



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**



PAULO RICARDO GONÇALVES DE OLIVEIRA

**CAMINHARES E CICLOS: UM ESTUDO DA CONSCIÊNCIA
CORPORAL NA ARTE E EM SUAS POÉTICAS À LUZ DA
PERSPECTIVA EPISTEMOLÓGICA DA NEUROCIÊNCIA**

**UBERLÂNDIA
2020**

PAULO RICARDO GONÇALVES DE OLIVEIRA

**CAMINHARES E CICLOS: UM ESTUDO DA CONSCIÊNCIA
CORPORAL NA ARTE E EM SUAS POÉTICAS À LUZ DA
PERSPECTIVA EPISTEMOLÓGICA DA NEUROCIÊNCIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estudos em Artes Cênicas, Conhecimentos e Interfaces da Cena.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Bittencourt Meira

UBERLÂNDIA

2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

O48 2020	<p>Oliveira, Paulo Ricardo Gonçalves de, 1989- CAMINHARES E CICLOS [recurso eletrônico] : UM ESTUDO DA CONSCIÊNCIA CORPORAL NA ARTE E EM SUAS POÉTICAS À LUZ DA PERSPECTIVA EPISTEMOLÓGICA DA NEUROCIÊNCIA Uberlândia 2020 / Paulo Ricardo Gonçalves de Oliveira. - 2020.</p> <p>Orientadora: Renata Bittencourt Meira. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.609 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Teatro. I. Meira, Renata Bittencourt, 1963-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em Artes Cênicas. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 792</p>
-------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

PAULO RICARDO GONÇALVES DE OLIVEIRA

**CAMINHARES E CICLOS: UM ESTUDO DA CONSCIÊNCIA
CORPORAL NA ARTE E EM SUAS POÉTICAS À LUZ DA
PERSPECTIVA EPISTEMOLÓGICA DA NEUROCIÊNCIA**

Dissertação defendida e aprovada em 03 de julho de 2020, pela Banca
Examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. Renata Bittencourt Meira
Universidade Federal de Uberlândia

Profa. Dra. Izabel Bezelga
Universidade de Évora

Profa. Dra. Dirce Helena Benevides
Universidade Federal de Uberlândia



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	03 de julho de 2020	Hora de início:	14h10	Hora de encerramento:	17h
Matrícula do Discente:	11812ARC011				
Nome do Discente:	Paulo Ricardo Gonçalves de Oliveira				
Título do Trabalho:	CAMINHARES E CICLOS: UM ESTUDO DA CONSCIÊNCIA CORPORAL NA ARTE E EM SUAS POÉTICAS À LUZ DA PERSPECTIVA EPISTEMOLÓGICA DA NEUROCIÊNCIA.				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS - POÉTICAS E LINGUAGENS DA CENA				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Ternas: uma pedagogia corporal para as Artes				

Reuniu-se de forma remota, por meio da plataforma Stream Yard em conexão com o Youtube, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, composta pelas Professoras Doutoras: Isabel Bezelga, da Universidade de Évora; Dirce Helena Benevides de Carvalho da Universidade Federal de Uberlândia e Renata Bittencourt Meira orientadora do candidato.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Renata Bittencourt Meira, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

A banca considera ainda a relevância do tema para o campo de conhecimento das artes cênicas. Destaca o esforço investigativo que coloca a pesquisa na contemporaneidade das artes. E solicita do autor que apresente as considerações finais no lugar do terceiro capítulo.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Renata Bittencourt Meira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/07/2020, às 13:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Isabel Maria Gonçalves Bezelga, Usuário Externo**, em 03/07/2020, às 13:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dirce Helena Benevides de Carvalho, Membro de Comissão**, em 03/07/2020, às 15:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2113589** e o código CRC **ECD6B8F8**.

DEDICATÓRIA

À arte que me fez transformar sofrimento em poesia e às amigas fisioterapeutas Manuela Meira e Luiza Balixa, proporcionadoras de desafios.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Uberlândia (UFU), ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFU 2018/2020), Instituto de Artes (IARTE - UFU).

À minha orientadora, Prof.^a Doutora Renata Bittencourt Meira.

A todos que contribuíram direta ou indiretamente com participação junto a este trabalho, em especial, aos amigos artistas que apoiaram e também são parte desses caminharas: Andressa Resende, Fernanda Abreu, Fernando Cardoso, Francisca Passos Vella, Gabriel Rosa, Hallan Vieira, Keila Campanelli, Leiliane Alves, Matilde Major, Hallan Vieira, Sergio Abreu, e Waquilia Corrêa.

E aos professores que foram inspiração acadêmica: Dirce Helena Carvalho e Jarbas Siqueira.

A todos vocês, gratidão!

RESUMO

Esta dissertação de mestrado apresenta como temática um estudo da consciência corporal na arte numa perspectiva epistemológica da neurociência, que em metodologia de pesquisa explicativa se autentica com as causas de um fato vivenciado a um estado de saúde em Portugal, como também uma apresentação aos objetivos propostos que abarcam uma pesquisa qualitativa / explicativa. É de destaque o estudo de caso descritivo que segundo Yin (2001), fortalece a estratégia de pesquisa, abrangendo abordagens específicas de coleta na análise de dados neste específico caso. São tecidos diálogos entre saberes nas reflexões das relações causais do aspecto do corpo e seu movimento nas artes cênicas, filosofia da mente e neurociência. Tendo como escopo teórico as teorias de Damasio (2000), para discutir as relações da consciência em diversas áreas do conhecimento como; Thomas Nagel (1974) e Amstrong (1981), discorre também, sobre a filosofia da mente e os conceitos de performance e performatividade apresentados por Schechner (2010). Buscou-se neste estudo relações teóricas com as artes cênicas para um percurso de novos caminhos às práticas neuro científicas que enfoquem a consciência corporal. Dos elementos levantados na investigação pode-se inferir que a arte está em comunhão com todas as áreas de conhecimento e por isso, tem um discurso sustentável lógico nas neurociências, porque ela é parte significativa na vida humana.

Palavras-chave: Arte e Neurociência. Corpo e Movimento. Processo de Criação. Estudo de Caso Evora.

ABSTRACT

This master's thesis presents as a theme a study of body awareness in art in an epistemological perspective of neuroscience, which in an explanatory research methodology authenticates itself with the causes of a fact experienced in a state of health in Portugal, as well as a presentation of the proposed objectives encompassing qualitative / explanatory research. The descriptive case study is highlighted, which according to Yin (2001), strengthens the research strategy by covering specific collection approaches in data analysis in this specific case. Dialogues between knowledge are reflected in the reflections of the causal relations of the aspect of the body and its movement in the performing arts, philosophy of mind and neuroscience. Having as theoretical scope the theories of Damasio (2000), to discuss the relations of the conscience in diverse areas of the knowledge as; Thomas Nagel (1974) and Amstrong (1981), also discusses the philosophy of mind and the concepts of performance and performativity presented by Schechner (2010). In this study, theoretical relations with the performing arts were sought for a journey of new paths to neuroscientific practices that focus on body awareness. From the elements raised in the investigation, it can be inferred that art is in communion with all areas of knowledge and therefore has a sustainable logical discourse in neurosciences, because it is a significant part of human life.

Keywords: Art and Neuroscience. Body and Movement. Creation Process. Evora Case Study.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Lisboa, 2014.....	13
Figura 2 - Travessia para o Alentejo.....	51
Figura 3 - Templo de Diana em Évora - PT.....	53
Figura 4 - Ânrias	63
Figura 5 - Hospital Casa da Misericórdia Évora - PT- 2014.....	66
Figura 6 - Visita da Vissolela, Hospital Casa da Misericórdia Évora – PT- 2014	68
Figura 7 - Em estado de meditação, Hospital Casa da Misericórdia Évora - PT - 2014	72
Figura 8 - Fluxograma “Memória / Neurociência / Criação Artística”	99
Figura 9 - Primeiro Movimento	102
Figura 10 - Segundo Movimento	103
Figura 11 - Terceiro Movimento	104
Figura 12 - Quarto Movimento.....	107
Figura 13 - Quinto Movimento	108
Figura 14 - Sexto Movimento	109
Figura 15 - Sexto Movimento	110
Figura 16 - Sétimo e Oitavo Movimento	111
Figura 17 - Nono e Décimo Movimento	112
Figura 18 - Décimo Primeiro Movimento	113
Figura 19 - Décimo Segundo Movimento	115
Figura 20 - Décimo Terceiro Movimento	116
Figura 21 - Décimo Quarto Movimento.....	117
Figura 22 - Décimo Quinto Movimento	118
Figura 23 - Gratidão	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 CONSCIOUSNESS	15
1.1 O Sentido de Self e o Resgate Histórico Inicial das Abordagens do Termo Consciência	15
1.2 O Sentido de Self	16
1.2.1 A Continuidade Psicológica Geradora pelo Self durante e após um Evento	22
1.3 What is it Like to Be a Bat? Como é Ser um Morcego?	25
1.4 A Mente Ocupa Algum Lugar na Natureza?	29
1.4.1 Definições de Consciência e da História do Pensamento	31
1.5 Consciência de Criatura	34
1.5.1 Sujeitos de Estados Conscientes	38
1.6 Quais os Estados Mentais em Consciência Corporal Voltada para as Artes Cênicas?	43
CAPÍTULO 2 ESTUDO DE CASO	46
2.1 Memorial - Olhos para o Tejo	47
2.2 A Luz está Acesa?	50
2.3 Re(encontrando) as Sensações Corpóreas de além mar e de cá: janelas abertas para o mar	70
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	92
APÊNDICES	94

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado intitulada “Caminhares e Ciclos: Um Estudo da Consciência Corporal na Arte à Luz da Perspectiva Epistemológica da Neurociência” sob orientação da Profa. Dra. Renata Bittencourt Meira são momentos vivenciados durante minha experiência pessoal de enfermidade grave quando estudava em Portugal. A partir daqueles momentos me vi olhando a vida com outros olhares e diante disto busquei relacionar perspectivas que integrassem o corpo e a mente como uma unidade única, evidenciando movimentos e consciências, para que não me passassem despercebidos.

A experiência de cura e criação vivenciada em Évora, em Portugal teve como resultado uma performance chamada “Caminhares”. Esta performance foi parte do Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Teatro e é o ponto de partida para as criações analisadas neste mestrado. “Caminhares e Ciclos” é uma performance que apresenta uma evolução de “Caminhares”, é uma recriação dessa performance em outro contexto e em um estado corporal diferente. “Recolhimento” é a criação artística e a reflexão poética e somática desta investigação sobre a criação artística e corporal no cruzamento com as neurociências.

Esta pesquisa é um exemplo de uma perspectiva específica de um estado biológico que diferencia, pois o relato real de uma pessoa que desenvolveu meningite - uma patologia neurológica teve como consequência síndromes de complexidade na visão e parou de enxergar. Esse incidente criou, então, uma vida com uma nova perspectiva. A condição da alteração biológica é suscetível a qualquer pessoa, ou seja, a vulnerabilidade de estar vivo dá ao ser humano a condição de um estado natural que poderá ser alterada a qualquer momento. Há uma outra relação de lugar e espacialidade do ser para as pessoas que são acometidas à condição de estado alterado, por algum acidente ou doença.

Apresento então, o contexto em que a pesquisa foi realizada, como também a fundamentação teórica que parte o escopo da pesquisa nos objetivos propostos e encaminhamentos finais. O texto foi dividido em três eixos que guiarão o leitor desta dissertação para um melhor entendimento da construção e da realização da pesquisa que são:

Capítulo 1. A fundamentação teórica se apresenta com as teorias que dissertam sobre os conceitos de consciência embasados na filosofia da mente e na neurociência; Capítulo 2. As criações em arte e em performance a partir das descobertas do corpo consciente das perspectivas neuro científica e das poéticas, de como a pesquisa foi realizada, a metodologia embasada e os dados. Capítulo 3. Os encaminhamentos finais da realização da pesquisa.

Este trabalho objetiva levar o leitor a experimentar novos encontros entre a consciência e o corpo ressignificando o que lhe rodeia, interagindo com a presença da ciência e da filosofia, em torno da visão de mundo que cada ser atribui em si e para si, abrindo novas possibilidades de inspiração artística para artistas em geral, em seus processos de criação.

É um estudo de caso, Yin (2001), que relata e relaciona autobiograficamente, o momento de vida quando o despertar para a consciência é acionado, a partir de uma vivência hospitalar. Os relatos apresentados aqui são fatos reais que relacionam as práticas à experiência, a fim de dialogar com os conceitos e propor criações poéticas.

Figura 1 - O pesquisador em um momento de fisioterapia



Fonte: Captura de tela do autor.

Este relato biográfico evidencia a trajetória e a escolha desta pesquisa relacionada às áreas da arte e da neurociência como uma possibilidade de resgate do corpo consciente, do corpo biológico e do corpo poético.

No segundo capítulo, apresento a análise de duas performances como um resultado artístico em vídeo documentário, parte integrante da investigação e resultado de criação. Essa análise tem como embasamento teórico o conceito de

Performance e Performatividade de Schechner (2010), relacionando as práticas performáticas e os eventos históricos dos Estados Unidos, Europa e Brasil, contextualizado historicamente períodos e movimentos literários nas perspectivas das artes performáticas.

Cabe destacar já inicialmente, neste capítulo introdutório, a importância dos teóricos da filosofia da mente como Nagel (1937), filósofo, professor na Universidade de Nova York de filosofia política, que em seus estudos desenvolve diálogo com a filosofia da mente, ética, lógica e filosofia da ciência. Seu trabalho é reconhecido pela busca e abordagens de correntes de pensamento sobre a Teoria Reducionista.

Já Armstrong (1926-2014), um importante filósofo australiano que desenvolveu diálogo sobre filosofia da mente e metafísica em sua teoria naturalista questiona as relações da percepção no campo da filosofia da mente; em uma de suas obras mais importantes, "A Materialist Theory of the Mind", argumentou que a mente devia ser apreciada em seu aspecto causal, depois sua crença faz perceber que a mente e o cérebro demandam de processos físicos e busca, a partir desse físico, orientar-se por meio dos sistemas neurais, reconhecendo não mais o aspecto causal, mas em uma perspectiva do mapeamento cerebral.

Damásio (1944) , médico português, neurologista, professor na Universidade Sul da Carolina, nos EUA, de Neurociência - em âmbito geral um dos mais importantes neurocientistas da atualidade, é reconhecido por mudar a perspectiva filosófica e neurótica com o livro "O Erro de Descartes", que propõe um diálogo sobre mapeamento cerebral em paralelo à localização da Emoção e da Razão, dizendo como são processadas no cérebro.

Destaco, que esta pesquisa apresenta também uma análise com evidência no livro "O mistério da consciência": Do corpo e das emoções ao conhecimento de si, em que advém o termo self" em neurociência, aprofundando o conceito sobre o que é consciência. Muito sucintamente e a título de introdução, "self" é a noção consciente que um ser humano julga de si, (DAMASIO, 2000). Ressalto, que essas teorias serão delineadas no capítulo de fundamentação desta dissertação

CAPÍTULO 1

CONSCIOUSNESS

1.1 O Sentido de Self e o Resgate Histórico Inicial das Abordagens do Termo Consciência

Objetivando dissertar sobre o processo de consciência do corpo, esta pesquisa dialoga com os saberes e opta por uma corrente de pensamento que reflete acerca das relações causais do aspecto do corpo e seu movimento nas artes cênicas, filosofia da mente e neurociência. Sair à luz¹ é estar diante de um objeto de estudo complexo em suas ligações e conexões sobre a condição biológica do ser e de suas aspirações filosóficas, subjetivas e sociais.

Sempre me fascina o momento exato em que, da plateia, vemos abrir-se a porta que dá para o palco e um artista sair à luz; ou, de outra perspectiva, o momento em que um artista que aguarda na penumbra vê a mesma porta abrir-se, revelando as luzes, o palco e a plateia. Percebi há alguns anos que o poder que esse momento tem de nos emocionar, de qualquer ponto de vista que o examinemos, nasce do fato de ele personificar um instante de nascimento, uma passagem de um limiar que separa um abrigo seguro, mas limitador das possibilidades e dos riscos de um mundo mais amplo à frente. (DAMÁSIO, 1999, p.17).

As epistemologias aqui apresentadas decorrem de uma escolha metodológica, que busca a construção do conhecimento no campo biológico racional, porém ainda circundado de mistérios. O cérebro é um órgão capaz de interagir biologicamente, tanto quanto as criações das condições do pensamento, das limitações da consciência e do potencial abstrato que a consciência nos condiciona, mas não é só isso.

De acordo com Damásio (1999), essas interações biológicas decorrem em um processo onde o corpo se atrela à consciência e a consciência ao corpo por muitos anos, a filosofia e a ciência definiam corpo e mente de uma maneira dissociada. Desde a década de 1970, estudos práticos e artísticos vêm sendo sistematizados e desenvolvidos por meio de atividades e métodos em que esta dissociação já não mais existe. Chamada por Thomas Hanna de Educação

¹ O termo sair à luz e apresentado por Damásio (1999) no livro O Mistério da Consciência: Do corpo e das emoções ao conhecimento de si.

Somática, este campo de conhecimento tem crescido tanto nas Artes quanto nas Universidades (Meira, 2019). Dentre estas práticas, este trabalho destaca a *Ideokinesis*, que conforme Marta Edy (2019) promove mudanças neuromusculares reais por meio da visualização e imaginação do movimento. A meu ver a imagem vista na técnica que a *ideokinesis* propõe como método de trabalho, é um tipo de imagem de padrão mental, como define Damásio (1999), um neurocientista contemporâneo que ao longo de seus estudos, aprofundou no mapeamento do cérebro demonstrando interações entre emoções, sentimentos, atenção e memória. Estas interações constituem a fonte de energia para realização dos movimentos e do raciocínio, como veremos mais adiante. Sua noção de imagem como padrão mental é explicada sucintamente, na citação a seguir:

Quando emprego o termo imagem, refiro-me sempre a imagem mental. Um sinônimo de imagem é padrão mental. Não uso a palavra imagem para denotar o padrão de atividades neurais que pode ser encontrado, pelos métodos atuais da neurociência, em córtices sensoriais ativadas — por exemplo, nos córtices auditivos em correspondência com um preceptor auditivo; ou nos córtices visuais, em correspondência com um preceptor visual. Quando me refiro ao aspecto neural do processo, emprego termos como padrão neural ou mapa. (DAMÁSIO, 1999, p. 401).

Para alcançar as relações dadas entre a arte e a neurociência discorro sobre alguns conceitos básicos acerca do pensamento consciente, abordando a evolução histórica dos conceitos apresentados na ciência pelos pensadores David Rosenthal, Oliver Sacks, Thomas Nagel, David Mallet Armstrong e António Damásio. Estes estudiosos contribuem até os dias atuais para o desenvolvimento dos estudos do cérebro, como por exemplo, os estudos da neurologia, psicologia e neurociência, chegando até ao lugar da arte e neurociência que se interconectam. Vale observar que farei um paralelo com o autor do teatro Richard Schechner, que discute o conceito de performance e performatividade em torno das Artes Cênicas.

1.2 O Sentido de Self

Para entender melhor o sentido de “resgate da memória” relembro e descrevo uma situação que ocorreu em minha infância e que se conecta neste momento da dissertação. Quando era menino aos sete anos, fui picado por um marimbondo, lembrando o ocorrido, automaticamente meu corpo resgata uma

memória de dor e medo, e cada vez que eu vejo uma caixa de marimbondo em uma árvore, ou até mesmo quando eu ouço o zunir de uma abelha, sinto as mesmas sensações. A memória corporal traz experiências corpóreas em uma condição menos intensa do que a vivida em um momento passado assim, Damásio (1996) argumenta que a memória é um processo reconstrutivo quando afirma que,

Todos possuímos provas concretas de que sempre que recordamos um dado objeto, um rosto ou uma cena, não obtemos uma reprodução exata, mas antes uma interpretação, uma nova versão reconstruída do original. Mais ainda, à medida que a idade e experiência se modificam, as versões da mesma coisa evoluem. Nada disso é compatível com a ideia de uma representação fac-similar rígida, como foi observado pelo psicólogo britânico Frederic Bartlett há várias décadas, quando pela primeira vez propôs que a memória é essencialmente reconstrutiva (DAMÁSIO, 1996, p. 128).

O Termo *Self* empregado nos estudos de Damásio (1996/1999/2000), está ligado às prospecções dos prazeres e desprazeres do indivíduo. O autor apresenta duas qualidades de *self*: o Self Central, que é promovido pela consciência central, na noção do momento presente e que cria cada objeto com o qual o cérebro interage. E há o Self biográfico, que, nas palavras de Damásio diz:

depende da consciência ampliada, de lembranças sistematizadas de situações em que a consciência central participou do processo de conhecer as características mais invariáveis da vida de um organismo: quem o gerou, onde, quando, seus gostos e aversões, o modo como habitualmente se reage a um problema ou conflito, seu nome etc. Uso a expressão memória autobiográfica para denotar o registro organizado dos principais aspectos da biografia de um organismo (2000, p. 35).

Fazendo uma relação com o relato com o qual iniciei este capítulo é importante observar que se anos depois eu me deparar com uma árvore e uma caixa de marimbondo, eu nunca saberei se serei ofendido outra vez pelos marimbondos.

A projeção da situação que ainda não passou em relação a algo que já aconteceu, me coloca em um estado de vigilância e me faz ter uma condição de *self*; logo o termo está ligado a relação que tenho diante do meu próprio eu, na projeção desse evento. Resgato então, a memória passada com a projeção do que tem por vir e realizo julgamentos: “Vou ou não vou até a árvore?” Isso ocorre devido a um resultante de *self* (ou um sentido de si mesmo).

No movimento fenomenológico quando se é abordado, adota-se metodologicamente, uma condição própria perceptiva ao corpo e nesse caso para a fenomenologia, o movimento é a própria percepção do corpo chamada de *propriocepção*². Entretanto, propriocepção e *self* são duas qualidades distintas de um lado vê-se uma concepção de si, pensamento de si – *Self*, de outro, uma percepção de si – propriocepção.

Damásio (1996), neurologista, discorre das questões anatômicas e biológicas do sistema neural, e propõe algo chamado de mapeamento cerebral, o que constitui as pesquisas de seu trabalho, mas a principal contribuição das teorias de Damásio (1996) a este trabalho se refere à subjetividade do *Self*, com o enfoque mais biológico. Em sua investigação sobre a materialidade dos padrões mentais, por meio do mapeamento do cérebro, Damásio propõe,

a existência de uma determinada região do cérebro onde os sistemas responsáveis pelas emoções e sentimentos, pela atenção e pela memória de trabalho interagem de uma forma tão íntima que constituem a fonte para a energia tanto da ação externa (movimento), como da ação interna (animação do pensamento, raciocínio). Essa região de origem é o córtex cingulado anterior, outra peça do quebra-cabeça do sistema límbico (1996, p. 97).

Esta representação mental em Damásio (1996) está ligada ao conjunto perceptivo que lida com as relações causais do pensamento e estão imbricadas às condições dos processos neurais que geram o pensamento, a memória, a sensação e o sentimento.

Para Damásio (1996), uma representação mental de consciência está diretamente, ligada a todos os processos do aspecto biológico do corpo, o que influi diretamente na perspectiva da condição consciente e é inversamente proporcional às relações causais da mente em seu aspecto biológico. A interação entre o corpo e a consciência e vice versa ocorrem simultaneamente e a representação mental pode ocorrer em ambas as perspectivas.

De uma forma geral, a representação mental se refere a tudo aquilo que representa e cria um estado de sentido sendo ele físico (aspecto biológico) ou mental (aspecto psicológico e cognitivo).

² O estudo propriocepção é muito comum no teatro, na educação física, na ortopedia e na fisioterapia e se refere a própria percepção que tenho do meu corpo. O conceito foi desenvolvido por Sacks (1988).

O problema geral da representação do objeto não é especialmente enigmático. Estudos abrangentes sobre percepção, aprendizado e memória e linguagem forneceram uma ideia operacional de como o cérebro processa um objeto, em termos sensoriais e motores, e uma ideia de como o conhecimento sobre um objeto pode ser armazenado na memória, categorizado em termos conceituais ou linguísticos e recuperado na forma de evocação ou reconhecimento (DAMÁSIO, 1996, p.4).

O discorrer de Sacks (1988) situa-se sobre o conceito da propriocepção a partir de um estudo de caso, no qual analisa os sintomas e o discurso de uma paciente que perdeu a capacidade proprioceptiva, assim, foi possível evoluir para áreas importantes da ciência, que dialogam com as práticas da consciência corporal, não só nas artes, mas também nas áreas como educação física, fisioterapia e ortopedia.

Seus estudos trouxeram grandes contribuições à minha experiência vivida na dança e no teatro, possibilitando um lugar da fala que contribuiu, para que as práticas artísticas se refletissem o fazer ciência, no momento em que começava a utilizar o termo consciência corporal. Ainda hoje, tem-se uma visão muito limitada do corpo subjetivo, porque as percepções de si se dão em torno de um fazer mecânico e fenomenológico do corpo sendo limitante nas áreas da saúde, por exemplo; se estima pensar a consciência do corpo para alcançar um resultado, sem se pensar no processo do percurso do movimento.

Nesta afirmação houve a partida da minha própria experiência de embate com uma equipe médica em Portugal, quando afirmei que poderia conduzir um processo de cura a partir de minhas percepções e imagens mentais, tal como havia estudado em Todd (1880-1956)³. Em sessões de fisioterapia, educação física e/ou terapias ocupacionais, percebi que a consciência está ligada a um potencial emergente dos processos de criação do movimento, ou seja, o corpo cria uma memória e reproduz o movimento “não poético”, que resgata uma memória e reproduz o movimento.

Em práticas teatrais e em treinamentos corporais geralmente, se lança o olhar para o mecanismo da consciência corporal por um viés metodologicamente,

³ Todd (1880-1956) desenvolveu uma técnica de recuperação motora baseada na imaginação denominada Ideokinesis e considerada, hoje em dia, como uma técnica pioneira do campo da educação somática.

cartesiano que de tanto fazer, chegamos a uma qualidade de movimento. Isso se resume em um resgate de movimento e fortalecimento de tônus muscular, que segue em suma uma regra genérica a todos por vezes, acaba desapropriando o entendimento da concepção de consciência. Esta produção do fenômeno vem de uma relação de estímulo e resposta constante, ao ponto de chegar a algum lugar, e é possível também, estimular essa memória e ter uma percepção do corpo.

Na área da Saúde, é muito comum os profissionais abordarem os termos consciência e fortalecimento, no entanto, a definição do termo geralmente, não se relaciona com sua perspectiva filosófica ou subjetiva, é apenas uma reprodução ou cópia de um movimento já existente no corpo que precisa ser resgatado. Ao pensar a raiz do processo de movimento e sua origem, estimula o fazer por um viés lúdico mesmo, que ainda exista barreiras em torno dessa área de conhecimento.

No pensar o trabalho com membros inferiores, o profissional da saúde organiza a sua sessão, em geral, com uma sequência de movimentos a serem estimulados no paciente, o que é algo sistêmico, mas vale ressaltar aqui, que a abordagem de consciência da pré-preparação consiste em discutir com o paciente orientando-o sobre qual a concepção que ele possui acerca de seus membros inferiores, e qual a percepção também que possui dos seus membros.

Assim, conectar as ideias de imagem e concepção de Damásio (1996), e percepção de corpo, presentes em Sacks (1988), tornou-se relevante para criar o aspecto de consciência corporal a partir do lócus de enunciação do paciente na atenção em observar o que o paciente tem a dizer quanto a sua concepção e qual a percepção que ele tem de seus membros inferiores. Por exemplo, se ele sabe onde estão localizadas as pernas, qual a função delas, se anatomicamente, são membros longos ou curtos, leves ou pesados, se há alguma fratura e onde ela se encontra; e assim o desenho da concepção e da percepção consciente vai se formando. É óbvio que em sua maioria, qualquer pessoa sabe o que é uma perna, racionalmente, dizendo, mas saber como é a sua perna e como ele a vê, é um trabalho a ser desenvolvido em outra perspectiva. Cada trabalho em cada corpo, portanto requer um eixo comum dando especial atenção àquele corpo e às práticas genéricas.

[...] a consciência central é um fenômeno biológico simples; possui apenas um nível de organização, é estável no decorrer da vida do organismo, não é exclusivamente humana e não depende da memória convencional, da memória operacional, do raciocínio ou da linguagem. Por outro lado, a consciência ampliada é um fenômeno biológico complexo, conta com vários níveis de organização e evolui no decorrer da vida do organismo. Embora eu acredite que, em níveis simples, ela também está presente em alguns não-humanos, a consciência ampliada só atinge um nível mais elevado nos seres humanos. Ela depende da memória convencional e da memória operacional. Quando atinge seu ápice humano, também é intensificada pela linguagem (DAMASIO, 2000, p. 41).

Para Damásio (2000), a condição da consciência se divide em duas categorias que são: a consciência central, que pode estar presente em outros seres vivos que possuem um sistema nervoso simples, e a consciência ampliada. Para que haja consciência ampliada, é necessária uma condição do sistema nervoso mais complexo. Quando se fala da condição da memória presente no sistema nervoso, ela pode alcançar níveis mais simples ou níveis mais complexos. Em seres humanos a memória se divide em duas categorias de sistemas complexos que são, a memória operacional e a memória convencional. A memória, entre o convencional e o operacional, são sistemas complexos, pois aquela que conserva os eventos da vida, situações relacionais, e as memórias das relações afetivas sendo elas sensações do pensamento, estão ligadas a memória convencional.

Uma memória convencional é olhar para algo como uma rua e saber que lugar ela se localiza e o que possui, lembrando, o que se atrela à memória afetiva, é aquela que pode lembrar de um evento que ocorreu naquele lugar e que o tempo não traz mais. A memória operacional está relacionada aos processos que interagem biologicamente, se integram ao sistema nervoso central, realizando sinapses e estímulos neuronais, que se localizam e se armazenam em uma parte do cérebro chamada de hipotálamo, podendo ela ser uma condição de memória permanente ou não permanente.

O hipocampo recebe sinais relacionados à atividade em todos os córtices sensoriais — sinais que chegam indiretamente à extremidade de várias cadeias de projeção com numerosas sinapses — e permuta esses sinais via projeções retrógradas ao longo das mesmas cadeias. É essencial criar novas lembranças de fatos, mas não novas lembranças de habilidades perceptomotoras. O hipocampo parece reter memórias dentro de si temporariamente, mas não em caráter permanente. É importante destacar que ele parece contribuir para o estabelecimento de memórias

em outros locais, nos circuitos a ele conectados' (DAMÁSIO, 2000, p. 309).

Pelo aspecto hipocampo passa uma memória de percepção corporal não permanente, e é essa informação que vai e volta por meio de sinapses. Ela conecta as memórias conscientes do corpo e reverbera o movimento, podendo ele ser consciente, se tomada atenção ao trabalho de corpo ou não consciente chamado de movimento involuntário. O involuntário ocasional ocorre quando o que fazemos não é consciente e se diferencia do movimento involuntário não consciente, de vontade própria do corpo, como por exemplo, as batidas do coração que pulsam involuntárias ou até mesmo os movimentos peristálticos do esôfago, estômago e intestino. Exemplificando, a ideia de movimento involuntário é ocasional, por exemplo, pegar um copo de água, andar sem tomar consciência.

1.2.1 A Continuidade Psicológica Geradora pelo *Self* durante o Evento e após

A continuidade psicológica não é uma qualidade como a timidez, introversão, extroversão; é a continuidade de alguma experiência vivida. O *self em* seu processo contínuo também, adiciona novas experiências vividas às experiências passadas e também às novas experiências permeadas pelas passadas. A capacidade de continuidade de *self* é algo que só pode ser vivido pelo indivíduo que passa por ela. O composto de realidade do *self* indivisível ao “Ser”, pode ter apenas uma noção ao exterior de quem o vê, analisa de fora nessa concepção de si diante do julgar do outro.

Damásio (2000) evidencia, que o estado de *self* se concretiza apenas no momento presente do “Ser”, assim, nesse lugar, a palavra concepção se liga às bases do *self* no estudo neurocientífico, dado a sua condição imaterial; porém, no estado presente, a presença não se liga somente através da temporalidade, mas pelo estado presente de consciência, tornando-se causal a resposta diante do *self*. Nesse contexto faz-se necessário entender a diferenciação que se faz entre concepção e percepção.

A concepção está mais ligada a Damásio, enquanto a percepção está mais ligada a Sacks. Esses dois neurologistas desenvolveram estudos em neurologia num mesmo período, no entanto o levantamento teórico do encontro dos estudos de Sacks e Damásio se cruzam muito subjetivamente e não será explícito neste

momento da pesquisa. Busca aqui, entender a relação que esses autores procuram desenvolver em seus estudos, mas o encontro, nessa encruzilhada, nessa problemática concepção é exposta para um e a percepção para outro. Para António Damásio, a palavra concepção no livro “O Mistério da Consciência” é utilizada como apenas uma palavra, agora se interpretada ou atrelada a outras palavras, adjetivando a sua subjetividade; a concepção como estado mental caracteriza uma parte do que para Damásio é subjetividade.

Ainda assim, essa ideia de concepção de algo fortalece esse antônimo diante da percepção de Oliver Sacks. Um exemplo do que é concepção em Damásio é: “A concepção de consciência que adoto aqui vincula-se historicamente, às de pensadores tão diversos quanto Locke, Brentano, Kant, Freud e William James”. Nesse estudo “Concepção” torna-se diferente; é a relação de percepção, tendendo este mais para a fenomenologia. Não se despreza no decorrer deste trabalho o conceito de fenomenologia antes vista como em conceitos tão próprios do campo das artes cênicas como exemplo a fenomenologia de Merleau-Ponty.

Como conectar o estudo do *self* aos conceitos de concepção e percepção ao trabalho com o corpo ou ao que chamamos de consciência corporal?

Quando menciono trabalho com o corpo quero abrir espaço para as áreas correlacionadas às práticas psicossomáticas ou motoras, que se referem somente a arte, mas que se apropriam da ludicidade e poética para o uso desse conceito. Aqui, vale observar que a consciência perceptiva é diferente da consciência conceptiva. A consciência perceptiva está ligada às relações de sensações que estão atreladas ao sentido físico do corpo e gera uma noção de percepção que também, pode estar ligada diretamente ao primeiro estado de consciência. Esse estado de consciência é denominado *senciência segundo Rosenthal*, e se caracteriza pelo sentido do estado primário da consciência.

Ressalto que apesar da condição primária desse estado de consciência, ele pode ser encontrado em sistemas nervosos mais complexos, como exemplo, nos seres humanos. A consciência conceptiva está atrelada a um processo de mecanismos da construção da consciência e que requer um sistema nervoso um pouco mais complexo. A partir desse estudo, pode-se dizer que a consciência conceptiva; a concepção que o indivíduo tem de si é que está ligada aos processos da consciência e de autoconsciência. É nesta fase da discussão do conceito do que é consciência que o indivíduo pode, além de pensar no aspecto

da sua percepção corporal, conseguir também discorrer sobre como é essa percepção.

No conjunto de processos o *self* diz respeito aos quais se pode reconhecer como sendo eles mesmos. Não é reconhecimento passado, nem futuro, apenas o Ser se reconhecer no agora. O *self* nos traz de maneira imediata o protagonismo da nossa própria experiência, é a convicção imediata de nossas experiências. Se aproximadas essas experiências no campo artístico/criador, teremos por meio do *Self* uma ideia de presença cênica ou uma ideia de consciência presente em torno do ato de criação. O conceito de *self* de Damásio (2000), como reconhecimento, pode ser utilizado como uma perspectiva de *Self*, como meio de reconhecimento e presença cênica.

A ideia da neurociência, nesse lugar do *self*, dá ao indivíduo a possibilidade de reconhecer sua experiência como, sendo sua, por exemplo, em uma prática artística ou em uma aula de consciência corporal podem ser trabalhados processos gerais ao movimento, mas cada sujeito vivenciará a sua própria experiência. A análise do *self* do Ser, em prática, corresponde a uma resultante única do Ser. Cada indivíduo vivencia sua experiência, em sua temporalidade. Esperar imediatamente em práticas coletivas os mesmos resultados é, portanto, não entender a organicidade de cada um, em sua condição única, em processos psicoterapêuticos ou arte como terapia e intervenção.

É importante levar em consideração que cada Ser tem um eixo específico para trabalho corporal, cada um tem habilidades e limitações e, dessa forma, o rumo de trabalho para um pode ser uma reta, quanto para outro, um labirinto, como pode-se observar na citação a seguir,

Estudos abrangentes sobre percepção, aprendizado e memória e linguagem forneceram uma ideia operacional de como o cérebro processa um objeto, em termos sensoriais e motores, e uma ideia de como o conhecimento sobre um objeto pode ser armazenado na memória, categorizado em termos conceituais ou linguísticos e recuperado na forma de evocação ou reconhecimento. (DAMÁSIO, 1999, p.39).

1.3 *What is it Like to Be a Bat?*⁴ Como é Ser um Morcego?

O título deste subcapítulo refere-se a um texto de Nagel⁵ (1974) e sucintamente discorre que só um morcego sabe o que é ser morcego, só um morcego, a partir das suas experiências de mundo, sabe o que é ser morcego. No entanto, como bípedes andantes e não voadores, temos certas condições sensoriais que nos permitem ver o mundo sob outra perspectiva.

É o fato de pensar racionalmente, de criar padrões mentais de representação, que nos dá a condição de racionalidade e nos coloca em outro estado biológico e cultural de ser corpo, ter e senti-lo. A nossa natureza é diferente da natureza de outros seres que não são humanos. Como os morcegos também, temos nossas limitações sensoriais, é como se comparássemos nossa audição com a audição de um cachorro, são diferentes, assim como são distintas as capacidades de reflexos do corpo humano e do corpo de um gato.

Com esta metáfora comparativa apresento como eu compreendo as diferentes perspectivas do mundo a partir da individualidade do Ser. Além disso, enquanto seres humanos estamos imersos e envolvidos ativa e dinamicamente em culturas. Cada corpo possui um coletivo de ações culturais, nos quais são dadas e observadas o ponto de partida dessas tradições e culturas. O que eu quero dizer, é que uma tradição e cultura torna o corpo diferente de outras tradições e de outras culturas, assim até mesmo os mecanismos de acionamento do corpo podem tornar-se diferentes.

Se uma pessoa sofre um acidente e torna-se cadeirante, ela passa a ter outra perspectiva do mundo, outra perspectiva de movimento, outro plano de observação.

Vale destacar aqui, como experiência pessoal o antes de minha meningite o meu fazer no artístico eu lidava com relações de consciência corporais de uma qualidade e de um ponto de vista pautado nas relações padrões ou seja; movimentos cotidianos e/ou posturas engessadas impostas pela moral, no qual enrijece o corpo a uma forma. Mesmo se eu tentasse reproduzir a perspectiva de uma pessoa cega em cena eu nunca teria uma ideia clara do que seria de fato não

⁴ Como é ser um morcego? (Tradução própria).

⁵ Thomas Nagel é professor de filosofia e direito na Universidade de Nova York discutindo temas entre: filosofia da mente, filosofia política e ética.

ter visão, pois as relações que estão conectadas com uma cena específica, não levam apenas em consideração o aspecto biológico do não ver, mas traz em si todas as relações sociais que permeiam a consciência.

Todos os atravessamentos das relações externas a uma condição da visão havia uma alteração no meu estado de sentir em relação tanto a aspecto biológico quanto à relação ao aspecto social, agora levar essa consciência à cena após ter acometido baixa visão, propõe lidar com uma condição antes não vivenciada. Experimentar o plano de não ver em um exercício teatral é diferente de conviver e levar essa condição para o exercício teatral, porque as qualidades propostas são diferentes em indivíduos que possuem algumas limitações com indivíduos que não possuem essa limitação. Para um trabalho consciente do corpo nas práticas teatrais, faço a mesma relação ao trabalho com planos como exemplo; as Práticas de Corpo de Rudolf Laban, e outras especialidades que possibilitam a observação de ampliação do campo. Esse campo nada mais é do que o lugar de trabalho, onde acontece a prática artística.

Nesta concepção ampliar esse campo é observar os detalhes que nele possui e ao redor, isso há uma contribuição para o desenvolvimento do exercício de percepção, de lateralidade, dimensão e profundidade ou o lugar comum dessa prática, assim também, ao teatro podem ser práticas de improvisação teatral numa perspectiva, entre os mecanismos de View-points de Anne Bogart e Tina Landall. Assim pergunto: *o que são conceitos vividos, mas não significados?* Respondo logo adiante - pensamos antes na ideia que a filosofia moderna de Nagel me condiciona diante em *What's It Like to Be a Bat?*

Não sei o que é ser um morcego, mas sei bem o que sou eu e ser eu, é ser o resultado da minha experiência presente vivida no agora. Não sei o que é ser outro se não eu. A concepção de meu mundo por si só é limitada a mim mesmo. Expandir isto é entender que eu não sei o que é ser você no ponto de vista em primeira pessoa, mas sei quem o é a partir do ponto de vista de terceira pessoa; fenomenologicamente. Posso conhecer seu cérebro por meio de tecnologias de imagens de alta definição, posso avaliar o seu sangue, a sua carga genética, sua saliva, seu cheiro, mas nunca saberei o que é você a partir de sua própria experiência. Ter consciência desse estudo do Nagel (1974) é ir e começar a tecer o caminho do estudo da consciência.

Para chegar mais à frente em Damásio (2000) e ao discutirmos a relação do “mistério da consciência” nas relações de emoção, sentido e sentimento no estado consciente do corpo, que eu sou para meu fazer, é válido ter essa ideia de como ser um morcego ou de como ser eu. Há uma ausência de diálogo e entendimentos diferentes de consciências em primeira pessoa ou terceira pessoa, podendo em processo de criação teatral ou processo de realização de prática terapêutica dar rumos diferentes a essas práticas.

Nesta realidade há um exemplo disso em um processo de criação quando o ator interpreta uma cena de choro, neste essa emoção e o sentimento estão ali juntos, porque está num corpo e quando o ator chora no momento presente se torna sendo um conjunto de processos neurais trabalhando junto com a memória no corpo. O sentido que o ator traz em primeira pessoa que é sua experiência para a verdade para a cena em terceira pessoa, é só uma possibilidade de intervenção. É possível pensar em performers e seus trabalhos geralmente, em primeira pessoa, pois é o artefato de representação materializada no momento presente, mas também, não pode se esquecer que em todo “entre” há algo. A segunda pessoa é o modo em que o ser narra ao outro o que se passa em si. Aí, já deturpado por vários fatores e uma delas é quando a linguagem é mal feita numa tradução dos seus estados mentais conscientes e puros.

É fato que quase nunca vemos de verdade, aquilo que não queremos ver, conforme as teorias de Nagel (1974). A limitação da consciência pode consistir de um fato dado a dificuldade, porém a dificuldade esbarra no medo, no julgamento do outro. A emoção que é mal interpretada para o meu próprio desenvolvimento não se faz presente. Esta é a problemática da limitação cênica. Esse ponto de vista dá-se também, porque além de não saber precisamente quem sou, tenho medo, receio, vergonha de descobrir. Essa relação filosófica do movimento com a condição mental muitas vezes é pensada na fenomenologia, porém não é trabalhada quando pensado, que o movimento é uma questão de repetição.

Então, onde cabe a filosofia do movimento? A ideia da filosofia do movimento pode ser inserida nas relações antropológicas e artísticas, por meio das quais o homem estabelece as suas relações consigo mesmo e com outros semelhantes, consigo e com outros diferentes. A perspectiva de uma filosofia de movimento inserida nas artes disponibiliza poéticas de criações, no entanto se

pensadas objetiva e subjetivamente, se pensadas em áreas como a da saúde, que carrega, na maioria das vezes, haverá possibilidades objetivas.

A relação da criação poética do movimento permite estabelecer ao corpo um encontro de com a consciência, razão essa que, se intervir as relações corporais poéticas em campos que não sendo dados a arte, pode-se alcançar uma nova tendência de qualidade de movimento, que objetiva não só o movimento, mas o fato de se fazer existir o movimento consciente. Entendendo que somos cheios de processos de repressão, de acordo com Foucault (1979) entender repressão é não só analisar as perspectivas sociais que as levam do corpo para fora, mas também, observar aquilo que de fora influência no corpo e cristaliza com ato repressivo, diante do fazer artístico.

Na retrospectiva quando voltamos o olhar para o corpo observa-se as nossas primeiras marcas de repressão, que podem ser causadas por um trauma ou um evento cotidiano, pois a própria perspectiva da condição moral que se analisa em torno da sociedade que também é questionada em “Vigiar e Punir”, da obra de Foucault (1979), identifica que estas marcas de repressão são os entraves limitantes do eixo corporal que cada ser humano traz em si.

Um exemplo disso é pensar quantas vezes não sofrera o corpo a uma repressão da condição moral ao este corpo quando criança, (*meninas não podem ficar com as pernas abertas, meninos não cruzam as pernas*), no entanto essas pequenas condições do molde social são os indicativos da repressão social vivida para o corpo e seu movimentar, e tal condição é que limita a repressão para Michel Foucault é:

Quando se define os efeitos do poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica deste mesmo poder; identifica-se o poder a uma lei que diz não. O fundamental seria a força da proibição. Ora, creio ser esta uma noção negativa, estreita e esquelética do poder que curiosamente todo mundo aceitou. Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir. (FOUCAULT, 1977, p. 7- 8)

A ideia de poder presente na condição da repressão é uma ideia que abarca conceitos da relação de poder presentes na sociedade, e reprimir vem de

uma ideia de poder daquele que é mais forte oprimir o que é mais fraco, se observada na perspectiva da limitação no pensamento para o movimento, uma crença limitante de maior instância limita a poética de um movimento dentro de uma instância sublime, ou seja, um trauma social vivido por uma repressão de uma dada condição e poder moral limita a sublimidade, isto é do perfeito, do movimento e da sua criação.

O que vemos e percebemos em torno das artes cênicas para desconstrução dessa perspectiva de repressão, são e foram as práticas pós ditadura, presentes no Teatro do Oprimido de Augusto Boal, cuja principal característica do seu trabalho é destravar para entender qual a relação de oprimido e opressor em uma sociedade em que a lei do mais forte prevalece. Pensamos então para isto na natureza das coisas, onde surgem e onde vivem a consciência. Para chegar à ideia de consciência corporal por meio de *self* e como o *self* interage na natureza da arte, precisa-se dialogar, decupar – reorganizar e dissecar a consciência. Tendo em vista essa problemática da consciência, sabe-se que a consciência do corpo ocupa um lugar na natureza; o que antecede o termo consciência corporal é a própria consciência.

1.4 A Mente Ocupa Algum Lugar na Natureza?

Entramos aqui no labirinto neural. Seria a mente uma parte do corpo? Se a mente ocupa um lugar, que lugar é esse? Seria no cérebro ou no coração? No corpo inteiro? Qual é então, a sua concreta definição?

Pensaremos na seguinte ligação para evoluir o discurso desse hiato e ter uma definição do espaço que é um bom caminho para definir e escolher a ideia do que é a mente. Para o estudo da consciência corporal contribuir de forma significativa com a ciência, é preciso assumir uma corrente de pensamento sobre o que é mente, o que é consciência, e como que mente e consciência se relacionam como aspectos não conscientes na realidade.

Se fosse dado o aspecto consciente na realidade, não haveria investigação no processo de criação, porque as consequências dadas já estariam explícitas, ou seja, algo consciente já o seria. O que faz pensar as possibilidade de trabalho corporal para prática nas artes cênicas, é a não presença da consciência em possibilidade contínua, isso quer dizer que o trabalho corporal faz-se necessário,

porque a consciência desses processos de movimentos do corpo ainda não se tornaram concretos, fluidos, conscientes e lógicos, nesse plano da realidade.

“Consciência Corporal” é um título de livro de Richard Shusterman traduzido no Brasil. Ele leva adiante o projeto de reafirmar o valor da estética pragmatista, expresso por Dewey em “Art as Experience”, de 1934. Esse projeto possui dois momentos: um primeiro que defende a legitimidade estética da arte popular e que acena na direção da defesa da arte como “parte de uma reforma social” (SHUSTERMAN, 1998, p. 13). Isso traz um novo fôlego à vocação pragmatista de fazer da reflexão estética a promoção de uma práxis progressista, permitindo à filosofia retornar à compreensão do homem como ser cultural. Ao mesmo tempo isso possibilita uma definição mais democrática e significativa da arte na medida em que ela abrangeria o aspecto prático, incluindo o social e o político como suas dimensões.

A arte como experiência não se limita a um espaço. E não está em um patamar superior. A experiência na arte está permeada de vida e permeada do cotidiano. Segundo Dewey (2010, p. 128): “a arte em sua forma une a mesma relação entre o agir e o sofrer, entre a energia e saída e a de entrada, que faz que uma experiência seja uma experiência”.

[...] a arte se distinguiu da ciência, na medida em que não dizia respeito à formulação ou à difusão do saber, sendo seu juízo estético essencialmente não - conceitual e subjetivo. A arte também distinguiu-se das práticas éticas e políticas, que envolviam os interesses reais e a vontade (do mesmo modo que o pensamento conceitual). A arte foi, assim, consignada a um domínio desinteressado, imaginativo, []. Assim como a estética distinguiu de esferas mais racionais do saber e da ação, ela também se separou radicalmente das satisfações mais sensoriais da natureza corporal do homem, residindo o prazer estético na pura contemplação desinteressada das propriedades formais (SHUSTERMAN, 1998, p. 159).

Para António Damásio, a ideia de conceito de consciência está ligada a outro lugar que não essa da visão pragmatista de Shusterman, que pretende observar o lugar da soma estética presente em torno do que é consciência corporal, em uma perspectiva da arte enquanto experiência e seus trânsitos culturais cotidianos. A perspectiva da consciência em Damásio visa analisar o indivíduo em suas relações biológicas e sua busca pelo interesse em dizer sobre o que é consciência a partir desse ponto de vista, além de também em seus estudos investigar o mapeamento cerebral para descobrir as relações entre os

metabolismos biológicos e como esses se interagem enquanto emoções, sentimentos, atenção e memória e geram movimento e raciocínio. No entanto o conceito de *self* que é uma resultante da perspectiva de autoconsciência, ou consciência de si, aborda uma relação muito mais profunda do que o entendimento de consciência por uma relação biológica, levando em consideração que as relações externas, sendo ela o meio, o outro as relações sociais também conduzem a formação desse conceito do que para ele é consciência .

A questão da mente em geral e da consciência em particular permite aos humanos dar vazão ao desejo de compreender e ao apetite por admirar-se com sua própria natureza, que segundo Aristóteles é o que distingue os seres humanos. O que poderia ser mais difícil de conhecer do que conhecer o modo como conhecemos? O que poderia ser mais deslumbrante do que perceber que é o fato de termos consciência que torna possíveis e mesmo inevitáveis nossas questões sobre a consciência? Embora eu não veja a consciência como o ápice da evolução biológica, penso que é um momento decisivo na longa história da vida. Mesmo quando recorremos à simples e clássica definição de consciência encontrada nos dicionários — que a apresenta como a percepção que um organismo tem de si mesmo e do que o cerca —, é fácil imaginar como a consciência provavelmente abriu caminho, na evolução humana, para um novo gênero de criações, impossível sem ela: consciência moral, religião, organização social e política, artes, ciências e tecnologia. De um modo ainda mais imperioso, talvez a consciência seja a função biológica crítica que nos permite saber que estamos sentindo tristeza ou alegria, sofrimento ou prazer, vergonha ou orgulho, pesar por um amor que se foi ou por uma vida que se perdeu. O *páthos*, individualmente vivenciado ou observado, é um subproduto da consciência, tanto quanto o desejo. Jamais teríamos conhecimento de nenhum desses estados pessoais sem a consciência. (DAMÁSIO, 2000, p. 19).

1.4.1 Definições de Consciência e da História do Pensamento

Quando abordamos a palavra consciência se faz necessário esclarecer seu lócus de enunciação. Marx (1979), por exemplo, vai falar da consciência de luta de classes que não é a mesma que vamos abordar neste trabalho, uma vez que ele não tem como foco os estudos da mente, nem os estudos somáticos. A história do pensamento traz para os estudos neurocientíficos definições, que ao longo dos anos foram adotadas em torno do conceito de consciência. Neste contexto, apresento aqui possibilidades para encontrar uma razão filosófica, dentro da ciência para consciência do corpo, à luz das bases neurocientíficas nas práticas artísticas.

A consciência será tratada aqui como uma condição dada ao ser humano, numa perspectiva inicial do que é consciência para Nagel apud, Stanford (1995), como algo de nível superior de sistemas complexos nos humanos, por meio da qual somos capazes de nos direcionar voluntariamente aos nossos estados mentais. Para chegar à condição *self* no emprego do conceito das práticas artísticas ou clínicas terapêuticas e dotar-se deste estado de conhecimento, é importante ter uma ideia clara de que a consciência em sua propriedade humana é prioritariamente autoral ao Ser.

Os rumos da consciência podem nos fazer entrar em vários labirintos, saber de sua abordagem é necessário. *O que um ser humano precisa para ter consciência?* É diferente de o que um estado mental precisa para ser consciente. Assim, passo a discorrer sobre a consciência da criatura, consciência do estado e consciência de entidade a partir dos conceitos desenvolvidos por Nagel e Rosenthal. Consciência de criatura é o conjunto das seguintes condições: o que é, que o indivíduo precisa ter para ser consciente é uma consciência de estado mental, para chegarmos no discurso da consciência presente em Damásio (2000), como veremos abaixo. A seguir será detalhado os passos da construção do conceito sobre o que é consciência em torno da filosofia da mente e como esse conceito interage na condição do pensamento em Damásio (2000), também como resultado disso, dialoga com a perspectiva da consciência corporal poética ligada ao teatro.

Às vezes usamos nossa mente não para descobrir fatos, mas para encobri-los. Usamos parte da mente como uma tela para impedir outra parte de perceber o que se passa em outro lugar. Esse encobrimento não é necessariamente intencional — não tencionamos confundir o tempo todo — mas, de propósito ou não, para todos os efeitos há uma tela que oculta. Uma das coisas que a tela oculta com mais eficácia é o corpo, nosso próprio corpo, e com isso me refiro a seu íntimo, seu interior. Como um véu posto sobre a pele para assegurar o recato, porém não em demasia, a tela parcialmente remove da mente os estados interiores do corpo, aqueles que constituem o fluxo da vida enquanto ela segue em seu dia-a-dia. O caráter alegadamente vago, intangível e difícil de definir das emoções e dos sentimentos provavelmente é um sintoma desse fato, uma indicação de como encobrimos a representação de nosso corpo, do quanto as imagens mentais baseadas em objetos e eventos não pertencentes ao corpo mascaram a realidade deste. De outro modo, saberíamos com facilidade que emoções e sentimentos relacionam-se tangivelmente ao corpo. Às vezes usamos nossa mente para ocultar uma parte de nosso ser de outra parte do nosso ser. (DAMÁSIO, 2000, p.66).

Damásio (2000), discorre sobre padrões mentais de representação, entretanto ele esclarece que temos um mecanismo neural que ele denominou de “distração adaptativa”. O que o estado mental precisa ter para ser consciente? É a Consciência de entidade. O que uma entidade precisa ter para ser consciente? Em resposta mesmo que tenhamos uma pergunta clara sobre o que é consciência corporal, é necessário atribuir esse conhecimento da ciência, para adentrar as bases da neurociência, haja visto que consciência é algo que se ramifica em muitos níveis, pois a filosofia da mente em torno dos estudos de Nagel e Rosenthal é quem vai discorrer sobre esses níveis e estados, pois há muitas possibilidades de consciência aqui abordadas por esses teóricos.

The words “conscious” and “consciousness” are umbrella terms that cover a wide variety of mental phenomena. Both are used with a diversity of meanings, and the adjective “conscious” is heterogeneous in its range, being applied both to whole organisms—creature consciousness—and to particular mental states and processes—state consciousness⁶. (ROSENTHAL 1986, GENNARO 1995, CARRUTHERS 2000).

O termo consciência é uma palavra de origem inglesa e pelo fato da sua usabilidade presentes nas discussões da filosofia da mente, é também, utilizada principalmente em Thomas Nagel (1979). No Brasil, e até em diversas línguas não há tantas significações em discurso, porque o uso concluído dessa palavra se dissolve na perspectiva do que se analisa ao explicar o que é consciência. As palavras *conscious* (consciente) e *consciousness* (consciência), são termos guarda-chuva que abrangem uma ampla variedade de processos mentais, ambos os termos, assim como consciente, são usados com uma diversidade de significados. O adjetivo de *conscious* é muito heterogêneo em seu alcance, pois a palavra consciente tanto se aplica a organismos quanto a estados e processos mentais. Quando se pensa consciência abarcando sistemas fisiológicos de seres humanos, nós estamos falando da consciência da criatura segundo David Rosenthal (1979).

Quando se fala do termo consciência com referência a estados mentais, fala-se do plano da consciência de estado, fala-se de quais estados mentais são

⁶ Tradução do autor: As palavras "consciente" e "consciência" são termos genéricos que cobrem uma ampla variedade de fenômenos mentais. Ambos são usados com uma diversidade de significados, e o adjetivo "consciente" é heterogêneo em seu alcance, sendo aplicado tanto a organismos inteiros - consciência da criatura - quanto a estados e processos mentais particulares - processos de consciência do estado (Rosenthal 1986, Gennaro 1995, Carruthers 2000).

conscientes e quais estados mentais não são conscientes. No contexto do trabalho do ator, ao pensar em consciência corporal o julgamento de valor empregado inicialmente ao processo de criação não é tão relevante, pois deve-se pensar naquilo que lhe é sabido, bem como naquilo que não lhe é sabido. O não saber que não há consciência também, é um conhecimento consciente de tamanho valor ao pensamento consciente já sabido. O ser animal, por exemplo, é dotado de um sistema cognitivo por meio de um sistema nervoso e pode ser considerado consciente em vários sentidos, alguns são suficientes para considerar o fato da consciência ali presente dotada desse sentido, outros sentidos não são considerados conscientes para dizer que uma criatura é consciente isso é o que difere os animais dotados de sistema nervoso com um grau e uma perspectiva de consciência diferente dos humanos. Aqui cabe retomar uma referência a Damásio e sua noção de consciência central e a consciência ampliada, apresentada nas páginas anteriores desta dissertação, como já foi visto,

[...] a consciência central é um fenômeno biológico simples; possui apenas um nível de organização, é estável no decorrer da vida do organismo, não é exclusivamente humana e não depende da memória convencional, da memória operacional, do raciocínio ou da linguagem. Por outro lado, a consciência ampliada é um fenômeno biológico complexo, conta com vários níveis de organização e evolui no decorrer da vida do organismo. Embora eu acredite que, em níveis simples, ela também está presente em alguns não-humanos, a consciência ampliada só atinge um nível mais elevado nos seres humanos. Ela depende da memória convencional e da memória operacional. Quando atinge seu ápice humano, também é intensificada pela linguagem. (DAMÁSIO, 2000, p. 41).

1.5 Consciência de Criatura

A consciência de criatura tem como primeira característica a senciência (SCC), e em linhas gerais, senciência é a capacidade de sentir as sensações e os sentimentos de forma consciente, porém sentir e apenas sentir não abrange aqui nesse termo o estado senciente do ser, que é o sentir-se de si, e que são coisas distintas. O conhecimento de algo aprofunda essa lógica do setor e está ligada em outros níveis complexos do aspecto senciente - nesse lugar apresenta-se apenas como condição básica dada para evoluir esse conceito. Senciência nada mais é que ter consciência, é sentir o aspecto biológico ao corpo. Dessa forma, pode se dizer que todo ser humano é senciente, porque sente e em práticas de

consciência corporal a clareza desse conceito, pois em uma prática corpórea é que o ser humano se reconhece cientificamente como sendo um ser senciente. Esse termo foi definido por Thomas Nagel (1979).

Pensemos na lógica científica, um gafanhoto é ser senciente tal qual um golfinho, bem como um pelicano, pois são seres que biologicamente vivem em habitats diferentes, mas eles têm capacidade de responder ao seu mundo, assim como os seres humanos. Então, o que é o sentir na senciência? É a capacidade de sentir frio, dor, calor e não só sentir, mas de responder ao mundo esse sentido. Então ser consciente no sentido senciente pode ser sentir graus do tipo muito calor, muito frio, muito molhado, muito áspero, muito liso. O requisito da ideia da consciência é o reconhecer-se semiconscente. Na análise que tipo de capacidade ou graus se leva, no entanto em consideração quando um ser pode sentir para que seja consciente? Aí isso pode não ser bem definido nessa condição senciente quando se trata de ciência de acordo com Rosenthal (1986), e passa a ser uma questão de natureza individual em diferentes grupos de criaturas. Os peixes, por exemplo, tem uma natureza diferente dos camarões que vivem na água, assim como um ser humano que vive no oriente possui uma natureza diferente de quem está no ocidente, mas o aspecto senciente na natureza ao qual ele está inserido lhe é dado pelo fato dele ser um ser senciente. A primeira fase de tomada de consciência corporal nas bases neurocientíficas é o ser se reconhecer senciente, e se afirmar nesta condição à luz da neurociência na perspectiva dos estudos de Rosenthal (1986) em paralelo aos estudos de Damasio (2000).

Ao relacionar essa perspectiva da senciência com uma condição biológica dada ao corpo, faz-se necessário relacionar as bases de uma perspectiva sociológica, que também intervém numa condição filosófica, para chegarmos a uma ideia natural e simples da condição de sentir e se perceber a partir do lugar ao qual o ser está inserido:

É bem verdade que, nas diferentes culturas e entre os indivíduos, existem variações nas expressões, assim como também varia a configuração exata dos estímulos que podem induzir uma emoção. Mas o que causa admiração, quando se observa o mundo lá do alto, é a semelhança, e não a diferença. Aliás, é essa semelhança que possibilita as relações entre diferentes culturas e permite que a arte, a literatura, a

música e o cinema cruzem fronteiras. Essa concepção baseia-se em larga medida na obra de Paul Ekman⁷. (DAMASIO, 2000, p. 109).

A *senciência* é uma característica da consciência a se evoluir as práticas corporais artísticas ou até mesmo clínicas, mas falando de um processo de criação artística, reavaliar essa tomada de consciência é um conceito e o estímulo para este trabalho. Vale também observar que é fundamental e sem se esquecer o quão é importante as relações culturais e antropológicas, que também definem modelos em uma consciência por meio da imagem do corpo que fazemos de nós ou das pessoas, quer dizer; a cultura de tradição de um meio ou de um povo fala expressivamente, o modo de consciência que lhe é construído.

Em meu estudo de caso que também é um processo artístico/clínico e real, apontarei essa característica "*sine qua non*" a consciência ligada a esse estado do corpo, porém ela não é suficiente para definir consciência corporal artística ou clínica e tão pouco definir o que é consciência. Todo ser consciente é *senciente*, mas nem todo ser *senciente* é consciente. Essa é a razão pela qual a consciência *senciente* não abarca a totalidade na definição de consciência, porque isso, não deixa de ser um requisito ou característica básica para reconhecer a consciência em um grau. Para David Rosenthal o nível mais primitivo da consciência é a "*senciência*".

Uma outra característica possível da consciência é o que chama de Vigília. Para Damásio há uma distinção entre a consciência e o estado de vigília, e o autor distingue também a consciência e a atenção básica. "Este fato se baseia em provas de que os pacientes podem estar despertos e atentos sem ter consciência normal" (DAMÁSIO, 2000, p. 33).

Essa é a grande ponta que começa a destrinchar rumos subjetivos e complexos no estudo da consciência, o que na área médica torna-se ainda mais complexo entender essa característica de vigília. Até mesmo, porque na área da saúde e em meu estudo de caso, que eu chamo no capítulo 2 de Performances e Performatividades. Aponto uma parte dos médicos ao dizer sobre a consciência, que é tudo aquilo, que abarca sobre o conceito de consciência de vigília.

⁷Paul Ekman (1934) é um psicólogo americano que tem sido pioneiro no estudo das emoções e expressões faciais. A sua grande contribuição na ciência foi a Teoria da Universalidade das emoções em que, provavelmente através de pesquisas diversas partes do mundo, inclusive com uma tribo de Papua Nova Guiné chamada Fore, afirma que existem 7 emoções universais que são expressas pelo mesmo *display* facial.

Neste contexto é importante frisar que o estudo de caso do qual deu origem a esta pesquisa é e foi uma intervenção clínica em que concomitantemente, ao ficar internado, realizei práticas performáticas e transformei as sessões de fisioterapia em treinamento corporal com propósito de reafirmar o lugar da arte como um fazer artístico, mesmo dentro de um hospital. Sendo eu naquele momento era eu o paciente no performer fui resgatando conceitos científicos que estivessem ligados a arte, mas não como um processo de terapia artística, nem como mecanismo de atendimento de saúde ou práticas clínicas, mas em consciência. Acredito que esta vivência artística foi parte importante do processo de cura, uma vez que agregou ao tratamento clínico as porções consideráveis de imaginação, memória e emoção.

Faço aqui, neste momento essa relação para poder contribuir com este material escrito teórico, para que possam abrir portas filosóficas e científicas a outras realidades, direcionadas também, a partir desse relato de caso na afirmação do que é performance. Estas contribuições é para se pensar neste lugar como laboratório antropológico e que pode sim, haver uma interação mais sensível na relação pessoal/profissional entre médicos ou profissionais da saúde com seus pacientes. Desta forma acontecendo é oportuno levá-los a consideração, que cada corpo expressa uma linguagem corporal específica, e que para isso aconteça haja o desenvolver da sensibilidade poética individual no fazer necessário.

O estado de vigília é uma escala proposta por David Rosenthal (1986) em seus estudos sobre a consciência, adotada na medicina que vai da consciência absoluta até a morte - que é a ausência total de consciência. No entanto, nessa evolução histórica do pensamento consciente, não se discutia a ausência do estado consciente que não fosse esse artefato da consciência absoluta, a não presença da consciência, que era o estado de morte, ou seja, não havia uma ideia clara sobre Experiências de Quase Morte - EQM'S como estado inconsciente. Apenas pensemos no estado de vigília como um nível que vai da absoluta consciência até à morte, e a ausência dela, seguindo passando pelo estado de coma, torpor⁸ e sonolência, o que para vigília seria para esse momento o requisito

⁸Torpor é um substantivo masculino com origem no latim *torpore* que representa um estado alterado de consciência que pode significar entorpecimento, preguiça, moleza ou indolência. Descrito como uma alteração da consciência, o torpor é muitas vezes definido como uma letargia

do mais alto grau da consciência, mas nesse requisito não se desdobra o aspecto relevante da consciência, porque ela recomeça apenas o ímpeto de estar ou não ali presente.

Enquanto na senciência o ser sente e interage com o seu mundo ao redor, a vigília afirma que o ser está ou não está nesse mundo ou em seu arredor. Em uma prática corporal artística ou treinamento de ator e bailarinos seria como se o artista sentisse e tomasse nota do que ele responde ao mundo ao seu redor, que ele se situa nesse mundo, tendo consciência do seu estado atual de onde ele parte, a partir do sentido senciência, agora, organismos conscientes exercem a capacidade de vigília. Não é possível ser consciente sem exercer a capacidade da vigília, mas não exercermos nossas habilidades conscientes, porque temos a capacidade da vigília e a disposição para vigília. Seres humanos exercem as capacidades conscientes em estado de vigília, porém, isso não quer dizer também, que consciência seja vigília, entretanto, a vigília seja talvez o requisito principal para a consciência.

1.5.1 Sujeitos de Estados Conscientes

Em práticas corporais se dissermos que consciência é vigília, estaremos dizendo que um ser está ou não disperso ou alerta, nesse sentido os organismos não se encontrariam como conscientes quando adormecidos ou em estados de coma ou em estado de anestesia. Se consciência em sua totalidade fosse vigília poderia dizer que um ser não é consciente quando dorme. Do aspecto que desdobra a consciência em práticas corporais, a consciência de vigília estaria ligada ao imaginário criativo como eixo do trabalho de ator, bailarino ou performer. Seria contraditório dizer que incide do sonho ou pós-sono, se não fora uma ideia ou experiência consciente. A consciência é relevante, mas em processos hipnóticos ou em estados de fuga⁹ a consciência de vigília é puramente uma consciência em processos hipnóticos, quando o indivíduo se esquiva da sua condição de consciência adotada no estado de vigília. Uma premissa básica desse

não acentuada e é diferente de coma, apesar de por vezes ser visto como um coma moderado. A consciência pode sofrer várias modificações que podem ir de sonolência, torpor e em casos extremos, morte cerebral. Assim, o torpor é uma das fases da obnubilação da consciência. Fonte?

⁹ Fuga como patologia.

estado é a relação de atenção e reação no plano da realidade, porque qualquer coisa que o retire do seu estado de plena atenção e o insere em outro plano de consciência ou realidade permitirá pensar, que este não dota de consciência nessa perspectiva de consciência de vigília. Então um ser em transe hipnótico não pode responder por seus atos, devido ao comprometimento ao estado de vigília.

Uma condição inerente à consciência de vigília de prática artística e corporal é a imersão causada pela exaustão de práticas corporais e ao estado de atenção provocado pela deriva artística. A deriva em arte é diferente de pensar deriva em patologia. A deriva da arte redobra o estado de atenção dado ao corpo, por isso ela é inerente à relação de vigília ao seu aspecto causal. Quando o ator realiza práticas de exercícios exaustivos ou quando se põe a caminhar em deriva por horas, ele redobra a atenção dada ao corpo e ao movimento, além de responder ao estímulo do ambiente e ao seu ao redor, ele responde pelos seus atos.

Um ator ao caminhar em deriva, por exemplo, em estado de consciência de vigília não vai se pôr em direção a um veículo em movimento, ocasionando um acidente, pois ele possui estado de alerta, atenção e objetivo com seu corpo. Esse lugar é que torna a deriva artística diferente da deriva patológica e faz perceber que um ator em exercício ou em cena precisa sempre recorrer ao seu estado de alerta e estar sempre em seu estado de vigília.

Agora a fuga é um tipo de transtorno psiquiátrico muito raro, chamado também de fuga dissociativa ou fuga psicogênica, no qual a pessoa perde a memória, se desloca em grandes distâncias por locais desconsolados e põe em confusão quanto a sua própria identidade e dentro desta confusão, pode se criar outras identidades dentro de várias personalidades em cima de psicogenética, pois sua origem é psicológica, não sendo causadas nem por uso de drogas, medicações ou até mesmo por doenças, nisso o requisito é de um diagnóstico de transtornos mentais DSM-5¹⁰.

A dissociação pode ser definida como uma perda temporária ou persistente de informação ou controle sobre processos mentais ou

¹⁰O Manual de Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais 5.^a edição ou DSM-5 é um manual diagnóstico e estatístico feito pela Associação Americana de Psiquiatria para definir como é feito o diagnóstico de transtornos mentais.

psicomotores que se acham ordinariamente sob o domínio voluntário da consciência, do repertório comportamental usual ou do autoconceito. (CARDEÑA & CARLSON, 2011, p. 267).

Falo isso para conceituar que um ser pode ter perda de memória ou algum transtorno que afete a capacidade mental cognitiva, no entanto não é um estado de fuga, pelo fato da ausência da memória. No processo artístico que apresento nesse trabalho, temos a prática artística a estado de "deriva", e que não se relaciona a esse estado de fuga.

O paciente em estado de fuga pode presenciar lapsos de uma consciência demasiada devido só ter estado e estar em deriva pela condição patológica. Estar em estado de deriva não quer dizer fuga nesse sentido nem dissociação da consciência, por isso estado de fuga é raro, pois não se leva em consideração nem o transtorno pós traumático (estresse) advento de um acidente ou algo pelo contrário pelas práticas corporais, que em estado de deriva faz-se necessário a retomada da consciência de vigília como condição básica.

Falamos até aqui, de dois sentidos básicos da consciência, sendo eles consciência senciente e consciência de vigília. Nesse lugar vamos atribuir uma terceira qualidade ou requisito do aspecto da consciência chamada de autoconsciência; que é a condição de não estarmos e ao mesmo tempo também estarmos consciente. David Rosenthal (1986), chama a autoconsciência de consciência de segunda ordem: "So when we are aware that somebody thinks or feels something that that person is initially unaware of thinking or feeling, those thoughts and feelings are at first mental states that are not also conscious states"¹¹ (1986, p.330).

Então, pensemos sobre estrutura do pensamento, pensamentos de primeira ordem e de segunda ordem, porque uma coisa é estar com sede, estar com sede é um pensamento, outra coisa é ter a consciência de que se está com sede, dessa forma estar com sede é um estado mental que emerge do aumento dos níveis de sódio no sangue. Essa é uma resposta causal da interação biológica no artefato do pensamento consciente, em relação ao corpo na primeira análise em torno das poéticas corporais assimiladas que são as bases da ciência. Sede já é um estado mental, porque o que é fisiológico já, é o acréscimo dos níveis de sódio no

¹¹ Tradução do autor: "Então, quando estamos cientes que alguém pensa ou sente algo que ela inicialmente desconhece de pensar ou sentir, esses pensamentos e sentimentos estão nos primeiros estados mentais que também não são estados conscientes."

sangue. A sede nos humanos significa esse aumento de sódio. Por que a sede é um estado mental? Ela é um estado mental, porque traduz a informação de interação biológica para uma condição de vontade e sensação do corpo. O corpo está com sede, ele não é a sede, a sede só existe quando a interação biológica se faz necessária, assim como a fome, a tristeza e a alegria.

Ao pensarmos os estados de consciência no processo do conceito de vigília de Armstrong (1981), esses estados definem em um primeiro momento possibilidades de análises ao estado de vigília, até o estado que precede segundos antes da morte como condição de ter ou não consciência - os fatores que influenciam esta perspectiva caracterizam-se nessa escala que pode levar em consideração ter ou não consciência na perspectiva do estado de vigília. Armstrong, analisando melhor essa condição dada, a vigília reflete esse pensamento anti-cartesiano e justifica que, mesmo dentro do estado de vigília em alguns aspectos em que a função neural encontra-se em atividade, ainda pode haver resquícios do aspecto da consciência pelas condições dadas as criações imagéticas que se configuram em memória.

Com isto é que mesmo em estado de sono, elas podem ser acessadas como uma condição dada a consciência presente no estado de vigília, isso é o que ele vai chamar de consciência mínima, traduzimos esse conceito de consciência mínima como baixa função neural em atividade de vigília, gerando consciência em um aspecto interno de si mesmo em estado de sono, essa potência da condição da consciência mínima pode ser analisada quando performers e atores se colocam em estado de deriva em um processo artístico ou em caminhada de longo trajeto. O que faz com que perceba e conclua toda condição do trajeto em segurança racionaliza o percurso, isto se deve ao fato do uso da condição da consciência mínima nesse estado de vigília na perspectiva de Armstrong.

A consciência mínima pode esbarrar em outras matrizes de realidade de cena e é uma condição básica da consciência em cena para o corpo. Por exemplo, um ator em um palco a interpretar uma peça de Sartre em que seus personagens tragam toda uma perspectiva psicológica de um outro Ser, nas relações existenciais e nas relações de consciência de quem o faz encontra-se ali. O estado de vigília em consciência mínima é o que redobra o artefato do ator em cena do plano de realidade para que ele possua atenção dada a si em cena, ou seja, ele se põe em outro universo, mas as suas condições conscientes de si

estão consigo, quando isso se perde, perde-se esse filamento da consciência mínima, como pode-se observar na citação a seguir.

The distinction appears, roughly at any rate, to be the distinction between events and occurrences on the one hand, and states on the other. When a mental state is producing mental effects, the comings-to-be of such effects are mental events: and so mental activity is involved. We now have a first sense for the word "consciousness". If there is mental activity occurring in the mind, if something mental is actually happening, then that mind is not totally unconscious. It is therefore conscious. A single faint sensation is not much, but if it occurs, to that extent there is consciousness. Unconsciousness is not total. I call consciousness in this sense "minimal" consciousness¹². (ARMSTRONG, 1981, p.58).

Se pensarmos esse processo de estado na ciência por meio da autoconsciência, podemos desdobrar essa ideia da consciência corporal por meio de práticas de interpretação, por exemplo, ao criar novas poéticas. Não se deve esquecer, porém que no estado mental há um ponto de vista do meu estado de sentir sede, fome, frio; ou seja, o ponto de vista biológico. Não há um estado de como saber quanto de sódio e glicose meu corpo absorveu ou não. Há algo, que é como estar no lugar do sangue com alto sódio ou baixa glicose, mas há algo de como é estar no corpo de quem tem fome, sede, frio, calor. Na autoconsciência existe a experiência da fome, a experiência da sede, embora não exista a experiência de como ter o sódio diminuindo na corrente sanguínea, por exemplo.

As experiências sensoriais são permitidas pelas condições fisiológicas e biológicas, as experiências sensoriais já estão nos níveis das atividades mentais, nisso o erro é sempre achar que a mente é algo muito sofisticado e isso é a consciência. A mente é um conjunto de processos que emergem de um sistema nervoso em funcionamento. Quando em práticas corporais eu ouço uma música que já dancei e volto a dançar, é que o sistema nervoso e a consciência reage a resposta do ambiente.

¹² Tradução do autor: " A distinção parece, grosso modo, ser a distinção entre eventos e ocorrências, por um lado, e estados, por outro. Quando um estado mental está produzindo efeitos mentais, os futuros efeitos de tais efeitos são eventos mentais: portanto, a atividade mental está envolvida. Agora temos um primeiro sentido para a palavra "consciência". Se houver atividade mental ocorrendo na mente, se algo mental estiver realmente acontecendo, essa mente não estará totalmente inconsciente. Portanto, é consciente. Uma única sensação fraca não é muita coisa, mas, se ocorrer, nessa medida, haverá consciência. Inconsciência não é total. Eu chamo a consciência nesse sentido de consciência "mínima"."

Representações do exterior ou do interior podem ocorrer independentemente de um exame consciente e ainda assim induzir reações emocionais. Emoções podem ser induzidas de maneira inconsciente e, assim, afigurar-se ao self consciente como aparentemente imotivadas. Temos certo controle sobre uma imagem que gostaríamos que funcionasse como indutora, se ela deve ou não permanecer como alvo de nossos pensamentos. (Quem recebeu uma educação católica, ou quem frequentou uma escola para atores como o Actors Studio, sabe exatamente do que estou falando.) Podemos não ter êxito na tarefa, mas o trabalho de remover ou manter o indutor ocorre sem dúvida alguma na consciência. Também podemos controlar, em parte, a expressão de algumas emoções — suprimir nossa raiva, disfarçar nossa tristeza —, mas a maioria não é bem-sucedida nessa tarefa, e por isso gasta um bom dinheiro só para ver atores talentosos controlando a expressão de suas emoções (ou perde fortunas num jogo de pôquer). Porém, quando uma representação sensorial específica é formada, seja ou não parte de nosso fluxo consciente de pensamentos, não temos muita influência sobre o mecanismo indutor da emoção. Sendo correto o contexto psicológico e fisiológico, uma emoção se seguirá. O acionamento inconsciente de emoções também explica por que não é fácil imitá-las voluntariamente. Como mostrei em *O erro de Descartes*, o sorriso nascido espontaneamente de um prazer genuíno ou o soluço causado espontaneamente pela tristeza são produtos de estruturas cerebrais localizadas em uma região profunda do tronco cerebral, sob controle da região do cíngulo. Não temos como exercer um controle voluntário direto sobre os processos neurais nessas regiões. A imitação voluntária feita por quem não é um ator exímio é facilmente detectada como fingimento — alguma coisa sempre falha, quer na configuração dos músculos faciais, quer no tom de voz. O resultado disso é que, para a maioria de nós que não somos atores, as emoções são um indicador bastante razoável do quanto o meio conduz ao nosso bem-estar ou, no mínimo, do quanto ele assim parece à nossa mente. (DAMÁSIO, 2000, p.99).

1.6 Quais os Estados Mentais em Consciência Corporal Voltada para as Artes Cênicas?

Segundo Rosenthal (1986) e Armstrong (1981), o estado mental é consciente se ele é qualitativo. É aquilo que em filosofia chama-se de *qualia*, ou seja, aquilo que é experienciado. A questão geral é pensar que não basta sentir, o sentir um movimento, um sabor, uma música, tem que ser qualitativo, ele tem que ser experienciado. Em artes cênicas se fala muito em experienciar o vivenciar, mas será que é do ponto de vista consciente? Quais seriam os desdobramentos dos *qualia* artísticos empregados à consciência corporal poética?

Uma fase inicial para pensar essa dada consciência em práticas teatrais seria definir quais os *qualia* da prática corporal podem ser experimentados, logo em seguida observar como isso se realizou em um estado mental consciente. Por exemplo, posso definir consciência em estado mental *qualia* quando tenho ideia

consciente do meu corpo em prática no alto plano, médio e baixo ou seja, é empático reconhecer os planos e fazê-los conscientes, porque cada plano representa seu estado mental. Para haver essa relação de qualia artístico ou para haver experiência, é preciso ter claro qual é a experiência que será realizada por exemplo, experiência de correr, de andar, de agachar, de pular. Cada experiência possui uma qualidade diferente de movimento que quando experimentada possibilita uma condição de consciência sobre o qual ponto parte essa experiência.

Para Damásio (2000), auto consciência abarca a totalidade do ser consciente no estado de *self*, porém quando pensado nas interações biológicas do *Qualia* para a auto consciência eis a problemática, que ainda não é esclarecida. A relação de consciência qualitativa por efeito biológico de modo geral não abarca todas as condições de consciência e autoconsciência em condições individuais, visto que cada ser está por meio de seus *qualia*. Cada um experencia os seus *qualia* de maneira única, só uma pessoa que vive seu *qualia* pode dizer o que é vivenciá-lo. Assim, como Nagel (1974) defende a sua ideia em “Como Ser Um Morcego” de que cada ser só pode saber da experiência atribuída a si a partir da sua perspectiva de mundo e da sua experiência individual.

Definimos como qualia as qualidades sensoriais simples encontradas no azul do céu ou no tom do som produzido por um violoncelo, e os componentes fundamentais das imagens na metáfora do filme são, portanto, feitos de qualia. Acredito que essas qualidades serão um dia explicadas pela neurobiologia, embora neste momento a explicação neurobiológica seja incompleta e lacunar. (DAMÁSIO, 2000, p.27).

O ser é definido principalmente, por um aspecto que se chama *qualia* sensorial. Na perspectiva da consciência no nível do sistema neurossensorial, quando tratamos de sciência ou a capacidade de sentir, entendemos um conceito muito dilatado de sentir e responder a este espaço. Os *qualia* sensoriais vão dizer não de sentir, mas sim, indicar onde sentir e como esse estado mental significa a sensação e o coloca no estado mental de viver a experiência. A experiência se faz, portanto pelo paladar, pelo olfato, tato, visão, audição e propriocepção e talvez, sejam as representações mentais deste conjunto sensorio que constrói a base poética nas consciências.

A consciência, de fato, é a chave para que se coloque sob escrutínio uma vida, seja isso bom ou mau; é o bilhete de ingresso, nossa iniciação em saber tudo sobre fome, sede, sexo, lágrimas, riso, prazer, intuição, o fluxo de imagens que denominamos pensamento, os sentimentos, as palavras, as histórias, as crenças, a música e a poesia, a felicidade e o êxtase. (DAMÁSIO, 2000, p. 18).

O movimento perceptivo encontra-se no estado mental da sua característica de consciência, pois quando se pensa no movimento, automaticamente, aciona-se o estado mental da consciência, formado pelas representações mentais. Quando se vive a experiência no processo qualitativo, se vive a experiência na capacidade mental, que Nagel (1979) chama de *Qualia*, como está também aqui, o processo da fenomenologia, que se alinha a qualidade. A experiência fenomenológica detém uma singularidade de observar o movimento expandido no grande movimento, aquele movimento visível e essa é a qualidade apreciada, diferentemente, dos *Qualia* - que além de observar, buscam uma reflexão sobre o processo mental. Ter uma experiência, para que os estados sejam fenomenais, isto é; do termo fenomenológico é preciso que algo aconteça.

Essa palavra fenômeno vem do latim radical de fósforo indicando, que algo aconteça e nisso é preciso que venha a luz, pois fenômeno é algo que acontece.

CAPÍTULO 2

ESTUDO DE CASO

Ao final da performance havia um corpo em outra potência, em outra memória significativa e ressignificativa¹³.

Sensações e memórias de experiência vivida pelo autor retrata aqui momentos em que fazia mobilidade estudantil na Universidade de Évora, que pós uma internação teve duração de cinquenta e um dias em um país, onde estava de passagem, tendo três estados de sentidos afetados, sendo eles: a visão, a audição e a locomoção, estas mergulharam na sua interioridade de percepções na imensidade deste mar da sua interioridade na identificação do seu eu e na interrogação de que: quem era esse eu?

Nos relatos a serem apresentados, discorrem sobre este trabalho corporal, realizado com uma sequência de exercícios físicos e mentais, que possibilitaram o processo de recuperação do autor. No decorrer há uma apresentação de como utilizou esses procedimentos para sua recuperação por meio de diálogos com o fazer artístico nas perspectivas de corpo e consciência. Apresenta também, como o teatro e a arte, de maneira geral foram fundamentais dentro desse processo de recuperação.

Em conjunto ao material escrito seguem dois vídeos documentários. O primeiro inclui a performance apresentada na Universidade de Évora, em Portugal, em 2015, acerca das descobertas no decorrer do tratamento no qual possibilitou novas maneiras do viver do autor. O segundo vídeo apresenta duas performances realizadas na cidade de São Tomé das Letras/MG, que revisitam e recriam poeticamente, o estado corporal ressignificado na transformação de um corpo, que recuperou a audição e a locomoção e que enxerga muito pouco.

A primeira performance, chamada “Caminhares” é o resultado criativo deste processo de cura. Foi o produto realizado no meu intercâmbio em Portugal e fez parte do Trabalho de Conclusão do Curso de Teatro do autor. As duas performances chamadas “Caminhares e Ciclos”, experiências ocorridas ao pôr do sol e “Recolhimento”, que foi uma experiência performativa em uma gruta, criadas

¹³ Trecho do depoimento do autor no Documentário “Caminhares, Ciclos e Recolhimento”.

e realizadas no processo desta pesquisa. Nestas há considerações que sejam uma evolução da primeira performance criada em Évora, como também uma criação artística e reflexão somaestética da relação entre Arte e Neurociências - parte integrante desta investigação de mestrado.

Neste momento de prosseguir a leitura o convite para apreciar os vídeos que registram as performances:

1: Caminhares¹⁴, realizada em Évora, Alentejo, Portugal.

2: Caminhares, Ciclos e Recolhimento¹⁵, realizadas em São Tomé das Letras, Minas Gerais, Brasil.

Para assistir esse material o leitor vai precisar de um fone de ouvido estéreo e um dispositivo como: telemóvel, notebook, tablet ou qualquer outro dispositivo que possa reproduzir o audiovisual. Ao acessar os vídeos, é necessário ter acesso a internet. É de extrema importância que o leitor disponha de um local calmo que possa se concentrar e é sugerido também que minutos antes da apreciação dos vídeos o mesmo faça uma sequência de inspirar e expirar e preparar o seu corpo em uma posição confortável, podendo desta forma perceber melhor imagens, fotografias e o audiovisual criado para essas performances, viabilizando, assim, o atravessamento poético e as reflexões sobre cada obra criada.

2.1 Olhos para o Tejo - Memorial

Memórias num caminho artístico rumo a “Neurociência” na arte como experiência não se limita a um espaço e não está em um patamar superior. A experiência na arte está permeada de vida e permeada do cotidiano. Segundo Dewey (2010) “a arte em sua forma, une a mesma relação entre o agir e o sofrer, entre a energia de saída e a de entrada, que faz quase uma experiência seja uma experiência” (p. 128). Sendo assim, sigo com uma descrição da vida, como modo de compartilhar a experiência que resultou na performance “Caminhadas”.

¹⁴ <https://youtu.be/hMV8rp5y3Zg>

¹⁵ <https://youtu.be/rOW89693yxk>

No dia 29 de outubro de 2014, sentia muitas dores de cabeça, doía muito e era uma dor insuportável. Nesta manhã eu tinha assistido aula na Universidade de Évora, na disciplina de “Atuação Frente à Câmara”. Lembro-me de falar com a Professora Ana Tamen sobre as dores, que sentia e acreditava que fosse enxaqueca. Voltei para casa com dores mais intensas.

Fui ao hospital de Évora e diagnosticaram que eu estava com uma crise de enxaqueca, porém os medicamentos receitados não faziam efeito. Como era final de semana e não me sentia nada bem, decidi ir para casa da minha tia, que mora em Lisboa. Antes da minha ida, busquei com alguns amigos outras medicações que eu já conhecia e que tomava no Brasil.

Sigo minha viagem e passo o fim de semana na capital lusitana. Nesses dias minhas pernas doeram muito e o restante do corpo também, sendo que nenhum remédio fazia efeito. De sábado para domingo, não suportando mais as dores, faço um coquetel: tomei 6 comprimidos de Dorflex, 2 de Tandrilax e 90 gotas Dipirona, me dopei e consegui dormir. O dia amanhece e eu me lembro de abrir os olhos, levantar e sentir o corpo anestesiado. Eu me sentia bem. Fui até a janela, levantei a cortina e abri a janela, pude ver o rio Tejo ao longe. Respirei bem fundo e parecia que não estava sentindo nada, nem dor e nem meu corpo.

Era um alívio, mas era estranho. Quando eu olhava o Tejo lá longe, percebi que na frente dos meus olhos havia vários pontinhos pretos, pensei que talvez fosse a claridade. Tudo era muito claro, tudo muito branco. Eu havia esquecido meus óculos em Évora e pensei que talvez, pudesse ser a falta deles. Tomei o meu *pequeno almoço*, como diriam os portugueses - o café da manhã e a sensação estranha de sentir e não senti o meu corpo ainda, permanecia em mim.

Foi então que me deu vontade de voltar para Évora, que era a cidade em que eu vivia e estudava. Rapidamente comecei a arrumar as minhas coisas, peguei a mochila e as roupas que estavam espalhadas pela sala e como ainda era muito cedo, esperei minha tia acordar, enquanto isso, aproveitei para tomar um banho. No após banho o corpo parecia estar mais acordado, mais ativo.

Figura 1 – Lisboa, 2014



Fonte: OLIVEIRA, P. R. G. (2014).

Este relato é feito a partir do corpo fenomenal, o meu corpo fenomenal. A partir dele, do relato sobre o corpo, procuro externar minha interioridade, intenciono compartilhar minhas percepções e meu ponto de vista. Dupond (2010) ao reportar-se acerca da *Fenomenologia da percepção* de Merleau Ponty, afirma que:

Na *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty¹⁶ distingue 1/ o 'corpo objetivo', que tem o modo de ser de uma 'coisa', que é, segundo uma nota de trabalho de 1958, 'o corpo do animal analisado, decomposto em elementos', e 2/ o 'corpo fenomenal' ou 'corpo próprio', que a um só tempo é 'eu' e 'meu', no qual me apreendo como exterioridade de uma interioridade ou interioridade de uma exterioridade, que aparece para si próprio fazendo aparecer o mundo, que, portanto, só está presente para si próprio a distância e não pode se fechar numa pura interioridade (segundo a mesma nota de trabalho, a passagem do corpo objetivo para o corpo fenomenal 'não é passagem ao para si, é sua unidade, sua totalidade, a qual é visível mesmo de fora, embora o aspecto para outrem e para mim nunca seja o mesmo. (DUPOND, 2010, p.12).

Aquela sensação de sentir e não sentir tinha passado. Minha tia acordou e eu disse a ela que estava indo para Évora. Recordo de dizer também, que já estava melhor, que os remédios fizeram efeito e que tinha a certeza de não ter mais nada. É muito engraçado, porque na verdade eu não sentia nada mesmo,

¹⁶ PONTY, Merleau. *Phénoménologie de La perception*. 1945.

nem dor e nem vitalidade. Lembro-me de dizer a ela sobre os pontinhos pretos em meus olhos. Ela quis me levar ao hospital, mas eu disse que não era necessário. Deu-me um desespero voltar para casa em Évora,

Enquanto ela preparava o café, lembro-me de sentar na sacada do apartamento e contemplar o silêncio que fazia naquela manhã de domingo e de mais uma vez olhar ao longe o Tejo, fumar um cigarro e pensar: que coisa estranha é essa que estou sentindo? Fiquei por alguns instantes ali e mais horas. Por volta de meio dia, lembro-me de pegar as minhas coisas e ir para rodoviária de Lisboa. Foi a minha prima quem me levou à rodoviária. Como estávamos do outro lado de Lisboa, isso levou um tempo e o que foi bom, porque no percurso via toda Lisboa por mais uma vez, realmente foi ótimo ver mais uma vez toda Lisboa. Por volta de 12h40 cheguei à rodoviária, comprei o bilhete. O ônibus saía às 13h45, aproveitei para dar uma volta até a estação do metrô, que fica bem próxima e observar as pessoas mais uma vez e voltar para pegar o ônibus.

E é aí que tudo começa. Um susto. Tiro o bilhete do bolso para poder ver em qual plataforma o ônibus estava parado e eu não conseguia ler o bilhete, achei muito estranho, pensei que talvez fossem os remédios ou a claridade. Pensei; não certamente, era a claridade ou seria em decorrência dos tratamentos para ftofobia ou por ter esquecido os óculos, eu não conseguiria ler. Estava diante de um ônibus e pergunto a um senhor que estava por perto, se ele podia me informar qual ônibus seguiria para Évora. O senhor me olha e diz, que era aquele que estava à minha frente. Aqui o estranhamento se consolida, acho estranho, mas entro neste ônibus a caminho de casa.

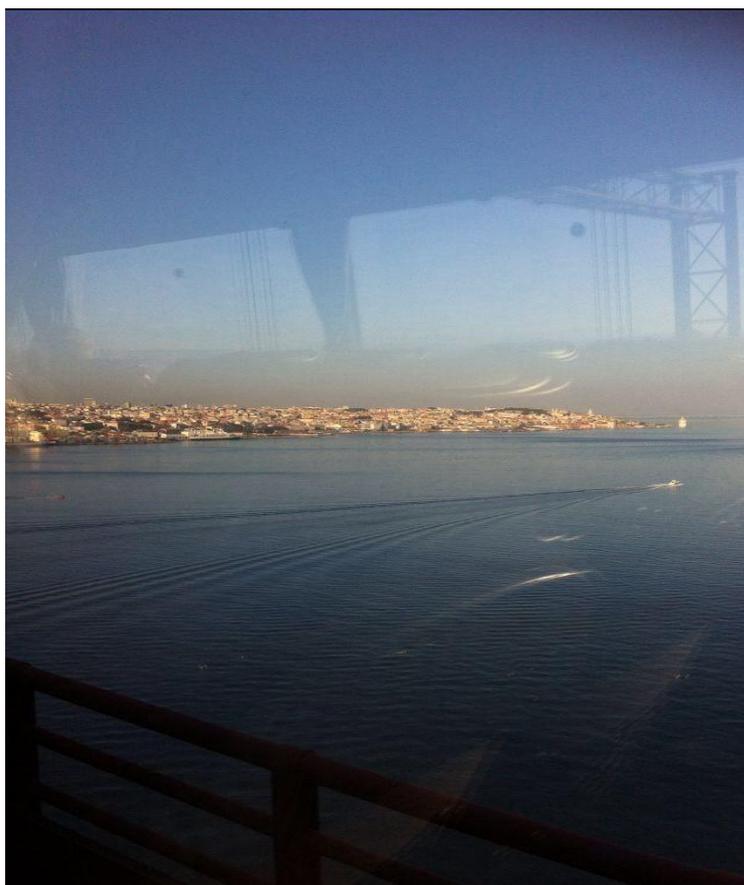
2.2 A Luz está Acesa?

Pergunto a mim mesmo: Há estranhamentos e resquícios no que estou vivendo? Nesta percepção dentro no ônibus, ainda sentindo aquela sensação estranha, escolho por não sentar no banco marcado pelo bilhete. Vou para o fundo do ônibus e aproveito o espaço de dois bancos para descansar um pouco. Descansar o que? Não sei. Talvez desse estranhamento e dessa sensação de não sentir ou de não saber como decifrar um estado de sentido e estado de não sentido de não saber como me perceber. Apenas queria descansar. Começo então, uma travessia para aquilo que os portugueses chamam de *além-Tejo, uma*

província de Portugal que recebe esse nome por estar depois do rio Tejo, que separa Lisboa daquilo que está além do rio, por isso chama-se além-Tejo. E que nessa hora poderia dizer para mim e não mais para além de mim!

Depois lembro-me de contemplar a vista, atravessando a ponte Vinte e Cinco de Abril que foi uma das últimas imagens que tenho viva em minha memória. O diferencial era, que sempre, que fazia essa travessia gostava de contemplar de um lado Lisboa, sua orla, a praça do Terreiro do Paço, no meio eu e adiante, o Alentejo. Neste ponto de Portugal é como se houvesse três instantes de mim, em três totalidades. Uma tríade ou uma ponta de minha trindade. Lembro-me de pegar o celular e fazer uma foto. Senti algo estranho. Então registrei esse momento, mais alguns instantes indiretamente, os meus pés já estavam na província de Alentejo.

Figura 2 - Travessia para o Alentejo



Fonte: Acervo do autor.

Sentia-me mais feliz, mais seguro e quase em casa. Lembro-me de ver o Cristo de Almada à minha direita e eis então, o percurso de volta para casa. A

claridade ainda me incomodava muito. Fui fechando as cortinas das janelas do ônibus e instaurando um clima quase que perfeito. Aproveitei a internet que havia no ônibus. Lembro-me de colocar um álbum aleatório de Amy Winehouse e fiquei entre um estado de quase sono e quase acordado. Vagueava entre os meus pensamentos. Este ônibus fez algumas paradas a cidades do interior do Alentejo. Quando descii na rodoviária de Évora eram 15h15, a claridade era algo muito estranho.

Antes de descer do ônibus, algo me dizia para deixar programado o número do telefone de minha amiga Maria João; assim eu fiz. Descii e tudo ficou branco, como se nuvens passassem pela minha cabeça, entrassem pelos meus olhos e não me permitissem ver nada. Apenas ouvia ruídos, barulhos, pessoas conversando. Sentia o cheiro típico de cigarro com aroma adocicado que há no ar e assustei. Cuidadosamente encostei-me na parede. E como pressentira essa situação, apenas apertei um botão no meu celular e pude falar com a Maria João. Expliquei o que estava acontecendo, que minha cabeça doía, que minha visão estava muito esquisita e pedia para que ela fosse me buscar. Passados alguns minutos ela estacionou o carro e me encontrou sentado em um banco na rodoviária. Eu quase não a reconheci, entramos no carro e eu conto a ela o que tinha acontecido pela manhã.

Quando passamos as muralhas para dentro do centro histórico da cidade, entramos por algumas ruelas apertadas e num súbito volto a enxergar normalmente, como se tudo tivesse passado. Comento isso com ela e ela explica que estava fazendo um trabalho de digitar documentos de áudio para escrita e que por conta disso estava meio apressada, mas que se eu não estivesse bem ela me levaria ao médico naquele momento. Eu disse que não, que estava tudo bem, passamos por mais algumas ruas e curvas para um lado e para outro. Na esquina de casa há um monumento histórico, o Templo Romano de Diana¹⁷, peço para ela parar o carro. Ela para e eu contemplo por alguns instantes aquela imagem: os

¹⁷Templo Romano de Diana - Exemplar de arquitetura religiosa romana, do século I, situado na Acrópole, à cota máxima de 302m, que fazia parte do fórum; é de estilo coríntio e do tipo hexastilo-periptero, com planta retangular (25x15m). Estava enquadrado por tanques, criando um raro efeito de espelho de água. Deve ter sido dedicado ao culto imperial e não à deusa Diana, como é designado desde o séc. XVII até aos nossos dias (Templo de Diana). Foi reutilizado ao longo dos séculos, sobretudo, como açougue municipal. O seu aspecto atual deve-se às obras de libertação das paredes em 1870.

pilares do templo, o céu azul, de um azul tão celeste que chegava a hipnotizar. Tiro mais uma foto.

Figura 3- Templo de Diana em Évora-PT



Fonte: Acervo do autor.

Estou parado em frente à minha casa, despeço-me de Maria João, subo as escadas, abro a porta, a casa estava escura. A brisa de ar que corria por dentro da casa nesse momento parecia me abraçar como se eu e a brisa, nesse imenso salão de festas do segundo andar, dançássemos a *Valsa para Chico*, de Celina da Piedade. Era um conforto muito grande saber: estou em casa, mas a cabeça voltou a doer. Coloquei a banheira para encher e tomei um banho bem longo, bem demorado e adormeci ali, naquele banheiro. Achei que fiquei por ali pouco mais de uma hora. Quando acordei a cabeça ainda doía. Terminei de tomar o meu banho, enxaguei-me e fui para o quarto.

Lembro-me de ter feito uma ligação para o Brasil e falar com minha mãe, dizendo-lhe que estava tudo bem e que já tinha voltado para Évora, dizendo que só a cabeça que ainda doía e que eu ia dormir um pouco, isto para ver se passava. Antes disso fiz, no entanto, uma vitamina com maçã, banana, aveia e leite. Tomei e fui para meu quarto; deitei e coloquei o travesseiro sobre a cabeça onde doía muito. Lembro-me de ter lido as mensagens do meu celular e falar com alguns amigos. E adormeci por volta de 19h30. Às 22h30 logo depois ouço barulhos na porta eram Taís Schiavon e Mariana Bracarense, brasileiras que

viviam comigo neste palacete, e estavam chegando de viagem da região do Algarve¹⁸. Neste momento senti uma vontade repentina de urinar. Levantei, acendi a luz do quarto, mas nada. Pensei comigo mesmo - a lâmpada queimou. Como a casa tem mais de mil anos, a fiação era muito velha, tudo muito antigo, era comum que toda semana trocássemos as lâmpadas de alguns cômodos, porque queimavam com muita facilidade. Atravesso a sala, entro no banheiro, acendo a lâmpada do banheiro e penso comigo - era só o que faltava, estamos sem energia.

Com dores nas pernas, lembro-me de sentar a sanita¹⁹, urinar e ver um risco no chão. O piso do banheiro era de uma cerâmica bem vermelha, já as paredes tinham cerâmicas brancas quadriculadas, similares à obra *Celacanto Provoca Maremoto*, (2004-2008)²⁰, da artista plástica brasileira Adriana Varejão (1964). O risco que via no chão era meio azulado fundido com o vermelho e branco do banheiro, achei esquisito, levanto-me, vou até o lavatório, olho no espelho e vejo-me estranhamente. Logo pensei que a falta de luz e o espelho de dois séculos atrás eram o que causava a configuração dessa imagem. Olho para cima e vejo a lâmpada pouco acesa, vejo pouca iluminação. Saio do banheiro, Shavon e Bracarense já estavam na sala, terminando de subir as malas. Eu paro e pergunto para Mariana: Mari, a luz da sala está acesa? *Onde estão as minhas pernas?*

O conjunto proprioceptivo do corpo nos coloca em um estado de organização física e mental. Quando percebo que há um desequilíbrio em meu corpo ou que algo está alterado, no qual, isto se dá pelo fato de pensar em um ponto muito menor do que pensar no todo. Neste exemplo, pensemos no seguinte: minha cabeça estava doendo, então eu penso na minha cabeça como um todo e a cabeça como um todo é uma base e quando eu penso, eu a percebo. A dor faz, no entanto com que a ordem perceptiva dos meus pensamentos, estejam desorganizadas. Quando eu penso onde é que dói, então eu limito a um ponto desta base. Isto é como se eu decupasse em pensamento que lugar é que está doendo, essa ideia é o pensamento de segunda ordem da autoconsciência, que

¹⁸Algarve - localiza-se no extremo ocidental da Europa, ao Sul de Portugal. Possui Uma costa com cerca de 150 quilômetros e é banhado pelo Oceano Atlântico.

¹⁹Sanita - Peça, geralmente de louça, que recebe os dejetos humanos, chamada no Brasil de vaso sanitário.

²⁰Celacanto Provoca Maremoto, (2004-2008) - Painel que articula pintura, escultura e arquitetura, revisitando elementos e referências históricas e culturais entre Portugal e Brasil. Vale-se do barroco e da azulejaria portuguesa como principais referências históricas.

vai gerar um estado de *self* sobre a dor, na perspectiva da consciência central, na visão de Damásio (2000).

Quando eu percebo onde é que dói, eu encontro uma consciente micro percepção.

É a partir dessas micro percepções e micro investigações que vou buscando entender em quais pontos do meu corpo de fato está a dada dor. Buscar entender essas micro percepções é como procurar uma agulha no palheiro, nisso trago a reflexão de corpo e soma de Schusterman (2012), na citação abaixo, para relacionar a importância de corpo e mente numa perspectiva de unicidade de somaestética das artes sem dissociação,

O termo “soma” (uma expressão menos familiar, derivada da palavra grega para corpo), me ganhou como um meio útil de designar a corporificação, mas sem todas as associações problemáticas dos termos “corpo” e “carne”. Escolhi soma para insistir que o meu projeto concerne ao corpo vivo sensitivo, mais do que a um corpo meramente físico. Isso pode, assim, incorporar dimensões da subjetividade e da percepção que considero cruciais para a estética da corporificação e para a estética da experiência em geral. (SHUSTERMAN, 2012, p.5).

Esta perspectiva da somaestética ganha sentido durante meu processo de alterações neurológicas, quando eu construo meu processo de cura com as memórias de movimentos inseridas em uma proposição poética estas vindo a provocar absurdos para uma construção em uma performance por meio de e com pequenas delicadezas, inserções no cotidiano, afinal tudo é materialidade possível para compor espaços de performance. No talvez esta experiência possa ser entendida por meio da noção da estética da corporificação.

Dar atenção às micropercepções requer inicialmente um grande esforço mental, um estado psicológico, um estado de prontidão e entrega consciente e acima de tudo um estado de vontade. Para esse estado de vontade ser consciente é preciso refletir sobre o eixo da consciência senciente, vigília e autoconsciência.

Em um sistema nervoso complexo como o dos humanos a condição de análise desse estado pode perpassar nessas três bases da mais simples até a mais complexa, percebendo o estado de reconhecimento, o estado de atenção e o estado de autorreconhecimento e significação da condição da autoconsciência. No meu entender e a partir da minha experiência, olhar para a macro percepção não quer dizer que foi criado um estado de consciência. Eu precisava estar atento à micro percepção. Apesar de a macro percepção me dar possibilidade de observar

os encontros de estado de consciência em si, meu foco estava num único ponto, minha dor.

Dentro deste contexto retorno ao diálogo que estava tendo com Mariana: subitamente ela olha para mim e responde, sim as luzes estão acesas, por quê? Então eu respondo, não estou vendo luz. Neste momento não sentia nada nem medo nem ansiedade nem angústia nem alegria, nada. É como se eu entrasse em um estado de zero absoluto, então Mariana se aproxima, olha para os meus olhos e diz: *Gato, sua pupila tá dilatada! O que é que você usou?* Caímos na risada e eu digo a ela que tinha tomado uma vitamina e que o leite tinha feito mal e que junto a isso, eu tinha tomado vários medicamentos: dorflex, tandrilax e dipirona. A Taís olha pra mim e diz, mas também esse tanto de remédio que você fica tomando, talvez tenha dado reação.

A seguir ainda, enxergando pouco e vivenciando esses momentos de não ver, pego meu telefone e ligo para minha tia em Lisboa e calmamente, conto o que está acontecendo, como se fosse algo muito normal, talvez até fosse. Então, ela me diz: olha você tem que ir ao médico, porque pode, estar acontecendo alguma coisa, vai rápido! Tem alguém aí com você? - Então eu falo que as meninas haviam chegado e que elas iriam comigo ao hospital.

Neste momento lembro-me de algo muito inusitado, eu já não estava enxergando, mas como tenho uma memória muito aguçada, eu sabia onde estava cada coisa em meu quarto. Talvez fosse essa a razão de não me assustar em estar nesse estado de não ver, porque sabia que tateando as minhas coisas eu saberia onde estava cada uma delas. Sento-me na beirada da cama e vou narrando para Shiavon, onde estavam meus documentos que precisava levar ao hospital, onde estava meu passaporte e até a bula de uma injeção que havia tomado há duas semanas. Shiavon vai reunindo todo esse aparato de coisas. Elas terminam de organizar as coisas delas no palacete.

Mariana vai à frente, Taís vem me segurando atrás. Descemos as escadas e quando chegamos no portão, senti novamente uma vontade muito grande de urinar. Peço para elas esperarem um pouco, paro no portão e forço, mas não consigo urinar. Entro dentro do carro e vamos ao hospital. Ao descer do carro estou com a sensação de estranhamento novamente, enxergando literalmente por uma outra lente. Era esquisito, borrões de luz, tudo desfocado. Elas se apressaram para entrar ao hospital e eu digo - vou fumar um cigarro. Taís

está com os meus documentos e vai entrando para pegar a ficha. Fico com Mariana do lado de fora. Sabia que isso ia durar mais do que uns dias, então, por que não fumar um cigarro? Ao dar entrada no hospital, o serviço de urgência e emergência faz a triagem e o enfermeiro que me atendeu, realizou alguns testes. Acho, que até hoje consigo ouvir a voz dele mais nervoso do que a minha e eu na minha interioridade me perguntando:

- Como assim você não está enxergando?

E eu dizia: exato, não estou enxergando. Então, eles me colocam em uma maca e me levam para ala masculina e uma médica vem me atender, Doutora Carmem. Explico para ela que minha cabeça estava doendo e de como era essa dor que eu sentia dificuldade ao urinar. Que a perna esquerda doía muito. Ela me faz alguns testes e perguntas. E pede para fazer uma tomografia computadorizada naquela mesma hora.

Então eu lhe pergunto, você vai fazer alguma coisa? - eu tinha percebido que o sotaque dela era bem diferente e sabia que não era portuguesa - é a terceira vez que eu venho a esse hospital e não sabem o que está acontecendo comigo. Você, como eu, também é estrangeira nesse país, então se coloque em meu lugar, enquanto estrangeiros que somos, nesta terra que não é nossa. Muito diferente dos demais atendimentos, pude perceber uma breve aproximação ou um estado de consciência humana que apelava por alguma coisa, tanto na minha parte como na parte dela. Ela me abraça e diz, farei o que for possível.

Deitado na maca, olhando para o teto, vagamente, percebia o piscar das luzes quando íamos passando pelos corredores. Entro numa sala fria, fico ali quase quarenta minutos ou pouco mais, volto para o corredor e já não via tantas luzes assim. Me colocam num canto para aguardar o resultado da tomografia. Os olhos eram a primeira causa de estar ali. Não havia oftalmologista de plantão e queriam me levar para Lisboa. Depois analisaram e disseram que não valia a pena ir para Lisboa e que pela manhã um oftalmologista iria me ver.

Após isso, a Dra. Carmem volta e pergunta se eu já conseguia enxergar um pouco melhor, até lembro-me de ver o cabelo preso e seus óculos de armação preta, mas foi muito rápido. No mesmo instante que via, já não via mais. Para me tranquilizar, ela disse que havia falado com um amigo também médico, no entanto ele estava de folga e só voltaria para o hospital na quarta-feira.

Esse médico era o Doutor Paco, assim como era chamado nesse hospital, e como a Dra. Carmen, ele também era espanhol e ela me disse - é ele quem vai tomar conta de você, mas ele vai chegar só na quarta-feira. De domingo até a quarta-feira, foram exames e dores depois saí da sala de emergência e fui para enfermaria. E ela me disse que eu ficaria ali umas duas semanas. Eu sabia que isso, iria durar bem mais do que duas semanas. Disse que pegaria o telefone na madrugada de domingo para segunda, pois no Brasil deveria ser por volta de vinte e três horas ou meia noite para dar a notícia à minha mãe e assim, eu calmo, tranquilo, num estado de plenitude, sem êxtase. Ela achou que eu estava brincando. E eu dizia a ela - não enxergo, não estou vendo, mas está tudo bem.

Estava internado e a médica, dizendo que vou ter que ficar alguns dias e eu com um diurético correndo nas veias, passei essa madrugada toda urinando, mas eu não conseguia urinar no urinol²¹. Então, eu chamava o enfermeiro, médico e outras pessoas e nada. De repente vem uma enfermeira e diz - faça no urinol. E eu respondo: preciso ir ao banheiro e ela diz, que já viria me buscar, mas nada! Percebo que alguém estava a minha direita, conversando era algum paciente ao meu lado. Então, eu bato nas costas desta pessoa e falo, preciso ir ao banheiro, me leve por favor? Essa pessoa olha para mim e diz: não vê que eu sou médico? - Não posso te levar ao banheiro. E então eu respondi para ele: e daí se você é médico! Você não pode chamar alguém?

Enfim, a emoção se manifesta e eu começo a gritar. Grito e causo o maior tumulto, levanto da maca e continuo gritando: banheiro! Banheiro! Então, me deitam na maca preocupados com o resultado da tomografia que ainda não havia saído. Tentaram passar-me um medo dizendo que eu deitado não poderia me levantar da maca. E eu disse para eles, que esse medo de vocês não me alcança. Se não me levarem para o banheiro, o risco vai ser muito maior, porque eu vou me levantar dessa maca. E eu continuava gritando. Colocam-me um soro diurético e não me levam para o banheiro? Vocês estão loucos, equivocados! E foi assim a noite toda. E cada vez mais eu gritava: banheiro! E quando demorava eu levantava da maca. E falava uma oitava acima, banheiro!

²¹Urinol - Aparelho utilizado em substituição ao vaso sanitário por crianças e pessoas com restrições de locomoção.

Pela manhã me transferiram para enfermaria, mas ainda no hospital do Patrocínio realizei testes e exames. Às 16h30 H fui transferido para o hospital do lado, o hospital da Misericórdia e fico em um quarto de enfermaria com outros doentes. Lembro-me de uma senhora passar para me servir a janta. O nome dessa senhora era Joana e era voluntária no hospital. Ela foi conversar comigo, fez orações, me ofereceu um porto seguro. Nesta mesma hora Maria João e outro amigo; Miguel, chegaram para me visitar. Essa senhora Joana é uma tia distante de Maria João e acabamos por nos encontrar os três, ali. Ainda com muita dificuldade para urinar, dores pelo corpo e pelas pernas, sem tomar banho, peço para a Maria João me dar um banho. Ligando os acontecimentos, revejo que a primeira casa onde morei vivia a Chica, aluna do curso de teatro, que por coincidência vivia nesta casa e Jéssica aluna era do mesmo curso, Maria João e Miguel. Seguindo Miguel me levou até ao banheiro, para que pudesse me banhar, enquanto Maria João foi até o supermercado para comprar algumas coisas para eu comer.

Neste momento que passei, não esperava que pudesse ter tanta ajuda e solidariedade dessas pessoas. No outro dia no hospital exames foram feitos e vários médicos me consultaram. Maria João passa a tarde toda comigo e na quarta-feira, Dr. Paco chega, me consulta e pede a transferência para um quarto isolado. Entro nesse quarto que passa a ser além da morada, tornou o cenário da minha grande investigação e a performance começava a ganhar contorno. Converso com o Dr. Paco e ele me diz que vai ficar tudo bem.

Na minha pele surgiram alguns eritemas²² e ele me avisa que um médico dermatologista, chamado Dr. Murta, iria me visitar naquele dia para ver esses eritemas. Por volta da meia noite deste dia, chega ao meu quarto um médico bem estranho e me conta como foi o seu dia, fala sobre as lesões na minha pele. E calmamente, muito seguro de si, diz que em quatro dias eu não teria mais nada na pele e diz - você vai sarar em quatro dias. E eu pensei, não é ele que está com bolhas pelo corpo e isso não vai sarar em quatro dias. Neste mesmo dia havia

²²Eritemas: vermelhidão congestiva da pele por dilatação dos capilares, que desaparece temporariamente com a pressão. O eritema pode ter caráter transitório ou permanente, e pode ser localizado ou generalizado. O eritema é uma manifestação frequente de um grande número de afecções cutâneas, de causas externas (calor, fricção, luz solar, irritações químicas ou por picada de insetos, etc.) Ou internas (reflexos vasomotores de origem digestiva, medicamentosa, nervosa, psíquica, vascular, etc.). (Ministério da saúde)

feito punções na coluna para retirada de líquido da medula, para testes de meningite²³, e tudo doía.

Como Dr. Paco já estimava que este seria um diagnóstico de meningite, ele já entrou com a medicação para combatê-la, antecipando os resultados. Era uma série de medicamentos, mais os do Dr. Murta eu contava vinte e seis medicamentos pela manhã, só dos comprimidos. Os demais, perdi a conta. O mais engraçado e surpreendente foi que em quatro dias os eritemas não existiam mais.

Como se eu não tivesse mais nada, neste meio tempo, entre quarta e sábado, comecei a perceber que estava perdendo a audição. Em seguida falo isso para o Dr. Paco e ele não me diz nada então ligo para o Brasil e falo para minha mãe - não me liguem mais, estou perdendo a audição e pode ser que amanhã não esteja ouvindo mais. Assim, com os olhos eu já pressentia, que não iria ouvir mais. Nestes dias, com muitas dificuldades, eu não conseguia ir ao banheiro sozinho porque não enxergava como também, as dores nas pernas eram intensas, mas buscava me movimentar e para isso ficava em pé no banheiro.

Ao continuar com os movimentos no quarto, via do lado esquerdo da cama havia um *baciol*, que é uma bacia para urinar, então eu me levantava da cama, ficava em pé, sentava no *baciol* para com muito custo, urinar. Saía muito pouco, às vezes não saía nada. Maria João, que passava o dia todo comigo, olhava o *baciol* e eu perguntava para ela, e aí como foi desta vez? E ela sempre respondia, muito bom, fez um tanto considerável. Isso me deixava mais calmo, mais tranquilo, não sentia, às vezes, que estava urinando. E como não via, não podia saber se tinha urinado e ela fazia a árdua tarefa de me dizer em *ml* qual o volume de minha urina.

João e aí? Olha Paulo, desta vez me surpreendeste, fizeste um tanto considerável, quase meio litro de xixi. Quando foi à noite, a enfermeira Paula viu eu me levantar da cama e fazer muito esforço para urinar e diz, que eu precisaria de uma galha (sonda para urinar²⁴) e eu respondia para ela, que não queria, que

²³ Meningite - Inflamação das meninges, membranas que envolvem o sistema nervoso central (conjunto do encéfalo e da medula espinhal). É uma doença séria que pode ser fatal. Pode ser causada por bactérias, fungos ou vírus (mais frequentemente). A meningite pode provocar lesões mentais, motoras e auditivas. (Ministério da saúde)

²⁴Sonda para alívio – Dispositivo médico que serve para o esvaziamento imediato da bexiga, sendo retirada após o alívio.

¹¹ DELEUZE, Gilles. A dobra. Leibniz e o Barroco, 1991.

não podia por uma galha, pois por pior que fosse a situação, eu ainda me movimentava, ficava em pé, sentava-me no *baciol*, ficava em pé, deitava na cama e repetia isso, inúmeras vezes no dia. Desde o início eu tinha certeza de eu ser parte do meu processo de me manter vivo.

Aos poucos foi possível perceber que eu me mantive no comando de mim mesmo, do meu tratamento, por meio de minha experiência somaestética. Não tinha a sensação de tempo só de espaço, o tempo era dilatado. Repetir esses movimentos e fazer essas ações foi a primeira coisa que me passou pela cabeça pensando: eu não posso atrofiar, mas eu não conseguia mais urinar. Já era quase vinte e três horas, então a equipe médica passa a sonda para alívio. Eis então, que é drenado dois litros e cem mililitros de urina.

Nesse momento eu começo a investigar o meu corpo e sei que todo o esforço que já fazia ao levantar e ao sentar propiciava um estímulo corporal neuromotor, que mantinha meu corpo ativo. A necessidade de urinar fazia com que eu me movimentasse. Essa foi mais uma consciência adquirida por meio de mais um estado de *self*. Nesse momento vou chamar essa consciência de macro consciência, pois eu entendo, que a movimentação enquanto conjunto contribui para o processo da movimentação como um todo. Não pensava, nesse momento, o que é que estava sendo movimentado ou sendo estimulado.

Nestes momentos não pensava em micro movimentos. Apenas entendia que se o macro movimento fosse interrompido, afetaria diretamente micro movimentos que sustentam a base e proporcionam estímulos em conjunto de micros para macros e o mesmo, se pensarmos ao contrário. Se os micros movimentos que formam a base são interrompidos automaticamente, o todo será afetado. Então, neste momento, eu começo a pensar em como o teatro e as aulas da Professora Renata Meira em Consciência Corporal poderiam me auxiliar neste processo de recuperação.

Um das aulas que me recordo com a professora Renata Meira foi o nosso primeiro encontro em uma disciplina na universidade no primeiro período do curso de teatro da UFU em que a dada matéria chamava-se consciência corporal e as demais; expressão corporal 1 e 2, que então eram três práticas de corpo que somavam um ano e meio de estudo somente sobre corpo. Na primeira aula, Meira

traz dois elementos básicos, simples e sofisticados ao mesmo tempo, que eram um deles, uma atividade chamada de “caderno do eu” um diário de viagem que ao longo das aulas íamos anotando todas as sensações redescobertas do corpo a partir dos exercícios e das atividades propostas em aula. A segunda atividade foi a primeira prática que ela passou, pediu-nos para fazer um desenho de como víamos o nosso corpo, um boneco daqueles que a gente faz como criança, mas que demonstrasse como era o nosso corpo. Recordo que a estética visual do meu trabalho e de todos não era a das melhores e quando íamos fazer a leitura daquele desenho, um do outro, via-se ali as nossas limitações.

Relato no que eu me lembro que meu boneco possuía articulações e desenhos que até pensavam movimento, mas meu ombro era muito curvado para dentro e quando cheguei ao teatro, nas aulas de corpo da professora, eu escondia o peito e tinha uma postura fechada e era nítido ver isso em meu desenho. Quando a professora viu o desenho, chegou até mim, colocou a mão nas minhas costas e meus ombros, e por meio do toque, foi abrindo essa caixa torácica, realinhado o meu corpo e dialogando a partir dos modos funcionais básicos de saúde. A professora ofereceu com estas práticas dois modos de compartilhar a perspectiva somática por meio da escrita e do desenho me foi possível mostrar um pouco de minha percepção sobre e de mim. Para isso, foi preciso eu entrar em contato com esta percepção. Suponho que com estes exercícios eu tenha desenvolvido este contato, ou seja, são instrumentos que estimulam a elaboração das sensações em padrões mentais, registrados em imagens textuais e iconografias.

No continuar, como eu havia pressentido, no outro dia eu já não estava escutando e pela manhã, Dr. Paco vai até o meu quarto e como tudo era novidade, ele apenas escreve em minha mão as palavras: FORÇA E PACIÊNCIA. Essas palavras cristalizaram em mim naquele momento.

Figura 4 - Ânrias



Fonte: Danielle Dutra Martinha.

As medicações tinham fortes reações como o de vomitar muito e o corpo doía muito. Os sentidos estavam aguçados, pois o corpo compensa a falta de um sentido em outro lugar do corpo, como eu havia perdido dois sentidos básicos - visão e audição - o olfato, o tato e o paladar estavam extremamente sensíveis. Isso acontece porque o corpo busca desenvolver uma condição conhecida como neuroplasticidade, que é a capacidade que o organismo tem de adaptação neurológica, quando um circuito neural é interrompido, que no caso dos sentidos do corpo essa compensação irá ocorrer no próprio sentido.

Nessa hora eu comecei a pensar em onde é que eu estava, o que estava fazendo ali e o que poderia fazer para o futuro? A resposta a mim foi como primeira coisa de o reconhecer. O reconhecimento do estado geral físico e mental de autoconsciência foram os meus primeiros e grandes motivadores. Deitaram-me na cama e foi aí que comecei a mergulhar para dentro da imensidão e deste mar que sou. Primeiro reconhecer o que não podia fazer ou o que estava limitado. No “Reconhecer e Entender”. Uso a palavra entendimento não apenas no sentido de tomar consciência. Entendimento para mim é a junção de duas palavras:

compreensão e aceitação e/no entender o que se passava nessa hora era fundamental, porque só a partir daí, eu poderia saber para qual rumo o meu caminhar poderia seguir. Se não estava vendo, precisava compreender, entender, porque não via e se não escutava, precisava entender o porquê.

E no primeiro momento, isso se dava dentro de um processo especificamente físico, lógico e racional, porque essa condição é a perspectiva biológica material da minha condição, que fazia naquele instante, junto a isso, como uma condição de entender essas propriedades materiais que eu vou chamar, a grosso modo, de reconhecimento rápido e básico da situação, após entender, trago outras condições que são dadas na autoconsciência, por um grau mais complexo como, por exemplo, no segundo momento, isso poderia ser emocional, dada às relações de pensamento de segunda ordem, significando autoconsciência.

Neste dia, eu entendi que ficaria algum tempo ali. Apesar de não ter uma noção clara de tempo, devido a essa dilatação. Dilatação que não está somente no campo abstrato, mas que também estava em meus olhos. E a partir disso, entendo que é preciso fazer algo como em teatro. Concretamente, inicio meu processo somaestético. crio, neste momento, um laboratório cênico com os recursos que eu tinha disponíveis. O primeiro recurso usado foi a memória de uma leitura realizada anteriormente. Lembrei-me de Sartre²⁵ (1905-1980), no texto *Entre quatro paredes* (1944)²⁶, neste lugar um pouco romanesco que eu não via. Tanto fazia a luz estar acesa ou apagada. Se era noite ou se era dia. Era tudo a mesma coisa, neste momento era uma linearidade.

A rotina do hospital era da seguinte maneira, às seis da manhã, omeprazol, as oito, medicações, as nove, café da manhã. De dez às onze, exames. De onze ao meio dia, banho. Meio dia o almoço, as quinze, lanche e outras medicações. Às dezesseis, visitas. Às dezoito, outras medicações. Às vinte, visita, jantar e outras medicações. Às vinte e duas a ceia. Meia noite, outras medicações. Na hora do banho, eu estava com a sonda definitiva, pois já não

²⁵Sartre - Jean-Paul Sartre foi um filósofo e crítico francês, um dos maiores pensadores do século XX e representantes da filosofia existencialista.

²⁶Entre quatro paredes – nesta peça, Sartre pondera-se sobre a questão da imagem e ilustra suas ideias filosóficas. A fenomenologia do Outro e do 'ser para outro' foi um dos mais bem acabados pensamentos de Sartre. A dialética humana de *serum* com o outro é central: ver e ser visto corresponde a dominar e a ser dominado.

conseguia urinar, o sistema excretor estava paralisado. Intestinos já não funcionavam, lembro-me que para as fezes, em cinquenta e um dias de internação, fui duas ou três vezes ao banheiro. E para urinar usava sonda.

A repetição por muitas vezes era cansativa, mas, não deixava de ser uma forma de estar conectado com o meu tempo e o meu espaço. Inconscientemente, a estas ações que eu vivenciava no decorrer do dia, se materializavam para mim como uma bússola ou como um grande relógio, pois era a partir de cada uma dessas situações vivenciadas, que eu podia saber se era dia ou noite. No início da internação, aquela rotina era muito aborrecida e tediosa, mas por meio da consciência central, percebi que a rotina deixou de ser uma chatice e se tornou algo a meu favor.

Tomar consciência dessas ações e situações diárias, tanto pela percepção do tempo quanto pelas reflexões sobre a rotina, me conectava diretamente ao espaço/tempo onde/quando eu estava. Esse reconhecimento do espaço também, faz uma relação grandiosa para acionar percepções mentais e mais adiante observar ações corporais em relação a mim neste espaço. Uma condição básica da consciência é a senciência e o ser senciante reconhece o estímulo do espaço ao seu redor, mas é só na condição autoconsciente e em um sistema nervoso mais complexo, que o ser pode relacionar esse estímulo ao pensar quando e onde ele está. E eu estava senciante da minha rotina.

Figura 5 - Hospital Casa da Misericórdia, Évora - PT – 2014



Fonte: Danielle Dutra Martinha.

As enfermeiras entraram e disseram que era hora do banho. Levantei fiquei em pé. Havia uma enfermeira em minha frente e uma do lado e como eu já estava com dificuldades para andar, elas me auxiliavam para ir ao banheiro. Quando fui dar o primeiro passo, eu não senti as minhas pernas e dentro de poucos segundos, lembro apenas de ter caído no chão. As enfermeiras gritando, assustadas e eu não conseguia ficar em pé, pois eu não sentia as minhas pernas. Eu gritava e segurava nas pernas delas. E perguntava - onde estão as minhas pernas? O que está acontecendo? Onde estão as minhas pernas? Não basta ficar sem ver e ouvir? As minhas pernas não!

Uma enfermeira buscou uma cadeira de rodas, dessas para tomar banho e eu ainda estava no chão. Ela pegou na minha mão, fazendo-me tatear a cadeira, para que eu soubesse onde elas tinham que me colocar. Eu que nunca tinha sentado numa cadeira de rodas nem em cena nem em brincadeira, estava horrorizado com essa situação. Elas passavam a minha mão para que entendesse o que era aquilo, já que falar não ia adiantar. A mais forte me pegou por trás, me sentou na cadeira. Eu entrei num silêncio absoluto. Não tomei banho no banheiro do meu quarto, nesse dia. Lembro que me levaram a outro banheiro maior. A enfermeira me despiu, ligou a ducha e me deu banho. Eu não me movia, eu não

me mexia, eu não dizia nada, ela me entregou a escova para higienizar os dentes, e em silêncio absoluto, voltei para o quarto.

Assim passei o dia sem nada dizer absolutamente, nada. Os medicamentos me davam muito sono, então eu dormia, dormi bastante. Não conseguia pensar. Não conseguia racionalizar. O que tinha pensado sobre fazer alguma coisa, algumas horas antes das pernas sumirem, já não me passava mais pela cabeça. Adormeci, comi quando me deram comida, tomei os medicamentos e esperei o outro dia chegar. Orientava-me por meio da rotina que tinha. Na manhã seguinte ao sumiço das pernas, comecei a retomar ao meu exercício. E pensava, o que devo fazer, o que vou fazer e como vou fazer. O porquê era muito simples: não havia o que ser feito. Não havia metas. Não havia resultados a serem alcançados. A única coisa era manter a ação em movimento por menor que ela fosse; sem expectativas, sem esperanças apenas, buscando conhecer e perceber o que estava acontecendo.

Quando estava sozinho no quarto, eu começava a descrever tudo o que sentia. Começava a descrever como o meu corpo estava e o que podia movimentar, e repetia isso várias vezes, algumas vezes mentalmente, outras vezes falava para esse espaço, não sei se em baixo tom ou em tom alto. Quem estava de fora podia achar que era loucura, mas para mim que estava dentro, dentro de mim, não era loucura, era encontrar, era reconhecer, era perceber, que as pernas não mexiam e pouco sentia e a única sensação que tinha era de mexer os dedos dos pés.

Figura 6 - Visita da Vissolela, Hospital Casa da Misericórdia Évora (PT)

2014



Fonte: Danielle Dutra Martinha.

Neste tempo as pessoas que me acompanhavam no hospital era Maria João, que passava o dia todo comigo, a professora Isabel Bezelga e algumas vezes, quem passava a parte da manhã era a Professora Ana Tamen. Eu não queria voltar ao Brasil sem ter feito algo, sem deixar minha presença artística na cidade de Évora. E foi conversando com as professoras, que eu pedi a elas que pudessem me ajudar e se o hospital era o meu lugar de passagem, esse seria o meu espaço de criação. Por outro lado, não tinha muita noção do que estava se passando no Brasil.

Imaginava o desespero de todos, mas não tinha uma sensação clara do que estava acontecendo. A Universidade Federal de Uberlândia- UFU e a Universidade de Évora foram responsáveis por garantir todo apoio e o auxílio necessário. O que me faz sentir orgulhoso de ter tido e estar nessas duas instituições é pela tamanha seriedade, compromisso, respeito e humanismo. Alguns dias depois de perder por total a audição, lembro-me que a Secretária Executiva da Diretoria de Relações Internacionais-DRII/UFU, Senhorita Daline G.

M. Falourd, me ligou, dizendo que estava muito preocupada e que estava prontificando toda a Universidade para os auxílios necessários.

A professora Dirce Helena, da UFU quem me orientou no Trabalho de Conclusão de Curso, no qual sistematizei esta vivência e tracei as primeiras reflexões, buscou junto a DRII, no Brasil, as necessárias informações, em que minha mãe pudesse ir até Portugal para ficar comigo. A Diretora da DRII, Professora Raquel Santini, Leandro Rade, o Professor Mário Piragibe, coordenador do Curso de Teatro no período do meu intercâmbio mobilizaram esforços, para que a ida da minha mãe pudesse ser realizada com suporte financeiro da universidade.

Por outro lado, não posso esquecer que a Professora Isabel Bezelga, prestou todo aporte e auxílio necessário para este momento de transição. A então secretária da Diretoria de Mobilidade de Relações Internacionais da Universidade de Évora-DMRI-U.E - Sra. Marta Graça e a Professora Tereza Machado, então diretora desta diretoria, fez-se cumprir de uma maneira muito humana, deixando-me seguro de tudo. Mobilizado pelos esforços e dedicação do trabalho realizado por elas, não apenas visitando-me no hospital e saber do meu quadro clínico, mas também, estando comigo, dando forças e me encorajando.

A Professora Isabel Bezelga, informou aos alunos do terceiro ano de 2014, sobre o que acontecera. Os alunos todos ficaram surpresos com a notícia. E para não pudessem tumultuar o hospital tiveram a ideia de realizar uma escala de visitas, garantindo que dia sim e dia não, uma dupla de amigos pudessem ir ao hospital me visitar. A amiga Chica tinha ficado nesta escala numa numeração bem abaixo e não quis esperar a sua vez na lista. Lembro-me, que um dia na parte da manhã, ela entrou escondida pelos fundos do hospital e passou a parte da manhã comigo. Nem médicos nem enfermeiros nem seguranças ousaram tirá-la de lá. O acolhimento também é uma forma de provocar a recuperação de um paciente num estado de limitação de saúde. Cada ação, cada atitude vinda dessas pessoas era uma razão a mais, para que eu não pudesse parar e isso fazia uma grande diferença em meu tratamento. Os “Afetos” foram minha razão na busca da recuperação e de saber também onde e como estava.

Aos poucos, também outros brasileiros amigos intercambistas, que ficaram sabendo sobre o ocorrido e passaram a me visitar. Não posso esquecer-me de Rebeca e Tamires, duas baianas de Feira de Santana que moravam muito

próximo do hospital e que meses antes de internar, eu dava aulas de teatro para elas. Assustadas com a situação levaram um tempo para poder ir ao hospital.

Em um dos exercícios de teatro em que passei, em umas das oficinas, trabalhamos “memória” com um único objeto, uma cadeira. Elas tinham que fazer um movimento, interagir com a cadeira e dizer uma palavra. No dia desta atividade e também na última surgiram duas palavras ditas por elas, o amor e tempo. Nós ficamos umas duas horas buscando entender amor e tempo. Quando elas entraram no quarto do hospital uma ficou de um lado e a outra ficou de outro. E elas escreveram nas palmas de minhas mãos, as palavras amor e tempo. Então eu disse: Rebeca! Tamires! São vocês? Elas naquele momento me abraçaram e isso foi a intensidade, porque eu não saberia reconhecê-las pelo toque, passando a mão pelos rostos e cabelos delas. E elas não conseguiam falar e mesmo que falassem eu não iria ouvir. Quando elas escreveram as palavras nas palmas das minhas mãos, as reconheci.

2.3 Re (encontrando) as Sensações Corpóreas de além mar e de cá: janelas abertas para o mar

Neste ponto, justamente em que o trabalho acadêmico se inicia; clareando os questionamentos, as inquietações trabalhadas neste decorrer é que, nesse sentido busco fazer uma relação lógica com os anos da graduação em Licenciatura em Teatro e com a minha vida na arte. O trabalho desenvolvido para conclusão do curso de Teatro e retomado nesta pesquisa de mestrado tem um eixo central com um estudo fortemente voltado para a consciência corporal, relacionada à propriocepção.

Os aspectos das coisas que são mais importantes para nós ficam ocultos devido à sua simplicidade e familiaridade. (Somos incapazes de notar alguma coisa porque ela está sempre diante de nossos olhos.) Os verdadeiros fundamentos de sua investigação não ocorrem absolutamente a um homem... O que Wittgenstein escreve aqui sobre a epistemologia pode aplicar-se a aspectos da fisiologia e psicologia de uma pessoa — especialmente no tocante ao que Sherrington denominou ‘nosso sentido secreto, nosso sexto sentido’ —, o contínuo, mas inconsciente fluxo sensorial das partes móveis do nosso corpo (músculos, tendões, articulações) por meio do qual a posição e tono destas são continuamente monitorados e ajustados, porém de um modo que se mantém oculto de nós por ser automático e inconsciente. Nossos outros sentidos — os cinco sentidos — são manifestos, óbvios; mas esse nosso sentido oculto precisou ser descoberto, como foi, por Sherrington, na

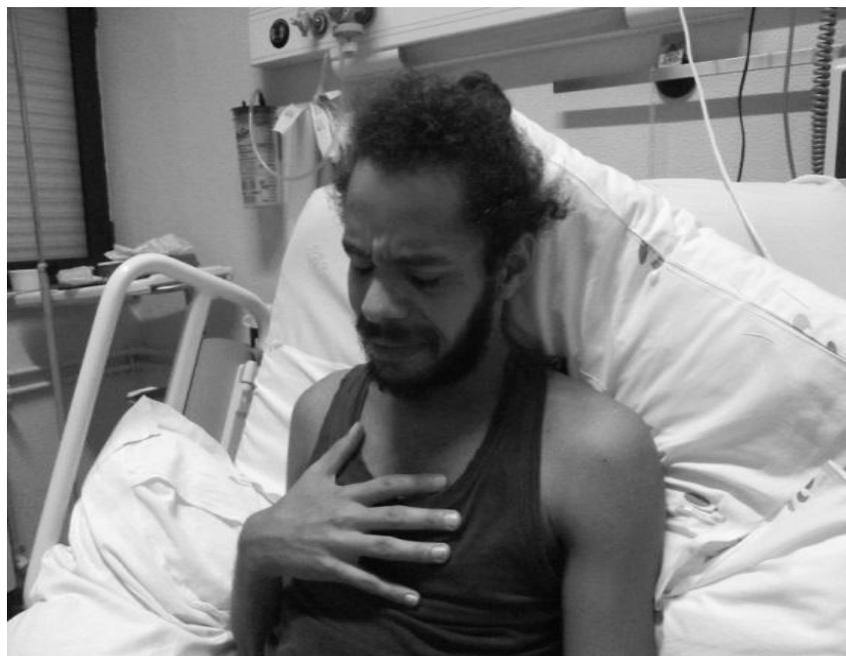
década de 1890. Ele o batizou de 'propriocepção' para distingui-lo da 'exterocepção' e da 'interocepção' e, adicionalmente, em razão de ele ser indispensável para nosso senso de nós mesmos; pois é apenas graças à propriocepção, por assim dizer, que sentimos que nosso corpo é caracteristicamente nosso, nossa 'propriedade', algo nosso. (SHERRINGTON, 1906-1940 apud SACKS, 1988. p.59).

Somos sensíveis a todos os estímulos que nos chegam, para isto são seis os sentidos informantes do sistema nervoso ao qual é necessário um processamento seletivo. Conforme Damásio (2000), além dos estímulos sensoriais, são tratados também, pelo sistema nervoso representações mentais de nossos pensamentos. São muitas informações, por isso parte do que nossos sentidos captam do ambiente e do corpo em vida permanece oculta, devido ao que Damásio denomina de distração adaptativa. Com isso, a percepção do corpo fica encoberta, como se a sensibilidade corporal estivesse em um estado anestésico.

O encobrimento do corpo poderia ser encarado como uma distração, mas seria preciso acrescentar que é uma distração eminentemente adaptativa. Na maioria dos casos, em vez de concentrar nossos recursos em nossos estados interiores, talvez seja mais vantajoso concentrá-los nas imagens que descrevem problemas que ocorrem lá fora, no mundo, ou no local desses problemas, ou ainda nas opções para sua solução e em seus possíveis resultados. No entanto, esse desvio de perspectiva em relação ao que está disponível em nossa mente tem seu custo. Tende a impedir a percepção da possível origem e natureza do que denominamos self. Mas, quando o véu é removido, no grau de compreensão que é permitido à mente humana, penso que podemos perceber a origem do constructo que denominamos self na representação da vida individual. (DAMÁSIO, 2000, p.66).

Durante a internação, logo nos primeiros dias e como foi citado anteriormente, havia um estranhamento no corpo e as sensações como talvez dor, talvez uma sensação de anestesia, talvez de incômodo. Foram essas sensações que permitiram encontrar a chave, para que se abrissem as portas neste estudo. Esse estado de estranhamento me permitiu ver e perceber como estavam as minhas pernas. Apesar de toda oscilação dos sentidos em decorrência da meningite foi possível perceber o meu estado corpóreo.

Figura 7 – Em estado de meditação Hospital Casa da Misericórdia Évora (PT) 2014



Fonte: Danielle Dutra Martinha (2014).

Eu já não enxergava, passados alguns dias, perdi também a audição e em certo momento, comecei a sentir enfraquecimento nas pernas, então parei de andar. Com isso muitas questões fisiológicas também pararam. Os movimentos eram possíveis apenas do quadril para cima. Sentia muito calor, o olfato ficou muito aguçado, mas ainda podia falar. A falta de alguns sentidos ou estados de motricidade foram compensados por outras maneiras em meu corpo. Posso compreender isso neste processo como uma situação especial para as seleções perceptivas da distração adaptativa. Uma vez que eu processava menos estímulos sensoriais, por causa da paralisia, motora e sensitiva, era possível ter consciência de estímulos anteriormente vivenciados inconscientemente.

Era possível sentir um cheiro a metros de distância. Assim como também sentia o calor das pessoas quando entravam em meu quarto e a vibração do andar dessas pessoas no ambiente. Comecei então a resgatar o conceito de propriocepção que havia estudado na disciplina de “Consciência Corporal” no primeiro semestre na graduação de teatro em 2011. Com os estudos de educação somática nas aulas da professora Renata Meira, eu aprendi que a percepção de si

é um processo sensorial que pode ser manipulado, ou seja, que podemos desenvolver melhores condições de sentir a nós mesmos.

Eu havia lido o texto “A mulher desencarnada”, de Oliver Sacks (1997), que apresenta um estudo de caso de Cristina, uma paciente que perdeu a propriocepção. Naquela disciplina eu também aprendi uma série de procedimentos práticos de desenvolvimento da percepção da propriocepção. Como Cristina, eu sabia que meu corpo estava ali, mas não era possível senti-lo. Não sentir, me causava a sensação de incapacidade de não Ser. Eu não podia aceitar que não sentia.

Minimamente, eu imaginava a distância da minha cabeça em relação aos meus pés e criava imagens e desenhos no espaço, mesmo que não conseguisse me mover. Minha atividade somática seguia as práticas realizadas e as reflexões desenvolvidas nas aulas, fui estimulado especialmente, pela história de vida de Mabel Todd (1880-1956) e pelo trabalho da *Ideokinesis* desenvolvido pela autora especialmente, a prática mental como estimuladora dos movimentos, que segundo Meira, “na *Ideokinesis*, a prática mental guia o cérebro para estimular os músculos, se organizarem para um movimento específico” (Meira, 2019, p. 169).

Para Damásio (2000), e na perspectiva da neurociência estudada em torno deste trabalho, a percepção de algo é uma condição primária da consciência e é um pressuposto básico do estado de consciência na condição de senciência aqui, estudada. Se a percepção está atrelada à consciência do *self*, na perspectiva de Damásio (2000), essa evolui quando analisamos o termo *self* para pensar algo com a autoconsciência e reconhecimento e também quando numa consciência na condição da percepção. Nos estudos de Todd, em/nas práticas de terapias somáticas logo está condicionado a essa possibilidade, sendo que aos estudos da neurociência há afirmações também, dessa condição de percepção dada ao corpo. Damásio esclarece como o processo mental e motor se desenvolve com a interação de emoções, sentimentos, atenção e memória. No trecho abaixo o autor explica porque:

A afirmação também continua válida quando você está simplesmente pensando em um objeto, não o percebendo de fato no mundo exterior ao seu organismo. Eis por quê: os registros que mantemos dos objetos e eventos percebidos em determinada ocasião incluem os ajustamentos motores que fizemos para obter a percepção da primeira vez, assim como as reações emocionais que tivemos então. Eles estão co-

registrados na memória, ainda que em sistemas separados. Em consequência, mesmo quando “apenas” pensamos em um objeto, tendemos a reconstruir memórias não só de uma forma ou de uma cor, mas também da mobilização perceptiva que o objeto exigiu e das reações emocionais acessórias, não importa quão tênues tenham sido. Quer você esteja imobilizado pelo curare ou apenas devaneando no escuro sem se mover, as imagens que se formam em sua mente sempre sinalizam ao organismo o modo como você foi mobilizado pela tarefa de formar imagens, evocando certas reações emocionais. Não há como você evitar que seu organismo seja afetado, sobretudo nos aspectos motor e emocional, pois isso está incluído em ter uma mente. (DAMÁSIO, 2000, p. 290).

Desta forma meus pés, os meus dedos, as minhas pernas, nada se movia, pelo menos na afirmação que diz respeito a exterocepção ou do movimento externalizado, mas internamente e mentalmente eu mandava comandos aos meus pés, as minhas pernas, aos joelhos e ao quadril, para que se movimentassem. Alguns dias depois comecei a sentir os meus dedos. Sentia dois, depois três e sabia que eles estavam ali, mesmo os que eu não conseguia sentir. Fiquei sabendo que uma das médicas neurologistas que me atendeu, disse que eu não voltaria a andar, então foi nesse momento que eu agradei por não ouvir e ver, mas só falar.

Por meio de códigos que criamos, minimamente eu me comunicava com a equipe médica, com amigos que me visitavam e com a minha mãe. Eles escreviam na palma da minha mão as letras separadamente e eu as juntava formando as palavras, podendo estabelecer uma relação de comunicação. Por exemplo: E-X-A-M-E, quando eu juntava, formava a palavra EXAME. Então era um esforço mental para me comunicar, eu os entendia e pude comunicar que precisava movimentar o meu corpo. Isso levou alguns dias, lembro-me de uma vez que não sentia mais as pernas, então eu as jogava para fora da maca e apertava a campainha. A enfermeira vinha e me colocava na maca outra vez. E eu dizia - preciso me movimentar, estou atrofiando, não posso ficar mais assim. Passado um tempo fazia isso novamente, e eles ficavam bravos, mas colocavam as minhas pernas na maca e levantavam as grades. Mal sabiam eles que eu tinha todo o tempo do mundo para saber como abaixar as grades e jogar as pernas para fora, para que conseguissem a liberação de um tratamento fisioterápico. Fiz isso várias vezes, até cair da cama e não conseguir apertar a campainha. Então eu gritei, pedi socorro, bati com uma bandeja de urinar de metal contra a cama, e quando

me viram no chão, pensaram que eu havia me machucado, por sorte não fraturei nada.

No outro dia lembro-me de receber Manuela Meira 'Nela' e Luiza Balixa, as fisioterapeutas que me auxiliaram neste trabalho de recuperação. Não foi um trabalho fácil. Quando elas chegaram muito cordiais eu já disse a elas: *sou um artista, não podem fazer qualquer coisa e nem podem usar essa fisioterapia genérica comigo* porque isso não funciona. Que paradoxo! Depois de tanto pedir, eu disse que não funcionava! De uma forma sensível elas iam conversando comigo por meio de tato e fomos realizando um trabalho singular. Se elas pegavam na mão eu dizia, eu sinto você pegando a minha mão. E eu descrevia as minhas sensações no decorrer da sessão de fisioterapia.

Algumas vezes eu pedia para elas me movimentar de certa forma, outras vezes elas guiavam o trabalho. O que eu não queria era entrar em processo de fisioterapia padrão, do tipo, levante as pernas para cima, mas o que eu queria: era ouvir: levante a perna para cima e faça três pontinhos com a ponta do pé. Eu precisava ser acionado de uma maneira fora do padrão cotidiano. Meu corpo precisava ser acionado em formas diferentes. Então, o nosso trabalho era esse, até podíamos fazer o cotidiano, mas não abria mão de fazer diferente. Isso foi uma conquista que eu ganhei, no Curso de Teatro. Não existe o certo e nem o errado. Existem formas e eu levei muito tempo para desconstruir padrões de posturas e movimentos cotidianos para entender que o estranhamento também é movimento.

Anteriormente, meus movimentos por muito tempo foram limitados por uma convenção social. E nesta fase da minha vida como paciente a limitação era outra, era uma questão física. Então, por que eu tinha que desdobrar os meus movimentos como anteriores de forma convencional? Eu até podia fazer, contanto que tivesse a liberdade para ousar. Comecei a falar nas sessões de fisioterapia sobre propriocepção. De um lado, tinha uma médica, que me dizia que eu não voltaria a andar e de outro, havia o Ser / Eu paciente que dizia a essa médica - você estudou sobre corpos, mas você não conhece o meu corpo, quem é conhecedor do meu corpo, sou EU apenas. Há um confronto entre a medicina que apresenta limitações com o poder artístico quando comparada ao poder de criação, então eu disse a ela - eu vou embora para o meu país andando.

Dentro deste meu estado traumático mandaram psicólogos, outros terapeutas, mas nenhum deles fechou um diagnóstico de perturbação mental ou

psicológica. Lembro-me que um dos psicólogos, chegou a falar com um dos médicos que o meu estado de saúde mental era melhor do que o de muitos profissionais por ali. Assim, com o apoio da Nela e da Luiza eu pude organizar os meus pensamentos de consciência corpórea para reabilitação dos meus movimentos. E começou a ter resultado. Neste momento comecei a pensar na *performance* que podia ser criada neste processo. Afinal, para mim, tudo ali dentro era um grande laboratório e uma grande residência artística. E foi aí, que recorri aos estudos de Lenora Lobo para tratar da relação direta nesta busca da retomada dos movimentos, pois conforme Lobo (2003), em seu livro “*O Teatro do Movimento*”, o conhecimento de como vemos o próprio corpo e as composições cênicas são interligados a partir de três eixos fundamentais: corpo cênico, movimento estruturado e imaginário criativo.

Outra obra intitulada “*O papel do corpo no corpo do ator*”, abriu uma proposta para o trabalho físico e corpóreo no meu dia a dia no hospital, possibilitando uma relação direta entre vida cotidiana e arte. A autora, Sônia Azevedo (2009), descreve processos importantes de dramatização do personagem para os atores e a construção da imaginação, por meio de jogos, resultando de certa forma a construção do ator. A preparação do ator deve ser contínua e constante por movimentos soltos, livres ou até mesmo moldados. Por esta razão, eu sempre elaborava movimentos na fisioterapia que não fossem genéricos. Movimentos de enraizamento, trabalho de base, fortalecimento de tônus muscular, fortalecimento de articulações e tendões, alongamento das extremidades, movimentos de torções e equilíbrio.

E por acreditar que era possível descobrir as várias possibilidades de reações positivas do meu corpo, eu valorizava cada movimento realizado. O trabalho do ator está ligado diretamente, com o próprio corpo, considerando as possibilidades de criação, tornando possível ver e sentir o que está preso no próprio corpo. E neste momento eu começo a observar tudo o que estava ao meu redor, enquanto possibilidade de criação. As coisas e sensações que me atravessavam, serviram de grande inspiração para o processo criativo, tanto quanto para o processo de recuperação e reabilitação. Há uma relação entre corpo e mente que deve ser trabalhada constantemente. Percebo que esse processo de recuperação esteve constantemente, ligado a uma relação de corpo, memória e sensações.

Ouso dizer, que a abordagem criativa tenha qualificado o processo integrador, conforme Damásio nos esclarece, talvez pela inclusão de imaginação no qual somos congelados pelas formalidades da sociedade e além disso, o trabalho desenvolvido junto com as técnicas corporais que possibilitam a conscientização de suas funções e dão origem ao movimento e ao trabalho. Azevedo (2009), fala sobre o corpo metamorfoseado, quando se observa a transformação do corpo cotidiano por meio da reeducação junto com as técnicas de consciência corporal ao permitir ao corpo estar disponível teatralmente. O corpo disponível teatralmente é o corpo que reconhece o lugar de estímulo dado a senciência e a vigília, quando está em estado de alerta e prontidão. É observar esse corpo enquanto praticar esses exercícios, repeti-los e sensibilizá-los, redefinir as novas qualidades desse corpo enquanto matéria bruta no poder do disponibilizar.

Esse era um dos sentidos pelo qual eu fazia questão da fisioterapia, pois pensando teatralmente e cotidianamente, meu corpo precisava de exercícios. Como não poderia ter acesso a uma prática corporal, busquei adaptá-las aos recursos oferecidos pelo hospital e é neste momento, que há uma linha muito tênue entre arte/corpo/teatro *versus* fisioterapia com a repetição, que é um processo de fortalecimento corpóreo e mental. Visto isto quando realizava os mesmos movimentos repetidas vezes na fisioterapia, eu pensava nos processos de criação, porque isso é quando repetimos várias vezes uma cena ou um exercício. É claro que de um lado temos um campo de criação e investigação artística e de outro uma área de saúde. A junção destes dois segmentos é o que possibilitou grande parte do processo de recuperação. Eu começo a pensar firmemente a partir deste fato na fisioterapia associada à conscientização corporal do ator.

Muitas vezes as sessões de fisioterapia eram como as aulas de “Consciência Corporal”, porque ao pensar em ritmo - que é a partir desse espaço, que ele pode oferecer: capacidade de autorresposta para trazer a autoconfiança. Todos os exercícios que me eram passados neste ambiente hospitalar, eu já os tinha vivenciado nas aulas de consciência corporal. Em tudo deixava de ser uma novidade para ser um resgate de memória corporal. Acredito que essa capacidade de resgate de memória corporal é o que influenciou mesmo diretamente, neste

meu processo de recuperação. Então ele deixa de ser tomada de consciência e passa a se tornar retomada de consciência.

Como demonstra e afirma Sônia Azevedo (2009), não basta acreditar e ver; tem que perceber como essas mudanças ocorrem no dia a dia e como as informações vêm do próprio corpo. Reconhecer o alinhamento, visualizar mentalmente o corpo e perceber os eixos de equilíbrio foram o processo da tomada e resgate da consciência corporal. Durante as sessões o que eu procurava, era sempre reconhecer o que eu conseguia fazer enquanto proposta de exercício, o que não conseguia fazer dentro da normalidade, o que conseguia fazer em formas extras cotidianas e o que de fato acontecia. Havia uma dinâmica de atenção, reflexão, memória e criação juntamente, com os movimentos. O que eu conseguia fazer era o alcance do objetivo da fisioterapia, isso talvez contribuisse muito pouco assim, eu pensava, pois só fazer o exercício, não mudaria o meu condicionamento mental. O que eu não conseguia fazer, me colocava em um lugar de pensamento em relação a mim mesmo e o que de fato é esse não conseguir? Por que meu corpo não respondeu? O que precisava ser acionado? O que precisava ser estimulado? O que precisava ser acordado? O que precisava ser pensando? Era aí que o trabalho acontecia.

Se eu não pensasse em tais questionamentos, eu não atingiria os meus objetivos. O importante era reconhecer o que não estava diante da minha capacidade naquele momento e ter o poder de transformá-lo. Quando penso no poder de transformação desse sentido, acabo indo para o movimento extra cotidiano, que não é o movimento esperado, previsível. Às vezes eu precisava fazer uma caminhada pelo espaço com o apoio das fisioterapeutas. Elas queriam que eu buscasse o alinhamento das pernas, coluna e todo o corpo e eu não conseguia. O que eu conseguia era caminhar do meu modo e às vezes, elas diziam, não é assim e corrigiam a minha postura. Antes disto de corrigirem a minha postura, eu fazia a caminhada extra cotidiana ou a caminhada cênica, somente depois, que eu pensava nos desacertos desses alinhamentos e eixos, que eu conseguia buscar o alinhamento, porque eu sabia que diretamente eu não iria alinhar.

Seria enganar-me, pensar que estava alinhado, sabendo que não estava. Então é mais fácil reconhecer o não alinhamento, o estranho, o esquisito para a partir daí, pensar onde eu preciso me organizar. Lembro das aulas de consciência

corporal em que a professora Renata partia do movimento pessoal, próprio para desenvolver o alinhamento e um repertório de movimentos mais amplo. Foi a partir dessa lógica, que pouco a pouco, eu resgatava todas as possibilidades de locomoção e de movimento. Unindo conceitos da fisioterapia com os conceitos de consciência corporal, foi possível a minha reabilitação.

Este processo levou em torno de quatro meses, para que eu pudesse encontrar o meu eixo e o meu ponto de equilíbrio e andar normalmente, sem apoios de outros aparatos. Talvez seja essa a primeira contribuição social que eu gostaria de deixar como legado para a área de saúde, que enquanto seres humanos, nós somos únicos e por essa razão somos chamados de indivíduos, que faz relação com aquilo que é individual. Se os casos clínicos forem observados hoje, de maneira individual e não de maneira genérica, como ainda é muito presente na medicina, acredito que o processo de recuperação e de reabilitação possa ser muito mais eficaz do que tem sido ultimamente. Reforço essa diretiva, não apenas como um aluno do curso de teatro, mas como um ser humano que estudou enfermagem e também teve uma vivência na área da saúde, anterior aos estudos teatrais.

Reconheço que o teatro tem um lugar no mundo ainda pouco utilizado, no que diz respeito aos temas: tomada de consciência, recuperação, reformulação de conceitos cotidianos e quebras de paradigmas. Além de o teatro ser uma arma fortemente utilizada sobre as expressões políticas e de liberdades expressivas, acredito que agora, possa ser melhor utilizada nesses conceitos da própria vida, nas reflexões e recuperações físicas e mentais, propiciando, uma conexão de regeneração interna. Apesar de reconhecer, que já existem muitos estudos nessa área como; o psicodrama e terapias somáticas corporais, acredito, que ainda assim, esta mesma arte e este mesmo teatro possam ser levados adiante nesse estudo.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O termo CONSCIÊNCIA, se constituiu em torno de toda história do pensamento, mas é principalmente a partir do século XX que começa a proliferar a teoria sobre a consciência no campo das ideias do pensamento e isso corresponde ao desenvolvimento simultâneo das teorias da mente, que hibridizam em áreas que relacionam essa mente ao todo do corpo, não como uma ideia dual ou separada, e vão ganhar força em áreas de discussão como Psicologia. As teorias da consciência têm sido propostas ao longo de toda história da Filosofia, desde Sócrates e Platão, quando o homem sente a real necessidade de entender a lógica das coisas e dar uma resposta inerente aos aspectos causais, observando as evoluções imbricadas nesta problemática.

Diante de momentos em que a Psicologia dissocia tanto da Filosofia de um lado e das ciências naturais do outro, é o momento crucial de avanço do pensamento científico não deslegitimar nenhuma área, mas sim, sistematizar conceitos sobre teorias de pensamento, corpo e mente que possam conectar argumentos em meio de uma área cheia de subjetividades e complexidades. Na atual circunstância, isto é uma questão muito reforçada aos mecanismos de inteligência artificial ao qual a filosofia e ciência já apontam novos eixos de investigação, para tanto, discorro dessa análise a partir dessa perspectiva de Neurociência inicial à compreensão da consciência como ponto de partida, pois é desse lugar que vem o desenvolvimento das neurociências e pelo surgimento da filosofia na área da filosofia da mente.

Assim, como pelo desenvolvimento do campo de conhecimento cognitivo percebe-se que não só a Filosofia e Psicologia aderem rumo às práticas neurocientíficas, como também hibridizam linguistas, cientistas da computação, ciências humanas, biólogos, matemáticos das mais diversas áreas, de pessoas se dedicam a pesquisar a cognição. E isso tudo, se refere ao século XX, que

busca fazer uma ponte de todos esses saberes, abrindo uma discussão para pensar a arte nesse contexto.

Nesta perspectiva a arte está em comunhão com todas as áreas de conhecimento, por isso tem um discurso sustentável, lógico nas neurociências, isto porque ela é parte significativa na vida humana. É importante lembrar que as neurociências, conforme vimos no decorrer deste trabalho, remonta o seu início no século XIX, porém somente com avanços em ciência é que o discurso se faz consistente nessa perspectiva de estudo. O que se observa, é que muitas teorias de lá pra cá surgiram com intuito de responder a essas perguntas: O que é a consciência? Como é a consciência? Por que a consciência existe? Com isto, esta pesquisa alcança possibilidades de saberes e propõe um aprofundamento em torno dessas perguntas para uma continuidade de investigação e aprofundamento em um doutoramento, para tanto é possível dispor de reflexões que sustentem o pensamento científico diante dos questionamentos levantados neste mestrado.

De acordo com as perspectivas epistemológicas da complexidade de análise do sujeito ou condição de perspectiva a responder essas questões, podem se dar um eixo singular, que quando voltado ao foco a um dado assunto ou questão causal, pode ter interpretações diferenciadas, mas não deixando desprezar nenhuma observação condicional de sua essência. Neste trabalho quando eu pergunto o que é consciência, estou a levantar uma questão debruçado sobre as características descritivas da consciência segundo Rosenthal (1979).

Quando questiono como é a consciência, eu estou no campo da questão exploratória da consciência. Quando pergunto se a consciência existe e aí o campo das questões funcionais ou seja, estou a perguntar qual é o motivo, quais são as razões pelas quais a consciência passou a existir na história das espécies; logo depois configuro esse macro eixo às minhas questões singulares, entendendo como a arte e neurociência se entrelaçam.

Adiante desse trabalho é também buscar novas possibilidades para poder abrir rumo dentro da ciência, que dialoguem e permeiem as questões entre a arte de um contexto geral, englobando todas as possibilidades de artes e principalmente, das artes visuais, das artes cênicas, da dança, da música, arquitetura e tendo assim, essas Artes como um espelho dentro da ciência para assim, poder dar lugar à pesquisa e fazer um rumo diferente em torno desse saber.

Nesta ligação atual e diante desta perspectiva contemporânea, que é como transcender a obra de arte a fim de relacionar novos saberes, novos conceitos, novos conhecimentos. A perspectiva histórica que a filosofia da mente nos propõe é um caminho um tanto complexo e até mesmo, epistemológico para entender que existe uma trajetória da filosofia da mente do passado e de hoje, olhando para as perspectivas contemporâneas e perceber que dentro das epistemologias a ciência propõe avanços, estudos, meios de tecnologia para poder analisar o homem e suas complexidades. E a partir de outras condições humanas é também, analisar o ser humano a partir de outros recursos e de outras tecnologias não só mais o campo da subjetividade.

Em torno desta pesquisa foi possível compreender que os avanços que tivemos em ciência e tecnologia, na medicina, e que de uma forma geral proporcionaram por meio dela, o homem na sua perspectiva atual evoluísse e avançasse a diversos conceitos. A neurociência é uma evolução da filosofia da mente, a neurociência é uma perspectiva lógica antropológica de um artefato social e de como as relações humanas se deram e chegam até ali, nessa perspectiva do século XX, para ter o seu lugar em comunhão com os saberes da ciência. A neurociência, nessa perspectiva do século XX, nos propõe a observar demasiadas possibilidades de entendimento da relação da vida humana e do ser humano em relação às suas próprias perspectivas, liderando assim o ser biopsicossocial, essa tríade que se faz presente na ciência e que nós vamos sutilmente, levar a ser analisada pelo teatro em torno das performances propostas neste trabalho de mestrado.

É a partir de um fato social, é a partir de um evento da vida, um evento cotidiano, a partir de uma coisa simples e comum a todos os seres humanos que eu proponho uma performance que conta um instante de minha vida, um registro autobiográfico, um registro que propõe não só um estudo na ciência, mas também uma maneira de relacionar como que a arte pode ter o seu lugar significativo a partir das perspectivas cotidianas, dos eventos cotidianos. A vida e a arte vivem uma linha muito tênue, uma linha que é quase impossível separar o que é vida do que é arte, pois a arte está ligada ao homem por meio das suas tradições, por meio das suas formas de expressões, por meio do seu andar, por meio do seu vestir, por meio do seu comer, por meio do seu modo de como fazer a sua comida

e todas essas perspectivas, dessas tradições que vão chamar hoje, no século XXI, de Cultural.

Essas culturas são tudo aquilo que se cultivou ao longo da vida de um ser humano dentro de um recorte de tempo, é ali que se faz sentido e presente essa arte que está englobada e inserida nas perspectivas, possibilidades de significação e ressignificação atual. Então, penso que arte neurociência na contemporaneidade a partir de um relato de vida, também é um estudo de caso enquanto metodologia e registrado a partir de um relato biográfico é também valorizar esse lugar da ciência. A ciência enquanto pesquisa, a ciência enquanto proposição de diálogo em meio de outras áreas. E quando esta pesquisa se torna híbrida e alcança outras áreas como por exemplo, a medicina, a psicologia e a neurociência, que é um campo híbrido e que se relaciona com muitas áreas de conhecimentos e muitos saberes, é nesse lugar que as epistemologias neste trabalho vão se criando. É nesse lugar que a arte fortalece o cumprimento do seu papel e a sua responsabilidade diante dos fazeres no século XXI.

A arte que nós começamos a analisar os primeiros movimentos performativos no fim da década de 70, já anuncia uma medida de estranhamento em seu fazer na obra de arte, anos mais tarde ela legitima o seu estranhamento na obra de arte performática do século XX, o que dá característica da ruptura de uma arte clássica e convencional para uma arte moderna e contemporânea em torno dos anos 70 e 80. No século XXI, porém essa condição que hoje nós possuímos de potência de performance, de obra de arte enquanto performance evolui de uma maneira muito maior quando Schechner (2012), por exemplo, vai dialogar no começo dos anos 90 enquanto uma possibilidade de uma obra de arte política. Esse aspecto da política performática ou da performance enquanto ato político, já é um anúncio das perspectivas de arte que vão hibridar em outros campos que não só na arte política, mas que anunciam desde os anos 90, que no século XXI.

Logo mais adiante, a possibilidade do fazer das Artes se dá ou se daria de uma maneira muito diferente daquela vivida até ali, porque todo artefato envolvido de aspectos políticos de mudanças dentro dos países como por exemplo, no Brasil, Estados Unidos, Europa e em outras partes do mundo, que toda esta condição de arte e filosofia que eles tinham com aqueles recursos de tecnologia eram vivos e presentes, iriam mudar com certeza nos hábitos do Século XX.

Assim sendo, neste século nós temos uma outra condição de obra de arte por meio da neurociência, é um viés e é uma possibilidade epistemológica que se tem para apreciar a obra de arte, e não só apreciar, fazer diferente. No passado, um século antes, fazer diferente se dava pela perspectiva do estranhamento, hoje o fazer da obra de arte está para além do estranhamento. Ele conta com um recurso que esbarra ou seja, há hibridização, isto é, tudo aquilo que pode ser e pode envolver outras áreas de conhecimento e relacioná-las à arte de uma maneira concisa, de uma maneira que faça alguma diferença e potencialize a vertente do trabalho da obra de arte, é que ganha força, como exemplos, se tem na cena teatral, outros lugares onde a cena também é presente - em roteiros de curta-metragem e nos filmes que já são perspectivas dessa nova imagem da tecnologia presente.

Mas ao final desse trabalho, como vamos pensar o que são as neurociências nas artes? São várias as neurociências, então a neurociência não abarca um estudo de totalidade de todas as áreas do conhecimento? Vamos pensar que existe neurociência na perspectiva da Linguagem, neurociência na perspectiva da Biologia, neurociência na perspectiva da Matemática, neurociência na perspectiva da Engenharia, neurociência nas perspectivas da área de Saúde, neurociências na perspectiva das Humanas, na Psicologia, neurociências nas Filosofias e, agora, neurociência nas Artes e mais ainda, inseridas neurociências nas Artes Cênicas, porque essa neurociência que é multidisciplinar e chega a ser transdisciplinar. É, pois aquele conhecimento que se esbarra em outra área de conhecimento para poder legitimar o seu, mas não deixa de ser legítima, pois existe uma relação episteme, uma relação de conhecimento que pode ser apreciada a partir desse ponto de vista, a partir dessa conexão, e nem por isso, deixará de ser ciência e nem por isso, deixará de ser neurociência.

O que irá determinar o rumo epistemológico dentro das neociências em meio dessas multidisciplinaridades é a escolha metodológica para análise do recurso científico, o ponto de partida em torno das epistemologias neurocientíficas. Desta forma pode ser de livre escolha, o que a torna em desenvolvimento um rumo episteme dentro da ciência nos campos das subjetividades e se tornaram complexos, mas a complexidade é algo que permeia o século XXI. No que condiz a uma condição subjetiva, porém por ser epistemológica, pode ser lógica, concreta ou subjetiva, mas para as Artes, lógicas ou subjetividades são algo

extremamente relevante a qualquer pesquisa, diante da potência poética que abarca e seja nas neurociências, com isto é preciso serem melhores compreendidas e aprofundadas para sustentar o lugar de fala das Artes nas neurociências. O que quero dizer com isso, é que a poética é a porta das Artes na neurociência, eis aqui a justificativa da sua condição epistemológica.

As considerações relevantes e principais deste trabalho em torno do que é arte e neurociência vêm propor uma reflexão básica sobre consciência corporal e consciência corporal poética, para a apreciação dos trabalhos em performances realizados. Nas artes cênicas são: performance como um lugar de fala, a performance como um lugar de cena de corpo dramaturgo, a performance enquanto uma possibilidade de expressão nas contemporaneidades. Este trabalho dialoga sobre uma vontade de entender alguns aprofundamentos do corpo no que diz respeito à consciência corporal. Pergunto: que consciência corporal é essa que tanto falamos e que entendemos ainda muito vagamente?

A consciência corporal inserida neste trabalho é uma consciência corporal poética. Para as considerações relevantes neste trabalho desta pesquisa de mestrado, é importante ressaltar a relevância dessa palavra chamada consciência. É a consciência que precede esse lugar de consciência corporal poética utilizada e dialogada no teatro ou durante a graduação no curso de teatro. Pode ser também empregada a outras áreas e a outros saberes, tais como Fisioterapia, Ortopedia, Dança, Educação Física e os que lidam com corpo e de movimento.

Agora, quando é essa consciência corporal acessada por meio da neurociência, ela traz uma perspectiva do que é corpo de uma forma diferente daquilo que vem sendo apreciado ou discutido nas academias e nos espaços que dialogam com o corpo e movimento. O corpo como uma ação fenomenológica, o movimento como uma ação fluída e não mais o movimento como somente tendo essa condição do movimento analisado na perspectiva da neurociência, já é consciência corporal.

A partir do momento em que se inicia a vontade de perceber o que é consciência, a consciência se ela é dada pelo corpo, o simples fato de pensar consciência corporal, já é pensar a própria consciência. Então, a partir dessa perspectiva, a qual a filosofia da mente propõe todo esse vazamento de estudo, toda essa possibilidade de chegarmos a uma perspectiva de consciência corporal

para ser utilizado na cena, é que se desenrola e que se desenvolve essa pesquisa para este mestrado.

Esta é a possibilidade de discursar e de dialogar sobre as possibilidades e os limites do corpo e também ter uma perspectiva relacional e reflexiva sobre o que é consciência corporal, que se analisa sobre o que é consciência corporal poética. Uma consciência que nós utilizamos como sendo a nossa consciência que a utilizamos no teatro, uma consciência que nos coloca em movimento de cena e que transforma um simples movimento ou uma simples cena, chegar nessa qualidade de condição de cena acessada por meio da consciência corporal. É isso que se propõe essa investigação do que é consciência, o que é consciência corporal a partir nos diálogos na filosofia da mente.

Essa é a busca ao qual foi feita em torno dessa pesquisa de mestrado e aqui nós já apontamos uma perspectiva da que não pode ser alcançada na condição da pesquisa deste mestrado em apenas numa relação da consciência corporal analisada na perspectiva do outro. Nesse trânsito que foi proposto de diálogo de epistemologia nos conhecimentos de saberes é que foi proposto no partir de um relato dentro de uma escolha metodológica - estudo de caso, na experiência de uma situação real de vida, em que a consciência corporal, o estado de consciência torna-se ilimitado.

Assim neste contexto é recriada novas possibilidades de uma consciência de um corpo para o seu movimentar, ressaltando essa condição dentro de uma escolha metodológica, pois a condição de análise e experimento parte de uma condição empírica e de uma condição que só pode ser atribuída a partir dos resquícios de vida aos quais o relato é de uma experiência de vida, de um caso real e é nisso que atravessa a condição para o ponto de partida episteme para esse mestrado.

Possibilidades de reflexão para esta condição complexa torna o estudo das pesquisas legítimo em torno dos saberes nas neurociências sobre consciência corporal, abrindo campo de discursão se aplicadas ou analisadas em outros processos criativos com um estudo de caso na constituição dessa pesquisa ao processo criativo da performance. Aponto aqui para a neurociência e para pesquisa em trânsito com as artes de que tanto falamos e que entendemos ainda muito vagamente, que a consciência corporal ao qual está inserida em torno de si de um paciente trabalha em uma consciência corporal poética.

O sentido das performances sem as explicações que as relacionam com a vivência do processo de cura na performance “Caminhares e Ciclos” e a performance O Recolhimento são duas performances do processo criativo para em torno desta pesquisa de Mestrado, no qual justifica, o seu lugar na pesquisa em artes cênica. Como o diálogo desta pesquisa é uma mostra, partilhada em torno de um processo do contar uma história de um corpo de criação atrelado ao processo da pesquisa, é também um resultado artístico, uma parte significativa e significativa para qualificação. O que se dialoga artes com artes cênicas, que junto com as pesquisas sobre corpo corroboram diretamente; no campo das Artes e mais especificamente no campo das artes cênicas.

Revisitar lugares e espaços diante de uma investigação artística dissociada do processo de cura, pode ser observada como uma possibilidade de observar novamente o corpo nesse processo de criação com a fala de processos de criação em arte, mais especificamente, em artes cênicas. Dentro das artes cênicas, o olhar voltado para o corpo, numa relação a qual o corpo delibera e cria movimentos não são esses movimentos soltos, não esses movimentos desordenados, não esses movimentos que não são pensados, mas sim, movimentos que acontecem de acaso em voluntário.

Aqui se fala de um processo de criação que permite analisar e investigar todos os ruídos de movimento do corpo que são significativos e qualitativos, para que o processo de criação se molde ao entorno daquilo que é investigado, tendo assim, uma consciência sobre tudo que reverbera de corpo em movimento para efeito de criação. É nesse processo de criação que se observa com maior cuidado a importância a qual nós temos para com relação ao corpo, o corpo que se movimenta, de um fazer mecânico e que desenha a cena, mas a partir do momento que se une ao processo de criação junto com o processo de observação em consciência corporal, em perspectiva de corpo e movimento. Tudo isso em função corpórea, tudo isso, ao ser lançado para o espaço cênico ou para a cena ou para o processo criativo, para torna-se um processo criativo

Consciente e Poético é trazer essas duas performances para diante desta pesquisa como resultado artístico e também trazer para esse lugar as poéticas de um processo de criação que observa e analisa o corpo com maior cuidado, o lugar da memória presente nesse processo de criação. O processo de criação tem como objetivo reviver uma história a qual é contada em torno dessa pesquisa de

Mestrado, uma história que é contada a partir de 6 anos atrás, a partir do fim desta pesquisa para esse mestrado, ou seja é resgatar essas memórias de uma maneira conceitual e pautada pela ciência.

É também desenvolver um processo de criação com uma observação em um olhar voltado para o corpo de uma maneira diferenciada e não só mais aquela noção de consciência de que um corpo se movimenta ou de que um corpo só reproduz movimentos a partir de um aspecto fenomenológico no aspecto de vontade, mas o que é vontade. No vasto campo de conhecimento sobre corpo e movimento ao atrelar a consciência corporal, torna-se nessa perspectiva de pensar o corpo em um outro lugar.

Esse corpo que é apresentado nessas duas performances vem de um outro lugar, um outro lugar que teve um atravessamento de vida, um outro lugar que teve um atravessamento de sentimentos, um outro lugar que teve um atravessamento de um oceano, um outro lugar que teve um atravessamento de vontades e essas vontades, uma delas era a vontade de criar. Então esse corpo conta uma trajetória de uma vontade de transcender a possibilidade do corpo, na altura na qual ela se desenhava. Contares na cena desassociado do processo de cura é investigar uma perspectiva de um estudo sobre consciência de corpo que seja capaz de dialogar com os conceitos e filosofias, trazendo o real para essa cena de uma maneira mais consciente. Pensar a consciência corporal a partir da filosofia da mente e a partir da perspectiva de consciência que o corpo possui a partir de seus movimentos é uma grande descoberta.

Em torno dessas perspectivas pela qual a neurociência se insere, percebemos que ela se atrela a arte, porque as neurociências permitem analisar a conjuntura de todas as ideias de consciência corporal a partir de uma coisa que a antecede, que é a própria consciência, que é deliberada pelo corpo. Como falar de consciência corporal em artes cênicas, como falar de consciência corporal no processo criativo sem pensar nessa consciência que antecede o corpo, mas que também é corpo por função biológica, por função mecânica. Falar disso é apresentar esse resultado artístico em “O Recolhimento e Caminhares e Ciclos”. Assim é como esse desenho de consciência de corpo permanece vivo nessa relação atemporal de tempo, espaço e cena - como ele pode se reviver constantemente, tendo sido atravessado pelos conceitos de consciência corporal.

A consciência corporal que nós apreciamos aqui, diante das performances é uma consciência corporal poética, dada as perspectivas de um corpo que cria nas dadas perspectivas nesse corpo, que sabe expressar dadas perspectivas. É no corpo que observa os estímulos do campo ao seu redor do mundo, um corpo que é sensível ao seu redor e percebe, processa, cria essa perspectiva de uma consciência corporal desatrelada do processo de cura, dentro de um processo de recriação da performance relacionada ao processo de vida em que o estado corporal se encontra profundamente - neurologicamente, sinestesticamente transformado.

O processo de recriação dessa performance é resgatar as memórias de 6 anos antes, quando as possibilidades do corpo perderam inicialmente todas as suas funções motoras e sensitivas. A partir do momento em que eu me vejo dentro de um hospital perdendo as funções motoras perceptivas e sensoriais do corpo é a partir desse momento, que começo a pensar na possibilidade de como é contar o que esse corpo passa, o que esse corpo sente, a partir disso que eu vivo daquele dado momento. Então, desde o princípio, em que essas possibilidades foram perdidas e/ou resgatadas, foi nesse instante que a ideia da criação de uma performance para poder contar como era estar, como era ser aquele estado, a performance viria a contribuir com a possibilidade de sua poética e contar o que aquilo, num dado momento da vida, foi uma situação real e como é a partir dessa vontade de contar como é ser, como é estar, é que surge esta primeira reflexão da criação da performance

Antes de pensar em qualquer processo de cura, antes de pensar em qualquer processo de reabilitação, antes de pensar em sair do hospital, o que passava pela minha cabeça era “como é que eu posso contar isso que eu sinto? Isso que eu sinto, são dores? Que eu sinto é esperança? Isso que eu sinto é uma sensação? Isso que eu sinto é uma imagem de vontade? Isso que eu sinto é medo? Isso que eu sinto é angústia? E isso que eu sinto também, é alegria? Isso que me constrói por meio dessa vontade de fazer a arte, essa possibilidade de pensar que posso sair daqui ou de pensar que posso me recuperar de alguma maneira? Essa vontade de contar o que era isso que foi sentido naquela altura e que vai começando a reorganizar um processo de criação tão intenso, mais como artista do que um ser humano enfermo?

Se penso mais como artista, começo a organizar ideias e voltar meu olhar para pensar o que é que eu estou sentindo mesmo, onde é que eu estou sentindo, o que é que eu não estou sentindo, porque é que eu não estou sentindo e essa reflexão de observar o corpo naquela altura, quando tudo acontecia, já fazia com que eu tivesse uma perspectiva consciente ou corporal do meu corpo. Também por já ter algum conhecimento ou diálogo nessa área de conhecimento, sobre consciência corporal, no reafirmo dali, diante do leito, numa possibilidade de estudar consciência corporal, revisitar as minhas consciências.

A ideia que eu tenho de corpo naquele momento de estado de vida era extremamente importante para o meu processo de criação, para depois pensar o meu processo de cura. Logo em seguida penso num processo de cura que pode ser feito pelo processo de criação e vou colocar isso em prática, mas a vontade que nasce, que surge primeiro, é de contar como é estar ali para as pessoas que estiveram próximas dessa internação, as pessoas que foram me visitar no hospital, as pessoas que constantemente, iam e vinham para o hospital.

Elas percebiam de alguma maneira que havia uma melhora, uma progressão, uma coisa diferente no resultado referente a ideia de arte, de ser artista, ideia de consciência corporal que fazia sentido para os fisioterapeutas e que isso era o que fazia muito mais sentido. Elas diziam sempre que isso era ter uma pessoa com noção do que é corpo, consciência corporal e conhecimentos básicos sobre a propriocepção. Foi um exemplo, que contribuiu infinitamente, no tratamento proposto pela fisioterapia hospitalar.

A partir do momento em que eu me vi dentro de um hospital, perdendo funções motoras e sensoriais do corpo, a partir desse momento é que eu começo a pensar na possibilidade de como é contar o que esse corpo passou, o que esse corpo sente. A partir disso eu vivi naquele dado momento com a retrospectiva desde o princípio, desde o primeiro instante em que essas possibilidades foram sendo perdidas e foram resgatadas, foi nesse instante que a ideia da criação de uma performance aconteceu para poder contar como era estar, como é que estava.

A performance veio a contribuir com a possibilidade poética para contar como é ser, como é estar surgindo essa primeira reflexão da criação da performance, porque antes de pensar em qualquer processo de cura, antes de

pensar em qualquer processo de reabilitação, antes de pensar em sair do hospital, o que se passava pela minha cabeça era como é que eu posso contar isso?

- O que são as dores que eu sinto,
- O que é a esperança que eu sinto,
- O que é uma sensação, habilidades,
- O que é uma imagem de vontade.

Caminhares e Ciclos foi e é uma escolha de vontade não só pelo processo criativo, mas também pela continuidade da vida em processos e ciclos.

REFERÊNCIAS

- ALICE, T. **A performance como evolução dos afetos**. Palco 2014.
- ANDRADE, C. D. **Discurso de Primavera e Algumas Sombras**. Editora Schwarcz.2014.
- ANDRADE, O. de, **1890-1954. Manifesto Antropófago e outros textos / Oswald de Andrade**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. 2017.
- ARMSTRONG, D. What is consciousness? In. **The Nature of Mind**. Ithaca, NY: Cornell University Press.1981.
- ARMSTRONG, D.M., **The mindy-body problem: an opinated introduction**.2a ed. Estados Unidos da América. 1999.
- AZEVEDO, S.M.de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. 2a ed. São Paulo. Perspectiva. 2009.
- CARDEÑA, E.; CARLSON, E. **Acute stress disorder revisited**. Annual Review of Clinical Psychology, 7, 245-267. 2011. <https://doi.org/10.1146/annurev-clinpsy-032210-104502>
- DAMÁSIO, A. **O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.
- DAMÁSIO, Antonio R., **The Feeling of what happens**. Body and Emotion in the Making of Consciousness, New York, Harcourt Brace and Co., 1999.
- DAMASIO, A. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo. Companhia das Letras. 2000.
- DELEUZE, Gilles. **A Dobra Leibniz e o Barroco**. Campinas, SP. Papyrus, 1991.
- DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo. Martins Fontes. 2010.
- DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. São Paulo. Ed. WMF Martins Fontes. 2010.
- EDDY, Martha. **Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança**. Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018.2
- FABIÃO, E. **Programa Performativo: O Corpo em Experiência**. Unicamp. Revista: Lumi, 2013.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro. Graal. 1979
- MARX, K. Miséria da filosofia. Moscou: Progresso, 1979.

MEIRA, R. B. Preparação corporal e somaestética na Universidade Federal de Uberlândia 2000-2018. **Revista Repertório**. Salvador, ano 22, n. 32, p. 159-182, 2019. <https://doi.org/10.9771/r.v1i32.26554>

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo / Edgar Morin**. Tradução Eliane Lisboa. 5.ed. – Porto Alegre. Sulina, 2015.

NAGEL, T. **What is it like to be a bat?** *Philosophical Review*, 83. p.435–456. 1974. <https://doi.org/10.2307/2183914>

NAGEL, T. 1979. Panpsychism. In. NAGEL, T. **Mortal Questions**. Cambridge: Cambridge University Press.

PESSOA, F. **Livro do desassossego**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

ROSENTHAL, D. **Two concepts of consciousness**. *Philosophical Studies*. 49. p. 329–59. 1986. <https://doi.org/10.1007/BF00355521>

ROSENTHAL, D. 1994. **First person operationalism and mental taxonomy**". *Philosophical Topics*. 22/1–2. p. 319–50. <https://doi.org/10.5840/philtopics1994221/23>

ROSENTHAL, D. M. 1997. A theory of consciousness. In. BLOCK, N. O. Flanagan, and G. Guzeldere, eds. **The Nature of Consciousness**. Cambridge, MA: MIT Press.

SACKS, Oliver. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu**. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 59-70.

SCHECHNER, R.; ICLE, G.; PEREIRA, M.D.A. O que pode a performance na educação? Uma entrevista com Richard Schechner. **Educação & Realidade**. V.35.n.2. p. 23-35. 2010.

SHUSTERMAN, R. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

SHUSTERMAN, R. **Thinking through the Body. Essays in Somaesthetics**. New York. Cambridge University Press. 2012. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139094030>

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2ª Ed. Porto Alegre. Editora: Bookmam. 2001.

YORK, N. **Matrizes teórica e interculturalidade**. n.1987. p. 105-112.1998.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Experiência Poética, Criações e Neurociências

Nas experiências; poética, criações e neurociências procuro, portanto, apreciar a experiência em performance e conectá-la às neurociências, buscando sentidos científicos e poéticos no campo da performatividade. Esta dissertação é formada nas abordagens de conceitos e teorias, que traçam linhas entre o fazer ciência e o fazer artístico; que é o resultado artístico das performances realizadas. Esta configuração propõe apresentar a interação entre teoria e prática, que fundamentam esta pesquisa e compõem a poética corporal na pesquisa de mestrado.

A performance Caminhares e Ciclos foi criada durante o processo de cura no período do intercâmbio em Évora. Ela é o resgate da memória daqueles movimentos. Recolhimento é a performance criada na pesquisa de mestrado e ambas são em síntese, o misto de memórias com emoções, sentimentos, traduções dos meus movimentos reaprendidos, conectados a essas teorias abordadas sobre o que é consciência, o que é corpo, o que é consciência e corpo, o que é consciência corpo e poéticas. Estas são possibilidades de apresentar aqui, por mim, lugares em meu corpo mim, onde posso apreciar e visitar minhas memórias, meus eixos de consciência, tornando-as saberes e poéticas.

No lugar onde está inserida a neurociência, utilizo todos esses saberes a fim de restabelecer meu corpo a uma unicidade organizada que promova não só bem estar, mas entendimento do que é possível fazer com o meu corpo, ter entendimento suficiente para dizer como meu corpo se ressignifica e se recupera quando necessário, pensar que recuperação e reabilitação também fazem parte da arte, tanto quanto a arte faz-se necessária para a vida. Para pensar o lugar dessas performances escolhi alguns tópicos específicos, dentre conceitos de movimentos artísticos modernistas entre o Brasil, que é o meu lugar de fala, e alguns países, incluindo Portugal, Inglaterra e EUA, propondo um trânsito entre América e Europa, considerando que é no início do século XX que acontece o surgimento da performance.

A abordagem da antropologia é de interesse neste contexto, porque tem a capacidade de unir homem e artista socialmente, filosoficamente e

economicamente. Seleccionamos momentos e artistas específicos do movimento performativo do período pós-guerra no século XX, que deram os impulsos que apontam o caminho daquilo que chamamos de arte conceitual hoje. Neste trabalho, apreciar esses momentos entre as décadas de 60 e 80 não é só compreender as desconstruções desse movimento em torno da arte, mas é também entender os aspectos sociais e políticos emergentes a essas décadas. Ao meu ver, o movimento dos artistas deste período apresenta aquilo, que nos é dado e também, o que nos é diferente, considerando a perspectiva antropológica. Uma característica nisso que em performance chamamos de diferente é a capacidade que a condição social nos dá diante de um mundo pós-guerra, apreciar estranhamentos e resquícios das ruínas do que sobrou e ressignificar tudo isso como sendo arte. O primeiro ponto destacado deste período é, portanto, esta capacidade de fazer arte a partir de estranhamentos e de resquícios, de ruínas, de sobras materiais e subjetivas que as guerras provocaram. A guerra no caso é uma metáfora sobre esforço realizado durante o processo de cura vivenciado.

Por sua vez, a performance aprecia aquilo, que é estranho e também faz luz a uma condição crítica, posta e vista em que um ser artista sensível reconhece a sua condição mundana e lida com a perspectiva do que lhe é dado, mas a transfigura em poética dentro do seu estado de sítio. O movimento modernista das Artes no Brasil inicia ainda na primeira metade do século XX, e essa ideia acontecia porque os artistas queriam atualizar a arte, confrontando-a com as novas realidades da modernização, que alcançavam as cidades, novos recursos tecnológicos que deixavam a vida dessas pessoas mais prática. No Brasil, viam-se artistas revitalizando e ressignificando a arte, a criar uma identidade nacionalista presente do lado e abaixo do oceano Atlântico, a mistura de raça e as miscigenações e bem como a pluralidades de cultura e tradições

Esse processo é necessário para estabelecer o paralelo que irá moldar não socialmente os padrões do que é performance no Brasil e também, para perceber que desde esse período do século XX, já existia um caráter todo político em torno do fazer artístico em suas variadas expressões. Além disso, esse fato de surgir uma arte feita no Brasil em plena década de 20, fez com que se criasse uma identidade nacional toda singular, valorizando as belezas naturais e as possibilidades de uma cultura misturada e rica por suas diferentes tradições. Para

isso, o evento que marca historicamente esse momento do Brasil é a famigerada semana de arte moderna de 1922, que acontece em São Paulo.

Aqui, já se observa um ponto de vista e ressignificação histórica da Arte no Brasil, o simples fato de já pensar em ser diferente e buscar valorizar uma identidade nacional com relação aos EUA e Europa, que já era uma anunciação daquilo que viria mais tarde, entre as décadas de 60 a 80, com os movimentos performativos que acendem uma nova perspectiva artístico-política. Flávio de Carvalho, importante nome na história da arte no Brasil, depois de estudar engenharia e belas artes na Europa, aproxima-se do grupo Dada e depois dos Surrealistas ainda, na Europa, e volta ao Brasil alguns meses depois da semana de arte moderna de 1922, no entanto, só em 1924, junto com Oswald de Andrade, lança o trabalho chamado Manifesto Pau Brasil, que tinha como obra a bandeira nacional escrito Pau Brasil - ao centro da bandeira, no lugar de Ordem e Progresso, que ainda hoje, se vê escrito na bandeira, empoderado pelo positivismo francês de Augusto Comte. Vejamos um trecho do manifesto Pau Brasil, de Oswald Andrade que já anuncia a questão performativa na primeira parte do século XX no Brasil:

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de tese e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e doirados como Corpus Juris. Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia. A Poesia Pau Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança. (ANDRADE, 2017, p.22).

Caminhar para os dadaístas era nessa altura, uma perspectiva diferente e distante da ideia de caminhar como performance nos dias de hoje, a visita ao morro, no Rio de Janeiro, em 1926, feita pelo artista Marinetti, era acompanhada por artistas modernos brasileiros, logo esse movimento poderia ser chamada de performance feita por esses grupos Dada, presentes não só na Europa, mas no Brasil, pois já era possível ver que performatividades urbanas já iniciavam.

Neste contexto, surge a linguagem performática, mescla de diversas linguagens e que se define pela sua própria indefinição. A linguagem performática invade os espaços mais diversificados, transbordando do espaço fechado da galeria ou do teatro para a rua e os diversos espaços alternativos. (ALICE, 2013, p. 01).

Outrossim, reconheço nessa obra do manifesto Pau Brasil a ideia de uma performance com cunho político, ideia que se revigorou com os Estudos da Performance, que tem como um de seus principais criadores, o diretor e antropólogo Richard Schechner (2010). Penso a performance "Caminhares e Ciclos", como uma obra que também relaciona tais conceitos, cruzando o meu lugar de fala entre as condições de direito artístico e fazer científico. É por meio dessa performance que faço a possibilidade de entrar nesse mundo da filosofia da mente e refletir sobre as minhas condições de Ser, Ser humano, criador, sensível e pensar que todo o conteúdo discorrido aqui se relaciona por meio da neurociência, e a neurociência em torno da filosofia. Quando nos tornamos seres mais sensíveis, abrem-se portas para entendermos melhor as bases impostas pela razão no âmbito social do Ser, e Ser humano é essa poética de se perceber e criar um aspecto mais consciente, não só da ideia de corpo, mas também juntar todas as partes que nos estabelecem em condições sociais e antropológicas nesse meio.

As bases impostas pela razão, que deliberam o modo de pensar humano no século XXI, são aquelas que esbarram nas normas de uma vida padrão, como por exemplo, o fato de ter uma postura definida pela convenção social de como se deve sentar homens e mulheres, isso também pode ser chamado de modo ou costume, bases de um comportamento definido por uma sociedade. O que pode ser pensado é que a perspectiva de corpo e mente se atrela com as condições sociais e antropológicas, como uma unidade pertencente ao corpo em relação ao seu fazer. Se já é aberta e dada ao ser criar a arte, é dada condição de relacionar e também refletir sobre elas.

O poder da performance está na sua força de relação poética na condição de lidar com o rompimento de uma arte lógica e sua potência está na condição de ressignificação, ressignificar meios, aquilo que já é sabido não causa admiração, mas aquilo que é sabido bem e ressignificado torna-se potente. Para tanto, entender a importância de como são geradas as nossas memórias de diversos aspectos, faz-se necessário no lugar da arte, para a memória como condição de análise científica, para a neurociência é também justificada como uma condição apreciada no fazer da arte, no entanto mesmo em neurociência é possível encontrar uma condição complexa disso, que é a formação de memória no aspecto biológico e formação de memória no aspecto emocional.

No teatro e nas performances é comum utilizar esse termo "memória" como uma condição poética de criação, mas quando entendemos que neurocientificamente, a partir dos conceitos de António Damásio e de Thomas Nagel, há uma condição que se justifica poeticamente a memória para criação e fazer de arte, é aí que legitima o encontro entre arte e neurociência. Na minha experiência, percebo a Memória em poética/criação que relaciono com o campo das neurociências. É uma relação complexa do estado emocional que gera a memória, que é o corpo biológico em todos os seus circuitos neurais das relações que são executadas pelo cérebro que reverbera na cena em poética, quando o ser artista desenvolve a prática para criação.

É por meio do corpo biológico que eu acesso essas memórias. Em meu processo performático utilizo dessas memórias do corpo, dos processos da interação de onde surgem movimentos para aplicação da performance em cena. O estado biológico de memória que reverbera na neurociência condiciona o conhecimento que gera poética e criação na arte, é nessa encruzilhada que eu me deparo com essas curvas do infinito em que ambas as condições se encontram.

Figura 8 - Memória / Neurociência / Criação Artística



Fonte: Fluxograma produzido pelo autor.

Lidar com memórias é uma condição cotidiana, a neurociência e neurologia esclarecem que as memórias podem ser entendidas do ponto de vista somático. Então, se a memória é um processo somático, qual a importância dela para arte? Ou ainda, em que este processo somático de memória foi importante nesta investigação? A importância da memória analisada nessa condição somática pertencente como uma possibilidade neural, atravessou a condição dada ao meu corpo e na performance tornou-se um resgate ressignificado em poética. Para a Arte interessa, inclusive, nossos esquecimentos. O resultado artístico nessa busca de dizer e entender a linguagem do meu corpo, apresento nas duas performances: Caminhares e Ciclos e O Recolhimento.

Em Caminhares e Ciclos eu busco trazer a memória de um tempo presente que não fosse aquele atravessado por um longo período das minhas memórias sensoriais e emocionais vividas no ano de 2014. Pensar que o cérebro processa tudo diariamente, formas, imagens e todas as situações da vida e as armazena para mim, era um fato intrigante, diante de um quarto de hospital em outro país, pois foi quando eu comecei a perder os sentidos, da visão, audição e as funções motoras. Nesse instante eu tomei consciência do meu corpo, ao saber que ali havia uma memória corporal dos meus movimentos cotidianos que precisavam ser acionados e estimulados, eu e minhas sensações.

[...] Estudos abrangentes sobre percepção, aprendizado e memória e linguagem forneceram uma ideia operacional de como o cérebro processa um objeto, em termos sensoriais e motores, e uma ideia de como o conhecimento sobre um objeto pode ser armazenado na memória, categorizado em termos conceituais ou linguísticos e recuperado na forma de evocação ou reconhecimento. Os detalhes neurofisiológicos desses processos ainda não foram elucidados, mas as linhas gerais desses problemas são compreensíveis. (DAMÁSIO, 2000, p. 49).

Queria começar a me observar mais, de um modo que não fosse único, a perda da visão repentina, a noção de consciência, no que havia algo errado ou diferente em mim, mas só no quarto dia de internação que me reconheço enfermo, destarte, não por falta de consciência ou inconsciência, era um estado mental posto que falo sobre esses lugares, do ser em mim que não havia acessado antes. Havia um estado claro de dizer estou enfermo, mas não havia consciência de autoconsciência, havia um estado senciência e um estado de vigília, no estado de senciência eu tinha uma ideia que havia um corpo que respondia aos estímulos de dor, fraqueza, quente e frio.

A condição básica do estado de consciência da senciência ainda estava acionado, dessa condição podia dizer que possuía algum grau de consciência, mas que não abarcava toda condição de consciência, que reflito hoje, na atualidade em torno dessa busca. Enquanto estado de vigília podia dizer que possuía algum grau de vigília, mas não quando dormindo ou sob efeito de torpor causado pelos medicamentos, nesse instante o alto número de medicações administradas para o controle da meningite - além das reações adversas que os remédios causam, a condição de torpor era um fator que me afastava da condição consciente no estado de vigília, mas ainda assim, havia consciência, porém não em sua totalidade. Em mais algumas semanas de internação eu comecei a perceber as ausências do corpo, sentindo a falta de senciência, a oscilação da vigília e isso me coloca a pensar que precisava reacionar minhas memórias corporais.

Esse reacionar as memória corporais é a primeira condição dada do meu estado de autoconsciência, um pensamento de primeira ordem ponderava o meu Ser, as imagens como coisas simples, tais como a maca do hospital, o soro, dor no corpo, barulho de gente, cheiro de hospital no quarto, dia de isolamento. É nesse momento, quando me afastam e me isolam, que eu começo tomar

consciência de autoconsciência e vou me percebo na maca deitado, eu no hospital, eu doente, eu com soro e remédio, eu com dor, eu ainda vivo.

APÊNDICE B - Construção, Desconstrução: Análise da Performance “Caminhares e Ciclos”

Figura 9 - Primeiro Movimento



Fonte: Acervo do autor.

Na primeira memória direta da tomada de autoconsciência começo então a querer me levantar, e é esse o ponto evidente dessa performance, o meu primeiro movimento que pode ser apreciado no documentário. Era consciente querer levantar a mão, o corpo, mas não tinha força, uma vez, duas, três, dez, repeti isso várias vezes como se fosse um ensaio. Memorizei em mim esse movimento, essa é a primeira memória direta da tomada de autoconsciência, durante essa interação.

Figura 10 - Segundo Movimento



Fonte: Acervo do autor.

O segundo movimento foi a queda, já a queda, logo em seguida o chão, o corpo só pensava “tô vivo ainda”, era meio confuso, mas pensava que alguma parte precisava ser estimulada, que eu precisava mais do que um bom tratamento médico, eu precisava ali, naquela condição de algo que estimulasse meu *neurocorpo* a ativar meus sentidos. Na lógica meu dentro do estilo de vida e para aquilo, que eu me formei integrar no meu corpo a uma condição não só biológica, não só psicológica, mas um sentido que ultrapassasse esse lugar de cuidados médicos. Sendo eu um artista que traz em meu corpo as condições corporais no precisar de atravessamentos de culturas sociais, culturas antropológicas, necessidade filosófica, além da condição artística, o meu corpo ali não era só um corpo, era uma reunião de memórias, sentimentos, sensações que biologicamente, reagem ao meu meio social e cultural, o meu primeiro remédio para a recuperação de usar a arte a reconectar todas essas condições, que ainda, no século XXI, não são consideradas em meio de um ambiente hospitalar.

Estar vivo não era só uma condição de corpo biológico, estar vivo era trazer para esse corpo todas as possibilidades de arte e filosofia até ali. A noção de autoconsciência só podia ser garantida nesse momento, porque os meus pensamentos de segunda ordem me colocaram a pensar, que para estar vivo era preciso reconectar esse meu eixo de arte; e que para uma intervenção médico-hospitalar dentro desse eixo, era necessário entender que esse corpo biológico até poderia anatomicamente, ser genérico a todos os corpos, mas a linguagem corporal instituída ao meu corpo não podia ser genérica, fazendo pensar assim,

que cada corpo possui uma linguagem, uma forma única de ressignificar, de recuperar e de reabilitar .

O poder dessa triangulação de mente, comportamento e cérebro é evidente há mais de um século e meio — desde que os neurologistas Paul Broca e Carl Wernicke descobriram uma conexão entre a linguagem e certas regiões do hemisfério cerebral esquerdo. A triangulação permitiu um avanço muito oportuno: os universos tradicionais da filosofia e da psicologia gradualmente aliaram suas forças ao universo da biologia e criaram uma aliança singular mas produtiva. Por exemplo, por intermédio da federação não muito coesa de abordagens científicas atualmente conhecida como neurociência cognitiva, a aliança permitiu novos avanços na compreensão da visão, da memória e da linguagem. Há boas razões para esperar que essa aliança venha a contribuir também para a compreensão da consciência (DAMÁSIO, 2000, p. 34).

Figura 11 - Terceiro Movimento



Fonte: Acervo do autor.

O terceiro movimento, é a consciência e percepção do estado de não visão, mas essa condição de não ver pode se tornar um tanto complexa; ver, ouvir, sentir (tato), degustar (paladar), sentir cheiro (olfato), são todas condições de sentido de uma possibilidade corpórea em corpos que possuem um sistema nervoso complexo e também, são adventos neurais, uma condição comum do estado da senciência, que é sentir e reagir ao seu campo ou meio. Nesse momento de levantar do chão e perceber-se vivo, percebo também, que agora me vejo diferente, como se me visse vendo. De todos os sentidos do corpo, o mais complexo no meu ponto de entendimento, toda essa complexidade que a ciência e a neurologia se fazem bem de entendimento para as epistemologias contemporâneas, ver ainda é uma grande complexidade, tal qual a consciência.

Será que vemos exatamente tudo aquilo que é possível ver? ou será que só vemos aquilo que a nossa condição neural nos possibilita? ou será que a nossa condição neural é também limitada na nossa condição humana e consciente? Ver é um infinito particular e é também uma condição de linguagem do corpo tão individual quanto os nossos pensamentos, e o nosso eixo neural - termo esse que uso e aproprio diante desse estudo para considerar que cada ser complexo também é complexo na sua forma de ver o mundo, de entendê-lo e de sentir. No entanto, o que é ver para fora sem se ver por dentro? É nesse momento que começo a olhar para dentro.

Ainda estamos cegos ao problema da complexidade. As disputas epistemológicas entre Popper, Kuhn, Lakatos, Feyerabend, etc., não fazem menção a ele. Ora, esta cegueira faz parte de nossa barbárie. Precisamos compreender que continuamos na era bárbara das ideias. Estamos ainda na pré-história do espírito humano. Só o pensamento complexo nos permitirá civilizar nosso conhecimento. (MORIN, 2015, p.16).

O estado físico de cegueira biológica me coloca forçosamente a pensar no sistema complexo que sou, de mim para mim mesmo, à luz da razão na qual aponta Morin, tendo em vista a necessidade de iluminação do pensamento para condição complexa de entender ser consciente. O autor critica diretamente, a perspectiva pela qual degradamos o mundo que habitamos e não só, mas toda e qualquer condição de tradição e cultura também nela existente. Para Morin (2015), em discurso sobre as epistemologias, as condições do pensamento conscientes e as possibilidades filosóficas de entender sistemas complexos em metodologias para gerar ciência, nos fazem entender que o mistério da consciência é tão complexo quanto o pensamento complexo posto na malha da sociedade. Não ver, a princípio, não é algo estranho ou assustador, na performance busco também entender a perspectiva dessa teoria de Edgar Morin para suavizar aquilo, que internamente passava diante do meu ato de autoconsciência da perda de visão. O estado de reconhecimento dessa condição sempre foi algo curioso. Saber aquilo, que se passa diante dos olhos, pode ser um aceitar todas as possibilidades ilusórias que o ver dispõe. Mas olhar por dentro é uma condição infinita e particular e é como, desde então, tenho passado a refletir sobre a minha vida em torno da arte em meio dos meus anseios de criação. Ver por dentro na condição do paradoxo e do complexo, de certa forma, também é

tornar a ver, é como se ao inverso tivesse deixado de ser cego pela perspectiva de outra condição.

O self, por si só, já é a perspectiva de como o ser se vê e torna consciente aquilo, o que ele percebe de si mesmo, no entanto o self também é complexo, pois as perspectivas que tem de si mesmo, são complexas e podem mudar, dependendo do ponto de vista às quais se atribui, e por essa razão, também torna-se uma malha complexa neste tipo de análise. O Self segundo António Damásio é a perspectiva consciente de si em um primeiro estado de reconhecimento. Pode se observar a relação mais externa do julgamento de si e quanto mais se aprofunda nessa observação de si, mais complexo torna essa observação de autoconsciência em self. O não ver a investigação para dentro disso, há um reconhecimento, logo do ponto de vista complexo de se ver, e o torna assim, um paradoxo analítico em posição à metodologia de Morin e Damásio.

É isso que gera parte da episteme neurocientífica, em paralelo com a arte, na análise deste trabalho. Em neurociência uma característica predominante, para que haja a legitimação desse lugar neurocientífico é preciso considerar as bases de um sistema biológico e também reconhecer que as condições antropossociais e as condições de cultura e tradição são elementos condicionantes também nesse lugar neurocientífico existente, tornando a interação integrada, e esta é uma reflexão que trago neste trabalho

Ao refletir sobre corpo ou refletir sobre a linguagem que o corpo possui, depois desta experiência e da recriação dela em nova performance, eu penso que as nossas condições cotidianas, relação com o outro e a relação com os estados externos ao corpo e interno ao corpo são partes daquilo que constitui, o que no século XXI chama-se Neurociência. Para teóricos como Damásio e Morin as condições que partem de dentro para fora do indivíduo e de fora para dentro são possibilidades que devem ser levadas em consideração e refletidas num contexto ao que pode ser atravessado pelo homem em seus sentimentos, em suas emoções, em seu comportamento, seu modo de andar.

Quando busco fazer uma relação de Thomas Nagel no primeiro capítulo dessa dissertação, ao ser questionado por ele em “What is like to be a bat?” como é ser um morcego? Presumo uma inquietação de como é ser, de como é ver o mundo a partir de outra perspectiva. No entanto o nosso sistema nervoso é um

sistema complexo e, ainda, misterioso. Mas quando Nagel pensa nessa possibilidade, ali já existia um advento neurocientífico paradoxal de como ser e ver o mundo em outra dimensão. Estas dimensões são para mim a possibilidade de ver e impossibilidade de ver. E o meu resgate poético em minhas memórias faz me lembrar trechos do conto “Noite Triangular, do Livro do Desassossego, de Fernando Pessoa”.

Lembro-me de repente de quando era criança, e via, como hoje não posso ver, a manhã raiar sobre a cidade. Ela então não raiava para mim, mas para a vida, porque então eu (não sendo consciente) era a vida. Via a manhã e tinha alegria; hoje vejo a manhã, e tenho alegria, e fico triste. A criança ficou mas emudeceu. Vejo como via, mas por trás dos olhos vejo-me vendo; e só com isto se me obscurece o sol e o verde das árvores é velho e as flores murcham antes de aparecerem. Sim, outrora eu era daqui; hoje, a cada paisagem, nova para mim que seja, regresso estrangeiro, hóspede e peregrino da sua apresentação, forasteiro do que vejo e ouço, velho de mim. Já vi tudo, ainda o que nunca vi, nem o que nunca verei. No meu sangue corre até a menor das paisagens futuras, e a angústia do que terei que ver de novo é uma monotonia antecipada para mim. (PESSOA, 1989, p. 133).

Figura 12 - Quarto Movimento



Fonte: Acervo do autor.

O próximo, que é o quarto movimento é uma memória logo após, esse estado de autoconsciência de perda da visão em que me colocam novamente na cama do hospital, nesse momento eu começava a perder a audição e mais um sentido começava a ser alterado, esse deitar, estar na horizontal era como estar na horizontalidade do fim do dia, como um sol se pondo, eu me colocava a me pôr também, e é como se fosse o próprio ritual de travessia de encontro com a minha

madrugada, com a minha noite, com a minha escuridão de visão, é o momento em que mergulho para dentro.

Figura 13 - Quinto Movimento



Fonte: Acervo do autor.

Os dias iam se passando e esse movimento de subir e descer da maca do hospital era quase que um fluxo intermitente, junto a todos os procedimentos que eram necessários fazer nessa intervenção hospitalar. Esse subir e descer eram uma forma de movimentar que não dependia do meu corpo, mas não deixava de ser um estímulo ao movimento. Quando eu começo a tomar consciência disso, de todos os movimentos e da cama, de alguma forma o meu corpo era estimulado e isso era muito bom. Por muitas vezes, eu ficava com o controle na mão e brincava com esse deslizar da cama sem pressa. Nesses momentos eu tentava buscar as memórias de minha vida além mar, descia os pés, subia a cabeça, depois descia a cabeça e subia os pés, deixava tudo para cima e quando as vertigens vinham me colocava na horizontal para respirar um pouco e começar tudo outra vez, nasce aqui o quinto movimento.

Não escutas, ó Chico, as rezas músicas dos fiéis que em procissão imploram chuva? São amigos que te querem, companheiros que carecem de teu deslizar sem pressa (tão suave que corrias, embora tão artioso que muitas vezes tiravas a terra de um lado e a punhas mais adiante, de moleque). É gente que vai murchando em frente à lavoura morta e ao esqueleto do gado, por entre portos de lenha e comercinhos decrépitos; a dura gente sofrida que carregas (carregavas) no teu lombo de água turva mas afinal água santa, meu rio, amigo roteiro de Pirapora a Juazeiro. Responde, Chico, responde! Não vem resposta de Chico, e vai sumindo seu rastro como rastro da viola se esgarça no vão do vento. E na secura da terra e no barro que ele deixa onde Martius viu seu reino, na carranca dos remeiros (memória de outras carrancas, há muito peças de living),

nas tortas margens que o homem não soube retificar (não soube ou não quis? paciência), de pontes sobre o vazio, na negra ausência de verde, no sacrifício das árvores cortadas, carbonizadas, no azul, que virou fumaça, nas araras capturadas que não mandam mais seus guinchos à paisagem de seca (onde o tapete de finas gramíneas, dos viajantes antigos?), no chão deserto, na fome dos subnutridos nus, não colho qualquer resposta, nada fala, nada conta das tristuras e renúncias, dos desencantos, dos males, das ofensas, das rapinas que no giro de três séculos fazem secar e morrer a flor de água de um rio. (ANDRADE, 2014, p.16).

Nesse momento começo a me lembrar das riquezas da minha terra, das coisas do meu país, era como se cada instante ali fosse um espaço de momento para refletir sobre todas as relações de arte que também traziam do meu país para essa terra. Para cada movimento, uma maneira de memorizar era lembrar de algum poeta ou de alguma poesia, dos movimentos, de agora em diante, para cada um deles e para alguns aqui já visto, são esses trechos que facilitam a memória e garante a relação de exercitar e estimular o meu pensamento neurocientificamente, para que pudesse ir ao encontro da minha recuperação. Todas as minhas possibilidades de recuperação direta condicionam-se nas relações direta desse resgate, a memória que contribui traz calma e me alegra e reflete sobre o meu corpo de artista exausto das intervenções necessárias. Pensar em arte e pensar nessa recuperação neurológica já era a minha recuperação.

Figura 14 - Sexto Movimento



Fonte: Acervo do autor.

O sexto movimento, é a perda das funções motoras, apesar de no decorrer da internação e antes dela já ter perdido alguma condição motora em uma fase crítica do tratamento, isso ficou mais marcado pelo fato dessa meningite ter atingido regiões no cérebro que comprometem todo o conjunto de desenvolvimento do movimento, até o ponto de conseguir movimentar muito pouco os braços e as mãos e pouco a cabeça, o restante era tudo adormecido. É nesse momento que me aproximo mais ainda dos conceitos aprendidos nas aulas de teatro e deles trago exercícios como recuperação e queda, enraizamentos, exercícios de base que em sua grande maioria dependiam de membros inferiores que estavam comprometidos nessa internação. O simples fato de recordar esses exercícios, de certa maneira colocavam o meu corpo em movimento, como Mabel Todd nos mostrou. Se corpo é mente e mente é corpo, por essa perspectiva eu já estava em movimento e o reflexo disso são os resultados de estímulos das sessões de fisioterapia.

Figura 15 - Sexto Movimento



Fonte: Acervo do autor.

Apesar da falta de sensibilidade corpórea causada pela evolução da meningite, havia uma relação paradoxal nessa condição, a dor das agulhas e a hipersensibilidade. Em alguns pontos do corpo eu não sentia absolutamente nada e não conseguia me movimentar, em outras partes como mãos e braços doía muito, pois diariamente, eram injeções, punções para soro, esparadrapos, e cada vez que aplicavam algum medicamento ou colocavam soro era uma dor insuportável. A pior parte era retirar o esparadrapo, a visão que tinha ali era de um

corpo mutilado, um corpo sem órgãos, como é discutido no conceito de Eleonora Fabião a partir de Deleuze e Guattari.

Desarticulador de processos ditos “naturais”, o performer e suas práticas criam, sugiro, o que Deleuze e Guattari chamam de “Corpo sem Órgãos”. Como propõem, o Corpo sem Órgãos “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas”. Explicam que a criação de um CsO sempre envolve a elaboração de um programa e o seu desenvolvimento em duas fases: “Uma é para a fabricação do CsO, a outra para fazer aí circular, passar algo”. Nesta prática, enfatizam a indissociabilidade entre “Corpus e Socius, política e experimentação”. E convocam à invenção psicofísica: “Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. (FABIÃO, 2013, p. 5).

Figura 16 - Sétimo e Oitavo Movimentos



Fonte: Acervo do autor.

O sétimo e o oitavo movimentos, buscam trazer as memórias dessas injeções e agulhadas que eram por vezes dolorosas, mas eram necessárias. Toda essa condição de tratamento começa a ter um resultado positivo em aproximados 35 dias, os tratamentos, as sessões de fisioterapia e os meus encontros com amigos e artistas no quarto do hospital, revivendo momentos de arte, foram fundamentais para essa recuperação.

Figura 17 - Nono e Décimo Movimentos



Fonte: Acervo do autor.

O nono movimento, representa esse momento em que todas as coisas lógicas fazem sentido e efeito, é o momento em que a arte ressignifica o meu processo de internação e a neurociência, o meu estado de vida. O décimo movimento, é a minha relação de temporalidade e atemporalidade que vivi dentro desses 51 dias de internação. O tempo registra tudo, o tempo é o tecido fino que não só veste a capa, mas passa por dentro de nós, uma coisa extremamente importante no tratamento e na performance é esse parar e pensar o tempo. Recordo que muitas vezes e quase sempre perguntava aos médicos, enfermeiros, fisioterapeutas, as pessoas que me visitavam - que dia é hoje? Quantas horas são? Lá fora faz frio ou faz calor? Como está o dia hoje? Essas perguntas sempre partiam de mim do aspecto da consciência de vigília, de ter noção dessa temporalidade, pois é um pressuposto básico de situar-se.

No texto de Thomas Nagel sobre os morcegos, ele explica as funções dos ecos localizadores que os morcegos possuem para se orientar à noite entre os outros morcegos, isso só é possível, porque eles possuem um sistema nervoso. Em nós humanos, que possuímos um sistema complexo, isso evoluiu com a perspectiva temporal das coisas, uma relação de vigília e autoconsciência só pode ser garantida quando se tem a condição de pensar no momento presente e nas respostas que podem ser reconhecidas no pensar, essa reflexão que faço é a partir das leituras de Damásio e David Rosenthal.

Figura 18 - Décimo Primeiro Movimento



Fonte: Acervo do autor.

Quando começo a recuperar a fluidez do andar, foi algo totalmente desconcertado e estranho. Uma das memórias que tenho sobre este movimento era, experimentando todos esses estranhamentos e as fisioterapeutas, tentando ajustar o quadril, a coluna, as costas para entrarmos em um padrão de normalidade de andar, de sentar. Mas eu queria experimentar aquele estado de andar torto, aquele estado era eu. E eu brigava com elas às vezes por quererem me consertar e eu, brigando por querer experimentar.

Existe uma condição do corpo de experimentação que não pede certo e errado, bom ou ruim, esse andar desconstruído era também o momento em que eu fazia a crítica do sistema imposto para os tratamentos fisioterápicos, ortopédicos e neurológicos. Eu precisava de passar por essa desconstrução para aprender de novo a construir movimentos simples, estimular o corpo e pouco a pouco resgatar as memórias do movimento. A crítica que eu fazia nesse instante, era à falta de relação social e interação filosófica que não existia dentro desse hospital. Com tristeza, acredito que em todo e qualquer lugar ainda não existe um profissional capaz de condicionar relação social, relação filosófica e relação artística dentro desse ambiente hospitalar.

É preciso situar que não somos só bio, mas existe uma relação social e é por essa condição que a instituição existe e é por conta dessa normativa que pessoas se tratam e recorrem a esses lugares, mas falta ainda considerar e entender que não existe pensamento crítico social, pensamento crítico filosófico.

Desde o momento que me internei sempre dizia: me tratem como um artista, porque é desse lugar que o meu corpo vem, é desse lugar que eu sou.

Recordo muitos anos antes, quando trabalhei como enfermeiro por 2 anos em um hospital em minha cidade, que toda vez, que uma pessoa internava tínhamos uma relação geral de quem era, de onde vinha, e o que fazia, mas percebia que isso nunca era levado em conta, porque o protocolo geral de saúde no Brasil, e em boa parte do mundo, segue um padrão genérico a todos. Se há obrigatoriedade de seguir um padrão, qual era o sentido dessas perguntas? Nenhuma, porque existe uma ideia muito rasa do que é interação social e filosófica dentro de um ambiente hospitalar.

Eu, sendo um artista, para fazer arte, preciso conectar-me com as ciências sociais, com a antropologia, com a filosofia, porque são essas áreas que nos permitem pensar. Essas áreas alimentam a neurociência na perspectiva crítica do pensamento, condição que ainda hoje, em diversas instituições é reprimido de alguma maneira. A filosofia nos ensina que todos somos ignorantes e que não é possível saber de todas as coisas, porque o mundo é grande e o tempo passa depressa.

Mas vale a pena considerar que do ponto de vista lógico da ideia de instituição imposta, esses hospitais cumprem o dever e a tarefa que é observar e tratar doenças. Práticas preventivas que efetivamente, deveriam existir para evitar doenças ainda são muito escassas e é o potencial ao qual Foucault critica dessa instituição de séculos passados que ainda permanece a mesmo. É preciso uma mudança de ponto de vista e maior interação com as áreas humanas e artísticas a fim de propor uma efetiva transformação.

A partir de que momento o hospital foi programado como um instrumento terapêutico, instrumento de intervenção sobre a doença e o doente, instrumento suscetível, por si mesmo ou por alguns de seus efeitos, de produzir cura? O hospital como instrumento terapêutico é uma invenção relativamente nova, que data do final do século XVIII. A consciência de que o hospital pode e deve ser um instrumento destinado a curar aparece claramente em torno de 1780 e é assinalada por uma nova prática: a visita e a observação sistemática{...}Considera-se que nenhuma teoria médica por si mesma é suficiente para definir um programa hospitalar [...]. (FOUCAULT, 1984, p. 100).

Figura 19 - Décimo Segundo Movimento



Fonte: Acervo do autor.

Esse movimento é a soma de todas as contribuições das intervenções hospitalares e também sociais filosóficas e estéticas. Estar em pé depois de quase 50 dias nesse lugar que é o hospital significa reconhecer-me no sentido de tomar consciência, que tudo foi válido, na medida necessária. Esse décimo segundo movimento contrapõe o primeiro, onde eu tentava levantar e não conseguia; essa é a minha relação de não conhecimento de mim mesmo. No primeiro movimento era um ser sem consciência significativa, e capaz de me deixar ir a um ritmo sem muita sensibilidade devida, a queda em relação a esse movimento é o processo da caminhada que busca pelo conhecer-me por dentro e também por tentar.

Em relação ao terceiro movimento de horizontalidade, esse sentido de estar no horizonte que é estar em outra relação de posição de corpo com a vida. Esse movimento de me pôr na vertical e sustentar todo esse corpo que é biológico, mas também social, filosófico artístico é a representação para mim da condição somática que todas as relações fizeram sentido nesse tratamento para me pôr de pé e sustentar minhas verdades. Me pôr de pé e sustentar meus pensamentos. Me pôr de pé e sustentar a vida pela qual lutei tanto e ainda luto.

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investi a

sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política. (FOUCAULT, 1984, p. 80).

Figura 20 - Décimo Terceiro Movimento



Fonte: Acervo do autor.

Estar na vertical não quer dizer nesse momento que havia me recuperado, mas já havia dado um grande passo. Assim, como no teatro, viver é um processo, recuperar é um processo e o teatro me conforta desde o começo, porque eu já sabia e tinha clara noção disso, que tudo tem seu tempo de começar e terminar e entre esse começar e terminar havia um processo, coisas que eu iria aprender e desaprender. O teatro me ensinou a sempre olhar devagar para as coisas, repetir e fazer novamente. Esse quarto, esse lugar para mim, por vezes se transformara em palco, cena e era a forma que eu tinha de rir dentro de mim, para mim mesmo, sair dessa realidade hospitalar, e quando voltava meus momentos de realidade, pensava que isso, em algum momento, iria acabar e assim fui seguindo o curso da vida.

Como processo de vida, o processo cênico e já pensando em preparar a performance fazendo planos, nisto a consciência, autoconsciente era apropriada por mim nesse estágio de vida. Eu tinha outra noção de vida, mesmo que não fosse por causa tão somente da baixa visão, mas porque eu também trago meu corpo em experiência. Dali para pensar em me colocar em mundo externo daquele lugar, eu já sabia que seria estranho e medonho ir para mundo com essa condição

sequelar, mas minhas perspectivas de vida e consciência passadas e refletidas até ali eram cruciais para dar um passo adiante, sem medo. A reflexão que pondera neste momento não denota medo do mundo externo, porque eu já tinha uma ideia mais consciente de ser eu, de ser eu no mundo, porque o que me esperava era ir adiante.

Figura 21 - Décimo Quarto Movimento



Fonte: Acervo do autor.

Ao sair do hospital em fase de recuperação, caminhar a cidade fria e sentir outro cheiro que não fosse cheiro de hospital, me colocava em outros estados de resgate de memórias e estímulos corpóreos. A condição de vida social é um fator predominante ao corpo que ri e atravessa. Quando se está bem feliz emocionalmente, tudo reflete melhor em tratamento e trago essa afirmação a partir dessa minha experiência, pois entre ter medo, remorso e qualquer outra emoção que não contribua, era melhor filosofar e criar outra realidade.

Uma questão que fez muita diferença nesse tratamento, foi o fato de ter ao redor pessoas sensíveis, em sua grande maioria, pessoas que possuíam alguma formação nas áreas humanas. Isso fez diferença quando o ideal de pensamento dessas pessoas se aproximava muito dos meus ideais, isso me fazia bem emocionalmente e refletia no meu processo. Voltar à casa, à universidade, aos sítios sociais que frequentava e até mesmo andar pela rua, já era minha intervenção.

As minhas primeiras caminhadas ou andanças pós internação também, são atos performativos de reconhecimento dessa nova perspectiva local. Tendo adquirido uma baixa visão, a partir dali vou buscar relacionar todas as minhas condições sociais antropológicas nessa nova condição. Para saber como é ter consciência desse advento, era preciso propor, propor estar em um café, propor estar em uma praça. A ideia de baixa visão que eu havia construído até então era a de um quarto de hospital, nesse momento de alta em diante, me interessava saber como era ser. Volto, mais uma vez, na perspectiva de Nagel, como é ser um morcego e me vejo metaforizando o título desse artigo, que para mim retoma a consciência e faz sentido, a experimentação e a proposição a condição social e a condição dada, a consciência não evolui.

Figura 22 - Décimo Quinto Movimento



Fonte: Acervo do autor.

O décimo quinto movimento é o agradecer ao público, como em todo espetáculo teatral, é um ritual sagrado há séculos. O último movimento é um agradecer à vida, à ciência, à arte e todas pessoas que estiveram comigo nesses últimos 5 anos. Esse movimento encerra essa performance e fecha esse ciclo de resignificação, palavra essa que é parte de todo esse conhecimento. Resignificar é a palavra que nesses últimos anos mais tem aparecido como uma condição da minha consciência em diversos níveis, desde um nível mais primitivo dado a senciência, até o nível mais completo do *self*. Agradecer e resignificar é uma tarefa de estímulo à consciência.

Ciclo - Nestor de Oliveira

"Passa o tempo e a vida passa
E eu, de alma ingênua, acredito
No sonho doce infinito
Plenitude, enlevo e graça
Que sem tortura ou revolta
Estou cantando ao luar
Vamos dar a meia-volta
Volta e meia vamos dar

Depois a estrada poeirenta
Os pés sangrando em pedrouços
E apaziguando alvoroços
A alma intranquila e sedenta
Murchassem todas as flores
A correnteza das horas
As trevas sobre as auroras
Os derradeiros amores

Recordo o passado inteiro
E as voltas que o mundo dá
Meu limão, meu limoeiro
Meu pé de jacarandá
E aquele ao léu do destino
Que inspirou tanto louvor
Cajueiro pequenino
Carregadinho de flor

Passa o tempo e eu fico mudo
Ontem ainda a ciranda
Vida à toa, a trova branda
Agora envolvendo tudo
O vale nativo, os combros
Várzea, montanha, leveza
Essa poeira de escombros
De que se nutre a tristeza

Velho, recordo o menino
Que resta de mim, sei lá

Cajueiro pequenino
Meu pé de jacarandá”

Figura 23 - Gratidão



Fonte: Acervo do autor.

As performances são diferentes qualidades de memória. A primeira, realizada em Évora, recriou movimentos e gestos vividos durante o processo de cura. A segunda reproduziu aqueles movimentos e gestos recriados anteriormente, em um espaço, tempo, sonoridade diferentes que ressignificaram a experiência poética. A terceira é a criação de movimentos e a escolha de uma ambientação sonorizada para mostrar um estado interior vivido anteriormente. Estas transformações da memória são a base de criação e recriação das performances, do mesmo modo como foi a base do processo de cura e das transformações do estado corporal vividas no hospital, em Évora.

APÊNDICE C - Caminhares, Ciclos e Recolhimento numa Abordagem Processual da Criação, Etapas e Trânsito, o Novo Lugar

As performances “Caminhares e Ciclos” e “O Recolhimento” são apresentadas neste trabalho como resultado artístico desta pesquisa de mestrado. A performance “Caminhares e Ciclos” é um trabalho que desde que saí do hospital venho realizando e a primeira exibição foi em fevereiro de 2015, na Universidade de Évora, e tinha o nome simples de “Caminhares”. Havia algum registro que se perdesse e para tanto o potencial de memória e ensaios individuais mantém e fazem ainda existir esse trabalho, que é só meu nesse recorte e particularidade. Refazer essa performance é relacionar neurociência, arte e vida, e propor um espaço de reflexão das minhas implicações de vida versus meu anseio artístico. Este refazer evoluiu a performance para “Caminhares e Ciclos”. “Recolhimento” é a criação em performance da reflexão acerca da experiência e da relação Arte e Neurociências.

O local escolhido para essas duas performances traduz os meus estados mentais de pensamentos e memórias de como era o que eu via durante a minha internação, o meu olhar poético e o gosto suave dos meus pensamentos transitando o meu querer. São Tomé das Letras é uma cidade de aproximadamente 7 mil habitantes, segundo dados estatísticos e relatos locais, a cidade localiza-se no interior de Minas Gerais rodeada por uma natureza mística e belezas naturais, possui um movimento artístico intenso, músicos, atores, artesãos, escritores, bailarinos, arquitetos, designers que procuram esse lugar como fonte de inspiração. Conheci essa cidade em 2013, que fica bem escondida e há sempre um mistério para estar nesse lugar, o céu à noite, o vento, o silêncio e o clarão do luar, tudo é lindo, no alto da Serra da Mantiqueira, a 1440 metros acima do nível do mar, tudo é lindo, e não há beleza maior que ver o Sol se pôr a essa altitude, nesse lugar.

O pôr do Sol é significativo, a performance “Caminhares e Ciclos” foi gravada em outubro de 2019, nessa cidade. Um elemento de exploração local é a chamada pedra sabão, um tipo de quartzo de cristal, que só possui essa mineração com tais propriedades, nesse lugar. A pedra sabão ou pedra São Tomé, como é conhecida, é usada para fazer painéis, calçadas, ruas, construir casas, há uma infinidade de uso que é diariamente explorada nesse lugar. O

cenário da gravação é na própria pedreira da cidade, que é fechada para passeios turísticos, embora não possua nenhuma fiscalização para a entrada das pessoas, que apesar de afastada da cidade, os turistas pouco vão ou em grande maioria, nem sabem da sua existência. Com a ajuda de amigos que moram lá e são artistas fui fazer uma visita e ver o pôr do sol, além de explorar essas ruínas de pedras e seus milhares de cristais em fase bruta nas toneladas.

A parte em que gravamos era uma parte desativada da exploração dessa pedreira, que não podia ser mais explorada devido a quantidade de degradações e buracos em enormes espirais que se formaram, o ocre das pedras, o vento, os sons dos pássaros, os bichos, tudo compunha naturalmente esse trabalho. Antes de gravar em um dado dia, apreciei todo o pôr do sol, como ele tingia as pedras, dependendo da sua posição; como ele fazia sombra; observei, só observei a natureza, o tempo que o sol leva fazendo seu dia involuntário, tudo isso servia ao meu experimentar, respirar a vida de ali e começar a reviver essas memórias de cinco anos transatos.

Não podia demorar muito depois do sol se pôr, pois a noite avançava voraz e o escuro, mesmo que com lanternas, dificultava meu retorno, haja vista a baixa visão. A pianista Andressa Resende é uma grande amiga que há alguns anos me acompanha em minhas criações artísticas e é ela quem compõe toda base musical de meus processos cênicos desde então. Andressa que me acompanha em todo esse percurso, ela mudou-se para São Thomé após uma viagem que juntos fizemos 3 anos antes, quando apresentei essa cidade a ela, e há 2 anos que ela vive em São Tomé. Eu queria uma composição sensível e pensamos em arranjos no piano, mas quando vi a harpa que ela tinha começado a aprender a tocar recentemente, logo quis experimentar esse instrumento em cena. Após a visita à pedreira para ver o pôr do sol, voltamos para casa, começamos a pensar a composição em uma serenidade e suavidade, ensaiei em casa a sequência dos movimentos, meditei, preparei o corpo.

A cachoeira Vale das Borboletas, fui durante o dia, é uma trilha de aproximadamente 3km da cidade. Esse caminhar é uma parte processual dessa performance que lida com a minha preparação de ator. A musicista Andressa e um amigo também, músico e violinista Gabriel Rosa me acompanharam nessa caminhada de aquecimento do corpo e acompanhamento no trajeto. Aqui já havia uma relação arbitrária, eles eram quem me acompanhavam, mas eu que seguia o

caminho feito por eles. As trilhas eram às vezes difíceis, muitas pedras escorregadias, descidas, subidas, obstáculos. A cada dificuldade eu ia traduzindo a eles os acionamentos do corpo e dizia-lhes: pensem nos pés, nas torções que fazemos para passar esses obstáculos nesse calcanhar firme no chão e como apoio para não cair; pensem na ponta dos pés que é a base. Esse trajeto do aquecimento era outro ritmo que não o cotidiano, durante os cinco dias fizemos essa imersão e esse caminho entre a cidade e o Vale das Borboletas.

Ao chegar na cachoeira que se divide em dois espaços, sendo eles um poço de água rasa entre pedras - nesse poço que eu gravei a introdução da performance, lugar esse no Vale das Borboletas chamado de Poço dos Duendes. Horas antes de realizar a performance oficial no sexto dia, mais uns 500 metros de trilha, mata adentro, há a cachoeira da borboleta, a minha preparação consistia em caminhar até poço e me banhar, depois caminhar até cachoeira, me acionar o corpo e ensaiar, depois meditar. Conversávamos em todo momento a ideia da filmagem, da composição musical, apesar desses nossos atravessamentos, acionamentos do corpo e minhas limitações que não me impediam de chegar até ali e ir mais adiante. A escolha do horário para realizar as performances como dito, era ao pôr do sol. Há uma relação desse sol se pôr com fechamento desse ciclo do mestrado, ciclo de ressignificação e entendimento. Ao cair da tarde, fomos para pedreira, logo após gravarmos a introdução desse documentário e realizei a performance “Caminhares e Ciclos”.

“O Recolhimento” é uma performance que vem sendo pensada desde que saí do hospital. Em “Caminhares e Ciclos” eu conto, por meio da performance, como eu vejo o mundo a partir das minhas memórias em composição externa aquilo que me atravessa. Mas contar como foi ficar 35 dias sem ver, ouvir, andar com esse mínimo de perspectiva externa, olhando apenas para dentro de mim, era curioso pensar, falar sobre esses vastos momentos de *self* apenas nessa particularidade, olhar por dentro. A performance “Recolhimento” traz em arte aquela experiência: o que eu pensava, o que eu via, e como eu me vejo por dentro na sensação clara de conhecer e me ver.

Depois de gravar “Caminhares e Ciclos”, ainda em São Tomé das Letras, eu procurava um lugar que representasse o meu recolhimento durante a minha internação, Andei muito pela cidade e em sítios já sabidos, fui a várias grutas, cachoeiras matas fechadas, mas nada era parecido com o que buscava. Falava

com os músicos Andressa e Gabriel o que eu queria, mas eles também, não conheciam nada parecido. Ao conversar no fim da tarde com eles e já quase desistindo da ideia de realizar essa performance, surge um rapaz à mesa, que ouviu de longe nossa conversa, pois estávamos sentados em frente à praça central da cidade, em um estabelecimento, após um dos dias de ensaio a tomar uma água e refletindo sobre o processo artístico e esse rapaz diz: - moço você tem que ir para cachoeira Shangrilá, o que você procura está lá.

Apesar de ir há muitos anos a São Tomé, ainda há muitos sítios que não conheço, por conta do nível de dificuldade de trilha e a distância destas com a cidade, mas algo me dizia, que em meio dessa cidade mística, que eu deveria ir até aquele lugar. Dei uma olhada na internet e me interessei, mas uma coisa é ver, outra é contar e outra é estar. Há 30 km da cidade, em uma base de reserva militar do exército brasileiro, corre as águas sobre uma pedreira formando não só uma, mas várias cachoeiras. Um guia turístico que fora conosco para auxiliar com os obstáculos, pois apesar dos 30 km percorridos de caminhonete, ainda andaríamos uns 3 a 4 km mata adentro para encontrar meu recolhimento.

Acordamos cedo, arrumamos figurinos, câmeras, instrumentos, harpa, violino e digerido os kits de água e alimento, toda a produção para percorrer a parte da manhã. Saímos às 7 horas da manhã, paramos para tomar um café reforçado e logo em seguida seguimos para a estrada de chão. O dia e o sol eram quentes, de um calor intenso, o cheiro da natureza e o meu corpo envolto nesta natureza era incrível, havia 5 anos decorridos sobre tudo que passei e eu ali experimentando viver fazendo arte.

Encontramos uma gruta depois de caminhar muito, ela estava ali escondida numa fenda, na qual abre uma ruptura de pouco menos de um metro, bem apertada, O interior da gruta possui um poço com pedras largas que é possível deitar, sentar e apesar de pequena deve ter aproximadamente uns 3 metros de raio de comprimento, sendo possível em sua grande parte, ficar em pé e ao levantar as mãos, tocar o teto. Possui algumas fendas que permitem entrar a luz do sol, por cima corre o rio, em uma das fendas do teto entra a água que faz uma cascata no interior da gruta, gerando um poço que cria um espelho d'água bem raso. A luz do dia faz a iluminação própria ali dentro.

Enfim, achei o lugar procurado e almejado, pedi aos músicos Andressa e Gabriel, que enquanto eu mapeasse aquele espaço e os olhos se acostumassem

com a luminosidade no interior da gruta, eles tocassem. Paramos e arrumamos o ambiente para registrar, pensar e experimentar possíveis movimentos do corpo, ficamos ali uma hora e meia experimentando, ajustando equipamentos e nesse período revivia memórias dos meus pensamentos de quando e enquanto olhava para dentro de mim conscientemente, o ser que sou e como sentia por dentro, para escolher essa performance com movimentos livres. Era um acontecimento premeditado, pois já havia uma ideia do que eu queria mostrar, que me era consciente e sabido sobre a ideia de corpo e movimento como um happening.

Gravamos a performance, ao final, havia um corpo em outra potência, em outra memória significativa e ressignificada. A água fria, os ruídos, o sol que entrava, tudo era um instante do meu recolhimento de 5 anos passados, era reviver como sentia, me vendo preso, mas com algumas saídas. Essa qualidade de corpo era apreciada antes como uma ideia dentro de mim corporificada pela cena, era outra magia, outra sensação e se me perguntassem hoje, como era me ver por dentro, como era para o meu *self* durante o momento de não ver, não andar, não ouvir, a representação disso era certamente essa gruta e eu lá dentro me recolhendo.

A música final da composição, apesar dos músicos que me acompanharam nesse processo, optei por colocar uma faixa do compositor e também professor de música na faculdade de música da UFU, o Prof. Dr. Cesar Traldi, pois alguns anos passados ganhei dele um CD de música de composição em tempo real, com instrumentos de percussão, que ao ouvir a primeira vez esse trabalho meditei nele e me encontrei como se fosse ter acesso a achar lugares de mim. A performance foi gravada e editada primeiramente, depois sobrepus a faixa dessa música, assim como compõe a perspectiva desse meu recolhimento. Aqui então, apresento assim esse resultado artístico chamado “O Recolhimento”.