido muito estreitamente e de tal modo confundido e misturado que componho como um só todo com ele” (DESCARTES, 2008, p. 134). Caso contrário, não sentiríamos a dor como sendo em nosso corpo próprio, e teríamos unicamente um entendimento separado, como se o piloto reparasse externamente algum defeito em seu navio (corpo) sem ser por esse afetado.

O ator do início do século XX precisou se convencer que tinha um corpo, e desenvolveu técnicas para poder instrumentalizá-lo devidamente. Através de técnicas que se desenvolveram para este fim - ainda que vezes restrito a soluções gestuais previsíveis - o corpo do ator esteve sempre presente. Estava o ator, estava o seu corpo, evidentemente. Mas, ainda, um corpo comandado por um “piloto”, mesmo que dedicado. Passado este momento, o corpo poderia ser visto ainda como o “instrumento” do ator? Abandonado o dualismo, pode-se dizer que o ator é seu próprio corpo. Como salienta Barba, “o corpo não é um instrumento, não é algo que alguém possa forçar a se expressar” (BARBA, 1995, p. 92). Merleau-Ponty, ao falar da permanência do corpo próprio questiona a idéia do corpo como objeto do mundo, “mas como meio de nossa comunicação com ele, o mundo não mais como soma de objetos determinados, mas como horizonte latente de nossa experiência, presente sem cessar, ele também, antes de todo pensamento determinante” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 137).

Urdimento

⁴Palestra proferida no Simpósio Internacional *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, SESC / São Paulo (1996). Iniciativa do SESC e do Centro de Pesquisa Teatral-CPT, o evento contou com a presença de Grotowski e do ator e diretor inglês Thomas Richards, além de teóricos de diversos países.

O corpo, “rio das impulsões da vida” é, para Grotowski, por exemplo, massacrado pela educação contemporânea. “Aprendemos a lidar com o raciocínio, e o pensamento é mais lento que a reação, não se pode achar que tudo se controla pela cabeça⁴. Ele definia como catastrófico tentarmos controlar cada parte do corpo com a cabeça, via a natureza corporal regida no seu todo. Grotowski buscou alternativas, a seu modo, para o senso comum que atribui o controle do corpo a uma central de comando racional efetuada pelo cérebro e, principalmente, questionava sua efetividade nos processos de conscientização do corpo.

Processos de “conscientização” corporal, muitos dos quais provenientes das correntes liberadoras do corpo da década de 60 do século XX, propõem comandos por parte do intelecto para a percepção de determinada parte do corpo, que podem acabar numa eficiência ilusória, principalmente se nos fundamentarmos no que atualmente vem-se pesquisando em relação às questões da consciência. A visão de consciência corporal descrita acima carrega uma idéia de dominação do corpo pela mente de herança cartesiana pois, ensina que, voltando-se a atenção para determinada região do corpo, imprime-se nela um status de existência consciente. Estimula-se um “eu observador” a comandar um processo de acordar o corpo para determinado procedimento. O percurso das teorias cognitivas na atualidade tende a retirar da cena da consciência o papel psicológico ou metafísico do eu ou do *self*, como algo fora dela, observando-a.

Para muitos dos cientistas-filósofos que pesquisam estas questões na atualidade (DAMÁSIO, 2000; DENNETT, 2007) o corpo sempre está consciente do movimento, em alguma instância. Existe uma operacionalidade consciente - embora não a percebamos - todo o tempo, não necessitando de um “eu” para legitimá-la. Haveria uma percepção que se daria ao nível *subpessoal*, não intencional, onde há um acionamento constante, porém, sem o comando do homem. Do contrário, teríamos que constantemente “ordenar” aos nossos centros vitais que funcionassem, caso contrário morreríamos ou, de outra forma, poderíamos exercer um comando racional sobre os micro inimigos que nos provocam doenças. Da mesma maneira, milhões de sinapses ocorrem a cada segundo em nosso sistema nervoso e determinam o que apreendemos e aprendemos do mundo sem o nosso “consentimento”.

A simples demanda intencional do sujeito, ao dar uma instrução a uma determinada parte do corpo, não garante a sua eficácia. A consciência do corpo já está nele, e é atuando diretamente *com* o corpo e não *no* corpo, ou *sobre* o corpo, que atingimos uma funcionalidade mais plena deste. Seguindo esta mesma lógica, a consciência do corpo poderia ser o que o filósofo José Gil (2004, p. 14) chama de “avesso da intencionalidade”. Gil questiona a noção husserliana de que toda a consciência é “consciência de”, ou seja, a partir de uma conduta intencional para com o mundo. A consciência do corpo seria de

outra ordem, uma espécie de “impregnação da consciência pelo corpo” (GIL, 2004, p. 14). Não temos consciência do nosso corpo como temos de qualquer objeto que percebemos fora de nós, como se fosse o tal piloto olhando o seu navio. É o corpo em movimento, enquanto instância de recepção das forças e intensidades do meio, que organiza os estados perceptivos e conscientes: “A impregnação da consciência pelos movimentos do corpo é a própria da natureza da consciência” (GIL, 2004, p. 15).

Convém nos determos mais nesta premissa. O corpo está sempre presente, seja nos estados de consciência refletida ou irrefletida. A consciência que temos de nosso próprio corpo não se daria em processos de alteração do regime normal, do que chamamos de consciência vígil, mas constituiu-se como um regime subjacente a qualquer estado de consciência, dado que “não há consciência sem que os movimentos corporais intervenham nos movimentos da consciência” (GIL, 2004, p.17).

Gil chama de “consciência inconsciente” o que caracteriza o estado de consciência do bailarino quando dança e tem domínio (e não o controle) de seu gesto: “Trata-se de ‘libertar o corpo’ entregando-o a si próprio: não ao corpo-mecânico nem ao corpo-biológico, mas ao corpo penetrado de consciência, ou seja, ao inconsciente do corpo tornado consciência do corpo (e não consciência de si ou consciência reflexiva de um ‘eu’)” (GIL, 2001, p. 28). Como conseguir tal efeito? Agindo. Michel Serres recorre à mesma metáfora, ao descrever a atuação de um esquiador ou pianista. Estes prescindem do controle da mente e “não gostam da consciência que não lhes prestam nenhum serviço [...] a aprendizagem mergulha os gestos na escuridão do corpo; aliás, os pensamentos também; saber é esquecer. A virtualidade ágil e a passagem para a ação exigem um certo tipo de inconsciência” (SERRES, 2004, p. 43). Para habitar melhor nosso corpo e termos um comando sobre ele é preciso esquecer-mos dele, ao menos em parte, num jogo entre embrar e esquecer, estar consciente e inconsciente.

Grotowski, a exemplo, sugeria ao ator buscar não ideias justas, mas práticas justas. É pelo corpo, como um todo, que o aprendizado se debruça. Grotowski sabia empiricamente que a experiência da consciência está no corpo em ação, e emerge do organismo como um todo. Em vez da idéia cartesiana de corpo sendo “inspecionado” pela mente ou espírito, ou de um “homúnculo” controlando tudo, haveriam estados auto-organizativos sucessivos do próprio organismo como um todo. Peter Brook, Eugenio Barba e o diretor brasileiro Antunes Filho seguem trilhas semelhantes, cada qual com sua metodologia, quando buscam o ato total do ator pela ação do seu corpo na experiência. Stanislavski e Meyerhold já sinalizavam o aprendizado do ator como resultante da experiência de seu corpo em ação no mundo, sintonizados com as teorias comportamentalistas de sua época.

Urdimento

A ideia do eu como uma “unidade em movimento”, ou seja, encarnado, leva a novas maneiras de enunciar razão e emoção. Se o eu nos apresenta uma dificuldade em ser apreendido, parece ser mais por seu estado de constante mutabilidade, de movimento que se faz e se desfaz, do que por sua herança cartesiana de inexistência no mundo físico. O que dificulta a sua descrição como algo que “é”. É justamente por estar em movimento, e ocorrendo num organismo vivo, que o eu e suas manifestações não podem mais ser apresentados como fenômenos desencarnados, entidades não físicas.

Entendidos como manifestações do eu, estão a emoção e a razão. E no teatro do século XX, os enunciados sobre estas questões ainda se repetem. A emoção é tratada como coisa do espírito e, por isso, evanescente, e, justamente por Constantin Stanislavski (1863-1938), indiscutivelmente um dos diretores mais influentes e importantes desse século, ainda que ele tenha revisto seus métodos iniciais. O pensamento discursivo, por sua vez, é tratado pela grande maioria dos diretores de atores como impeditivo para uma atuação plena e criativa do ator. Os conceitos sobre razão e emoção, se revistos através um viés “encarnado”, dotados portanto de movimento e corporalidade, propiciam uma revisão destes tradicionais dualismos do pensamento ocidental. A mente não pode ser mais vista como algo extrínseco ao corpo, mas, antes, o próprio modo de operacionalidade do organismo. E o processo racional, muitas vezes, torna-se o vilão muito mais pelo tipo de pensamento que o caracteriza, do que pelo próprio ato de raciocinar, presente inexoravelmente no homem.

As ciências cognitivas, mesmo que em enunciados diversos e, por vezes, não concordantes entre si, salientam a operacionalidade biológica dos conceitos de auto-organização e das referências neuronais para desmistificar certas abordagens que apresentam as questões da mente e consciência como inefáveis, por verificarem que é no próprio organismo que elas se organizam. Não fosse a possibilidade de sentir os estados do corpo, lembra Damásio (1996, p. 16), “que estão inerentemente destinados a serem dolorosos ou aprazíveis, não haveria sofrimento ou felicidade, desejo ou misericórdia, tragédia ou glória na condição humana”.

Para tratar da interação corpo-mente, e de um ator que, antes de tudo, pensa com seu corpo, os diretores optaram por um entendimento do conhecimento como ação experienciada pelo corpo, e não só como reflexo de processos mentais ou racionais. As questões do corpo em ação na experiência teatral tornou-se, para os diretores de atores, uma via de transcendência: de uma postura lógico-discursiva ou psicológica, presente nos procedimentos mais tradicionais de formação do ator, para uma forma de atuação mais imediata ou, com menos mediações possíveis, do corpo/mente do ator no mundo. Negando um tipo tradicional de representação, os diretores de atores olharam para distintos procedimentos em determinados

períodos: Stanislavski cedeu à memória corporal do ator, Artaud clamou por um corpo com densidade voltaica, não separado da mente, Grotowski dirigiu-se à organicidade dos rituais, Barba às formas de energia do ator presente nas tradições da dança e do teatro orientais, e o diretor brasileiro Antunes Filho, ao pensamento budista.

Ao tentarem superar o dualismo mente-corpo, os diretores de atores citados apresentam a perspectiva do pensamento fundir-se na ação, de um “pensar em ação”, “pensar em movimento”, ou de um “corpo que pensa”, tentando aproximar intenção e ato. Eles atribuíram ao corpo do ator a possibilidade de desencadear o conhecimento, ampliando, a seu modo, o conceito de cognição enquanto procedimento exclusivamente mental. Porque o conhecimento parece mesmo ser desencadeado pelo corpo em ação no mundo, os diretores de atores aqui citados apontaram para as técnicas corporais como a maneira mais consistente para os processos de aprendizado do ator – o que ampliou esta opção para além do ambiente sócio-cultural propício às questões do corpo que se estabeleceu desde o início do século XX.

O entendimento de um corpo que pensa, não dissociando-o da mente, pode ser lido de forma similar nas teorias cognitivas através do conceito de mente encarnada, corporificada, defendida por Damásio e Varela. Ainda que os diretores de atores não descrevam sua opção pelo corpo via ciências da cognição, inseridos num mesmo meio ambiente, arte e ciência enunciam discursos semelhantes. Se visto sob este prisma, o conhecimento passa a ser, então, corpóreo. Não só porque serve-se da anatomia do corpo, mas porque é encarnado, *vivido em ação na experiência*. O corpo (enquanto organismo) agindo no mundo desencadeia os processos cognitivos. O cérebro, ou o sistema cerebral, como lembra Damásio, é extremamente dedicado aos interesses do corpo. É o mais fiel e cativo público das atividades teatrais do corpo que, já carrega, em si, doses de razão e emoção em seu circuito operacional neuronal. Sem a participação do corpo em movimento e o que ele apresenta como referência aos processos mentais, não há ação ou cognição possível.

Referências bibliográficas

BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel*. Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1995.

BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança*. Quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

DAMÁSIO, António. *O Erro de Descartes*. Emoção, Razão e o Cérebro Humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Urdimento

- DELEUZE, Gilles. Deleuze/Spinoza. Les Cours de Gilles Deleuze. Cours Vincennes. Paris, 24 jan 1978. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte>.> Acesso em: 24 mai 2009.
- DENNETT, Daniel. *Tipos de Mente*. Rumo a uma compreensão da consciência. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Meditações. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- GIL, José. Abrir o corpo. IN: FONSECA, Tânia. ELGELMAN, Selda (Orgs.) *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora a UFRGS, 2004.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- _____. Simpósio Internacional *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Palestra proferida no SESC Anchieta, São Paulo. 13 a 16 de outubro de 1996.
- GUIRALDELLI Jr., Paulo *O Corpo de Ulisses*. Modernidade e Materialismo em Adorno e Horkheimer. São Paulo: Editora Escuta, 1996.
- JANA, José Eduardo Alves. *Para Uma Teoria do Corpo Humano*. Lisboa: Epistemologia e Sociedade, 1995.
- MATURANA, Humberto. VARELA, Francisco. *El árbol del conocimiento*. Chile: Editorial Universitaria, 1994.
- MANTOVANI, Harley Juliano. Arqueologia Fenomenológica de Merleau-Ponty. *Revista Eletrônica Metavnoia UFSJ*. São João del-Rei, n. 5, p.43-54, jul. 2003. Disponível em: <<http://www.funrei.br/publicações/>>. Acesso em: 26 jul 2009, 23h30.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- VARELA, Francisco. THOMPSON, Evan. ROSCH, Eleanor. *A mente incorporada*. Ciências cognitivas e Experiência humana, Barcelona: Gedisa Editorial, 2003.