

Os Sentidos Corporais e a Construção das Palavras¹

Sandra Parra Furlanete

Bacharelado em Artes Cênicas – Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Assistente – Mestre em Artes – UFMG

Atriz do grupo Moinho

Em agosto de 2009 foi formado um subgrupo de trabalho, dentro do grupo de pesquisa “Identidade, Jogo Cênico e o Objeto/Imagem”, com o objetivo de estudar a palavra cênica como objeto/imagem na construção da tessitura cênica. Depois de um semestre realizando um estudo sensorial que explorava os elementos componentes da palavra falada a partir da conexão voz-corpo, iniciamos, em março de 2010, um novo direcionamento para esta pesquisa, que partia da pergunta: “o que é *palavra*?”.

A intenção dessa pergunta foi a de estimular os 16 alunos-pesquisadores participantes deste subgrupo de trabalho a considerarem o que a palavra é concretamente, mas também conceitualmente; que eles pudessem abordar mais maduramente as questões pertinentes à relação do artista cênico com o texto escrito nos séculos XX e XXI; que eles, enfim, pudessem superar a ingenuidade de considerar a palavra como algo “dado”, mas pudessem refletir sobre a função e a importância das palavras não só na sua vida cotidiana, mas também na sua vida profissional, como artistas, considerando-as como um importante recurso de criação e construção cênica.

Os alunos-pesquisadores foram então estimulados a trabalhar em duas frentes diversas, mas, nesse caso, complementares: uma pesquisa de cunho teórico-conceitual em Linguística Cognitiva e entrevistas com pessoas dos mais diversos meios sociais e econômicos para que estes respondessem, de maneira espontânea e não induzida, “o que é *palavra*?”

Foi pedido aos alunos-pesquisadores que desenvolvessem todo o material coletado em cenas realizadas em grupo. Dos estudos, discussões em grupo e experimentos cênicos, foi possível notar que o grupo não conseguiu se desvincular (ainda) de uma definição de “palavra” que seja determinada por sua função – ainda não foi possível se trabalhar com uma possibilidade de definição de palavra “em si”. (Não sabemos ainda se essa definição existiria, ou se seria possível trabalharmos com ela; só ainda não descartamos o desejo de se encontrar um caminho para se trabalhar com a palavra de maneira não-funcional.)

Desse processo, os alunos pesquisadores puderam sintetizar suas conclusões sobre “o que é palavra” em três pontos:

1 Este artigo descreve trabalho realizado sob orientação da Profa. Sandra Parra, dentro do grupo de pesquisa “Identidade, Jogo Cênico e o Objeto/Imagem”, coordenado pelo Prof. Dr. Fernando Stratico no curso de Artes Cênicas da UEL.

- nomear as nossas sensações para que possamos processá-las;
- nomear as coisas que vemos no mundo, para que possamos lidar com elas;
- trocar com o outro nossas percepções de nós mesmos e nossas percepções sobre o mundo, socializando conhecimentos e, ao mesmo tempo, fazendo esse conhecimento se alterar e evoluir em progressão geométrica, pela sistematização desse conhecimento em níveis diversos de complexidade.

Considerando-se os dois primeiros pontos – do qual, em grande medida, deriva o terceiro – podemos compreender que as palavras existem antes de tudo, em nossa mente, como *imagem*.

Como se pode ver em Damásio (1996:115-116), o que caracteriza uma mente é “a capacidade de exibir imagens internamente e ordenar essas imagens em um processo chamado pensamento” – imagens essas que podem ser não somente visuais, mas também sonoras, olfativas, somatossensoriais etc. Damásio propõe que a mente, ou nossas imagens mentais, não se formam em um único ponto do nosso cérebro, em uma única estrutura cerebral ou em um lugar específico do córtex: elas são formadas por aspectos sensoriais diversos (som, odor, movimento etc.) que ocorrem em regiões separadas, no cérebro, e são captadas simultaneamente; nós as percebemos como “*uma* imagem” pelo fato de elas surgirem de uma sincronia das atividades neurais, nessas regiões cerebrais separadas (DAMÁSIO, 1996:121).

Nossos pensamentos são formados por imagens – um tecido de imagens perceptivas: visuais, sonoras, olfativas, gustativas, somatossensoriais etc., sendo o *pensamento* a capacidade que um organismo vivo tem de representar essas imagens. Até as palavras ou símbolos abstratos que passam pela nossa mente são, antes de tudo, imagens visuais ou auditivas; mesmo os símbolos matemáticos, representantes do máximo de abstração de que o pensamento humano é capaz, se não fossem *imagináveis* – ou seja, passíveis de serem representados mentalmente em forma de imagem – não poderiam ser conhecidos e manipulados por nós conscientemente. Assim, podemos afirmar que *só conhecemos aquilo que podemos imaginar* (DAMÁSIO, 1996:116; 135).

Damásio descreve as imagens mentais como sendo de dois tipos: *perceptivas* ou *evocadas* (DAMÁSIO, 1996:123-124). As imagens perceptivas são imagens oriundas de diferentes “modalidades sensoriais”, ou seja, são aquelas formadas por nossas experiências no mundo: ouvir música, tocar uma superfície, ler um livro etc. Qualquer um dos pensamentos formados a partir dessas informações sensoriais é constituído por imagens, sejam elas cores, formas, movimentos, sons, palavras etc. Quando essas imagens surgem a partir da evocação de cenas do passado, ou então da construção de projeções do futuro, são chamadas de imagens evocadas.

Assim, vemos que as construções imagéticas que formam o pensamento, no tipo

perceptivo, são reguladas pelo corpo e pelo ambiente que o cerca; nas evocações e imaginações, são dirigidas pelo interior do cérebro – sendo que, em algum momento, elas se constituíram como imagens perceptivas, já que toda evocação é a reconstrução de uma experiência anterior. O que nos leva a um ponto muito importante nesta questão: *imaginação* e *percepção* são dois aspectos totalmente interligados; e, assim, podemos começar a propor uma busca de quanto se relacionam a construção das imagens e da construção da linguagem em nossa mente.

Estes aspectos da construção do pensamento – a partir das imagens, construídas com base na nossa percepção e vivência corporal no mundo – pode ser relacionada, para o que interessa a esta pesquisa, ao postulado por Lakoff e Johnson (2002) sobre a construção da metáfora – neste caso, considerada como uma forma de estruturação da linguagem – como um *operacionalizador cognitivo do pensamento*. Isso porque, segundo os autores, todas as metáforas que conceptualizam o nosso mundo são construídas a partir das nossas experiências corporais, a partir da nossa vivência como seres corporais no mundo. E nossa necessidade de mediarmos nossa relação com o mundo a partir da construção de metáforas conceptuais acontece porque, segundo eles:

Uma vez que podemos identificar nossas experiências como entidades ou substâncias, podemos referir-nos a elas, categorizá-las, agrupá-las e quantificá-las – e, dessa forma, raciocinar sobre elas. (...) Os homens têm necessidade, para apreender o mundo, de impor aos fenômenos físicos limites artificiais que os tornem tão discretos como nós, quer dizer, fazer deles entidades demarcadas por uma superfície. (...) as nossas experiências com objetos físicos (especialmente com nossos corpos) fornecem a base para uma variedade extremamente ampla de metáforas ontológicas, isto é, formas de se conceber eventos, atividades, emoções, ideias etc. como entidades e substâncias (LAKOFF; JOHNSON, 2002:75-76).

Ou seja: criamos nossas metáforas conceptuais a partir da tendência que temos de entender o menos concreto pelo mais concreto; como muitos dos conceitos fundamentais na nossa vida são abstratos ou relativamente pouco delineados pela nossa experiência (como emoções, idéias, o tempo etc.), criamos as metáforas como forma de apreendê-los por meio de outros conceitos que entendemos em termos mais claros, e que já tenhamos vivenciado de maneira concreta, ou seja, através das percepções: as orientações espaciais, os objetos etc. Essas *gestalts experienciais* (formas reconhecíveis de experiências que vivenciamos) são estruturadas a partir de experiências humanas recorrentes, e essas experiências são consideradas, pelos autores, como sendo *naturais*, no sentido de surgirem sempre a partir de:

Nossos corpos (aparato perceptual e motor, capacidades mentais, aparato

emocional etc.);

Nossas interações com o ambiente físico (mover-se, manipular objetos, comer etc.);

Nossas interações com outras pessoas em nossa cultura (em termos de instituições sociais, políticas, econômicas e religiosas).

Em outras palavras, esses tipos naturais de experiência são produtos da natureza humana. (LAKOFF; JOHNSON, 2002:208.)

As conclusões e descobertas realizadas pelos atores-pesquisadores do grupo deram origem a um trabalho cênico² que explorava um caminho que ia desde a estimulação sensorial do público, passava pela necessidade de uma pessoa de pôr suas percepções em palavras, pelo desejo de duas pessoas de trocarem impressões sobre aquilo que vivenciavam em comum – o que implica um vocabulário comum a ambas; chegava então na fala articulada e estruturada da língua portuguesa, e chegava na poluição sonora e visual do excesso de palavras/falas/textos visuais e verbais dos tempos atuais.

Esse trabalho cênico, analisado a posteriori a partir das informações trazidas por Damásio e pelo postulado por Lakoff e Johnson, nos fez perceber a conexão entre a palavra falada e a corporeidade do ator. Muitos estudos já têm sido feitos, no Brasil e no exterior, explorando a corporeidade da voz, o fato de a voz ser parte do corpo, uma manifestação do mesmo, como qualquer outro movimento corporal. Nesta pesquisa, pudemos começar a compreender a *fisicalidade do texto falado* não só a partir das características fisiológicas e acústicas da voz, com suas conseqüentes reverberações pelo corpo; o próprio sentido e significado das palavras ganha sentido físico, corporal.

De fato, nos estudos e experimentações que estamos realizando agora temos conseguido construir, aos poucos, um caminho para a corporificação do sentido da palavra – através do qual, em conjunto com a expressividade da voz em si, se construirá o universo imagético no qual estarão mergulhados os atores, que poderão então compartilhar essas imagens com o público, e mesmo permitir que este desenvolva e crie um universo único e particular de imagens, por si mesmo.

2 Para alunos do curso de música da UEL; foi escolhido propositalmente um público que não fosse composto por pessoas da área de teatro, para podermos ter uma visão melhor de como aquilo atingiria o público, e quais seriam as reações deles a isso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATLAN, Henry. "Homem Sistema Aberto". *in: A Lógica da Lógica*. vol. 1. Centro de Extensão e Pesquisa da FCH-FUMEC, 1983.
- DAMÁSIO, António R. *O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HERCULANO-HOUZEL, Suzana. *O Cérebro Nosso de Cada Dia: descobertas da neurociência sobre a vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2002.
- KRISTEVA, Julia. "A Linguagem, a Língua, a Fala, o Discurso". *in: A Lógica da Lógica*. vol. 1. Centro de Extensão e Pesquisa da FCH-FUMEC, 1983.
- LAKOFF, George; JOHSON, Mark. *Metáforas da Vida Cotidiana*. São Paulo/Campinas: Educ/ Mercado das Letras, 2002.
- LE HUCHE, François; ALLALI, André. *A Voz – Anatomia e fisiologia dos órgãos da fala*. Porto Alegre: Artmed, 2005. vol 1.
- SACKS, Oliver. *Um Antropólogo em Marte – sete histórias paradoxais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte – formas de conhecimento: arte e ciência; uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.