

TEATRO PERFORMATIVO: DA CENA COM PESSOAS AFÁSICAS À CENA CONTEMPORÂNEA

Juliana Pablos Calligaris¹

Resumo: Esta pesquisa investigou a criação artística na cena contemporânea a partir dos processos performativos do Programa de Expressão Teatral com pessoas atadoras afásicas desenvolvido no Centro de Convivência de Afásicos, do Instituto de Estudos de Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Segui por um veio de investigação herdado do mestrado, considerando que a primeira prospecção que fiz no doutorado foi retomar os dados escritos e as materialidades audiovisuais sobre o trabalho de teatro performativo que já havia realizado no Centro, pois havia diante de mim mais de uma década de procedimentos de interação, ressignificação e criação teatral processual do meu *modus operandi* no trabalho de expressão teatral com afásicas registrados no âmbito de uma pesquisa inter, multi e transdisciplinar entre Artes Cênicas, Linguística e Semiótica. Percebi que existia um procedimento de interação, ressignificação e criação artística processual no Programa. Focada nesta observação foi que segui para o segundo veio de investigação da tese: a seleção de específicos trabalhos/processos teatrais e performativos, fossem da iniciação científica, mestrado ou doutorado, para estudo e organização de procedimentos criativos e de uma pedagogia, nas artes da cena, a partir da performatividade advinda de contextos de afasia.

Palavras-chave. Teatro; Performance; Multimodalidade; Afasia.

PERFORMATIVE THEATER: FROM THE SCENE WITH APHASIC PEOPLE TO THE CONTEMPORARY SCENE

Abstract: This research investigated artistic creation in the contemporary scene, from the performative processes of the Theatrical Expression Program with aphasic performers developed at the Aphasic Living Center of the Institute for Language Studies at the State University of Campinas. I followed a line of investigation inherited from the master's degree, considering that the first prospection I did in the doctorate was to resume written data and audiovisual material on the work of performative theater that I had already carried out at the Center, since I had more than a decade of procedures of interaction, resignification and procedural theatrical creation of my *modus operandi* in the work of theatrical expression with aphasic persons registered within the scope of an inter, multi and transdisciplinary research between Performing Arts, Linguistics and Semiotics. I realized that there was a procedure of interaction, resignification and procedural artistic creation at the Program. Focused on this observation, I moved on to

¹ Atriz, professora e pesquisadora teatral, também atua como diretora, orientadora e dramaturga. É doutora em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP. cursou Licenciatura em Filosofia pela UNICAMP. Mestre em Linguística pela Unicamp. Licenciada em Artes Visuais pela FAMOSP. Começou sua trajetória artística em 1991, a partir da Cia Trilhas da Arte - Pesquisas Cênicas. Email: juliana.calligaris@gmail.com

the second research line of the thesis: the selection of specific theatrical and performative works/processes, whether from scientific initiation, master's or doctorate for the study and organization of creative procedures and a pedagogy, in the performing arts, from the performativity arising from aphasia contexts.

Keywords. Theater; Performance; Multimodality; Aphasia.

Introdução

Esta pesquisa investigou a criação artística na cena contemporânea a partir dos processos performativos do Programa de Expressão Teatral (PET) com pessoas atadoras afásicas desenvolvido no Centro de Convivência de Afásicos (CCA²), do Instituto de Estudos de Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Deste modo, faz-se necessário esclarecer que a cena contemporânea aqui considerada é expressa pela definição de Fabião (2009, p. 238), a partir da qual a pesquisadora defende que “cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o que é corpo? (pergunta ontológica); o que move corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o quê corpo pode mover? (pergunta performativa); que corpo pode mover? (pergunta biopoética e biopolítica)”. Sobre a definição da afasia, temos de acordo com Morato (2002), que

As afasias, *grosso modo*, são sequelas na linguagem decorrentes de um episódio neurológico, como acidente vascular cerebral (AVC), traumatismos cranioencefálicos ou um tumor cerebral. Essas sequelas acarretam ao indivíduo dificuldades nos processos de produção e interpretação de linguagem em vários níveis: fonarticulatórios, sintáticos, quanto à capacidade de ordenar os elementos dos enunciados em formas “gramaticalmente” aceitas, como, por exemplo, a “fala telegráfica”, em que há ausência dos elementos conectivos; no nível lexical, dificuldade de acesso às palavras, além de dificuldades de produção e interpretação do sentido nos enunciados. (MORATO *et alli*, 2002, p. 2)

² O Centro de Convivência de Afásicos (CCA), criado em 1989 por iniciativa de pesquisadores do Departamento de Neurologia e o de Linguística da UNICAMP, é um “espaço de interação entre afásicos e não afásicos. (Cf. Morato *et alli*, 2002), que funciona nas dependências do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL/UNICAMP, cujo objetivo é desenvolver estudos linguísticos e neurolinguísticos, bem como garantir às pessoas afásicas efeitos terapêuticos, artísticos e sociais possibilitados por um conjunto variado de experiências interacionais cotidianas.

Para começar o estudo que ora apresento, saliento que segui por um veio de investigação herdado do mestrado e de minha história no CCA, considerando que a primeira prospecção que fiz no doutorado foi retomar os dados escritos e as materialidades audiovisuais sobre o trabalho de teatro performativo que já havia realizado no centro. Isso, pois, havia diante de mim treze anos de procedimentos de interação, ressignificação e criação teatral processual do meu *modus operandi* no trabalho de expressão teatral com afásicas registrados no âmbito de uma pesquisa inter, multi e transdisciplinar entre Artes Cênicas, Linguística e Semiótica. Percebi que existia um procedimento de interação, ressignificação e criação artística processual no meu *modus operandi* no PET.

É por isso que, logo na primeira prospecção, a tese teve como motivação inicial o resgate do meu primeiro momento de presença no CCA, de 2003 a 2007: porque o que desenvolvi, naquele tempo, fez parte da minha Iniciação Científica³, vinculada à minha graduação em Filosofia e realizada após a minha graduação em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes (IA/UNICAMP)⁴.

Naquele período, com conhecimentos provindos das três áreas, Artes Cênicas, Semiótica e Linguística – imbricadas com a Filosofia –, identifiquei o recurso das atuadoras afásicas participantes do PET a estratégias verbais e não verbais próprias de diferentes sistemas semióticos para expressarem-se performativamente, motivadas pela experiência com teatro.

Aquele estudo de IC prosseguiu para a pesquisa de mestrado em Linguística – com abrangência em teatro e semiótica, pelo IEL/UNICAMP de 2013 a 2016, que investigou a coocorrência multimodal de semioses (fala, gesto, olhar etc.), com atuadoras afásicas, através de observações das interações de diferentes processos semióticos – ativos na construção de significados – para analisar o papel da atividade cênica e do jogo teatral na (re)organização de possibilidades comunicativas,

³ *Estudo das Semioses Coocorrentes no Trabalho de Expressão Teatral com Afásicos*. Bolsa de IC PIBIC/CNPq-PRP. Orientada pela Profa. Dra. Edwiges Morato. Calligaris, Juliana Pablos: Quotas 2004/2005; 2005/2006; 2006/2007. Vide: Calligaris, 2014.

⁴ Durante a graduação em Artes Cênicas realizei minha primeira IC, com uma pesquisa sobre o Circo e as artes circenses na formação teatral no Brasil, sob orientação do Prof. Artista Luiz Rodrigues Monteiro Jr., com bolsa-pesquisa SAE/UNICAMP, de 1994 a 1997.

performativas e expressivas daquelas pessoas.

O objetivo, pois, da pesquisa de doutorado, ancorado em parte na experiência daqueles estudos, foi refletir sobre o ato teatral performativo originado *na* e *da* coocorrência/coexistência de semioses verbais e não verbais em contextos de afasia. Recobre o aprofundamento – já assinalado na dissertação⁵ – dos interesses teóricos, estéticos, metodológicos e práticos acerca da encenação performativa com pessoas afásicas, a fim de desenvolver um ambiente de estudo que contribua com as práticas e pedagogias de criação e formação nas artes da cena.

Em minhas análises, a partir das vozes e comentários das atadoras do grupo, relacionei meus resultados às principais informações acumuladas e arquivadas pelo *AphasiAcervus*⁶ sobre as próprias atadoras no PET. Em suma, procurei seguir, também, um postulado de natureza sociocognitiva, caro a esta pesquisa: o de que “fazer sentido (ou interpretar) é necessariamente uma operação social na medida em que o sujeito nunca constrói o sentido em si, mas sempre para alguém – ainda que este alguém seja si mesmo” (SALOMÃO, 1999, p. 71).

Nesse lugar de intersecção, coloquei-me igualmente na condição de experimentar junto ao grupo o meu lugar histórico, o meu lugar de narração titubeante como participante do processo criativo, o meu lugar de força a partir de qualquer fragilidade emocional ou cognitiva ao experimentar as minhas próprias “afasias”, ainda que metaforizadas, ainda que não clinicamente diagnosticadas, porém, evidenciadas por todos os meus atos de decisão, de des-decisão, cisão, afirmação e escolhas a partir das afasias das atadoras, que deixaram de ser afasia para o teatro performativo que criamos, partindo do meu não lugar de pessoa não afásica. Vertiginoso, porém, necessário. Amedrontador, no entanto, fulcral! Joguei-me. Elas, com seus corpos fenomenais (FISCHER-LICHTE, 2008), seguraram-me. Salto na luz e não no escuro. Seguimos, novamente, *não na ausência da afasia, mas na presença da afasia*.

⁵ CALLIGARIS, Juliana. Pablos. *A Dimensão Multissemiótica do Jogo Teatral: A Experiência de Elaboração de uma Peça Radiofônica no Programa de Expressão Teatral do Centro de Convivência de Afásicos (CCA – IEL/UNICAMP)*, Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem – IEL da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas: 2016.

⁶ Registro audiovisual dos encontros semanais do CCA (consentido oralmente e por escrito pelas participantes afásicas), com vistas à compreensão e acompanhamento das atividades ali desenvolvidas.

1. O Centro de Convivência de Afásicos – CCA e o Programa de Expressão Teatral – PET

1.1 Corpos Ressignificados e Afetos que Transpassam-se

O que fazer com as instabilidades que nos afetam e que nos desorientam enquanto fazedoras e pesquisadoras das artes da cena? Como decifrar os afetos (incluindo os des-afetos) que se impõem como forças geradoras de dúvida epistemológica, desestabilizando e desorientando versões conhecidas de descrição metodológica, da nossa apreensão de corporeidades estéticas, num dado evento que estamos coordenando, orientando? O que herdamos enquanto pessoas, enquanto artistas pesquisadoras de cenas que desafiam nossa in/(h)abilidade de compreender, presenciar e experienciar aquilo que corpos afásicos propõem? O que está em jogo nessa ressignificação e como ela ressoa na pesquisadora/artista/ser humano que sou?

Esta reflexão pretende orientar ou, no mínimo, comentar, a leitura das experiências e questões expostas a seguir. Para tanto, abordo alguns entrelaçamentos entre cognição, semiótica, multimodalidade⁷, linguística e teatro na cena contemporânea a partir da performatividade de pessoas com corpos afásicos, fomentados pelas minhas experiências de pesquisa e pelas experiências pessoais das afásicas, vivenciadas antes e ao longo do meu doutoramento.

A multimodalidade aqui é evocada como fenômeno complexo e multifacetado, reconhecível por suas imbricações entre ética e estética, no campo artístico, e pelo seu

⁷ De acordo com a linguista Sigrid Norris, a intensidade de modos específicos numa interação é determinada pela situação, pelos atores sociais e por outros fatores ambientais e sociais envolvidos: “Multimodalidade é um enfoque inovador da representação, comunicação e interação, que vai além da linguagem, para investigar a multiplicidade de maneiras pelas quais nos comunicamos: desde imagens, sons e música até gestos, postura corporal e uso do espaço” (Norris, 2009, p.178). Há duas formas de analisar a densidade modal, segundo a pesquisadora. A primeira delas refere-se à intensidade modal. Quando um modo tem um “grande peso” em uma determinada atividade, esse modo tem uma alta intensidade. Ao meu ver, a chamada “ação presente de cena” é um dos modos que assume alta intensidade no fazer teatral; alternativamente, às vezes, a fala assume essa alta intensidade. Conforme Norris (2004, p.79) esclarece, “densidade modal é definida como a intensidade modal e/ou complexidade modal através da qual uma *ação de alto nível** é construída”. A outra forma defendida pela autora para abordar a densidade modal é por meio da complexidade modal. Por esta via, ao contrário da intensidade modal, vários modos semióticos interagem para fazer sentido. *Sobre as “*higher-level action*”, Jones (2005, p.11 *apud* Norris, 2004) assim as define: “Uma ação de nível alto como tendo um claro início e fim, e constituído de uma multiplicidade de ações de nível baixo encadeadas”. (Tradução minha).

viés psicomotor-cognitivo, enquanto componente da coocorrência de semioses que emergem de maneira solidária e compensatória a partir do ato da afásica e de ocorrência sociocultural. A noção de *nervura da ação*, a partir do trabalho de Fabião (2010), que cunhei para esta pesquisa, é uma espécie de termo metaforizado, uma forma de abordagem dos estudos da neuroplasticidade cerebral, que aqui se estabelece pela aproximação com as experiências mencionadas acima e com seus desdobramentos perceptivos e corporificados, suas repercussões imediatas e suas ressonâncias, viabilizados pela abordagem de diferentes áreas do conhecimento - Linguística, Teatro e Semiótica.

Este trabalho não trata, pois, da clínica médica, mas foca-se sobre performadoras-atuadoras – elas e eu – e a agitação de afetos, sensações, percepções e aversões que permearam nossas experiências performacionais pessoais no PET/CCA. Neste artigo, os processos artísticos apresentados fomentaram desdobramentos que buscaram simbolizá-los e elaborá-los de modo a apreender suas especificidades, mas sem igualmente negar suas lacunas ainda a serem desvendadas.

As questões epistemológicas aqui expostas foram as hipóteses da pesquisa doutoral e mesmo no momento da revisão deste artigo, ainda ressoam. A complexidade do campo escolhido continua a gerar mobilizações e desestabilizações, e as estratégias da cena afásica que instauraram interseções e interações entre afasia, multimodalidade e performatividade teatral por enquanto se perpetuam por zonas de perscrutação e escuta ainda não absorvidas. Afinal, como apreender o vivido, especialmente quando a experiência do vivido se desenvolve por processos performativos com corpos afásicos, com “corpos inabituais”, por vezes, inapreensíveis a um primeiro olhar?

Acredito que uma das formas de apreensão e partilha da materialidade do vivido por performadoras afásicas tenha sido a compreensão de como pude instaurar um “teatro performativo”, tal como o cunhou Féral (2008):

De fato, se é evidente que a performance redefiniu os parâmetros permitindo-nos pensar a arte hoje, é evidente também que a prática da performance teve uma incidência radical sobre *prática teatral* como um todo. Dessa forma, seria preciso destacar também, mais profundamente, essa filiação que opera uma ruptura epistemológica nos termos e adotar a *expressão “teatro performativo”*. (FÉRAL, 2008, p. 200). (Grifos meus).

E a constituição da sua demanda por uma teatralidade fenomenal; no caso desta investigação, a partir de corpos fenomênicos afásicos:

O peculiar papel do corpo como material estético tem tido um lugar central nas teorias do teatro e da atuação. A ênfase está na tensão entre o corpo fenomenal do ator, ou o seu ser-no-mundo incorporado, e sua representação da personagem dramática (FISCHER-LICHTE, 2008, p.252).⁸

Assim, esta reflexão busca apresentar as problemáticas do campo de estudo delimitado, desveladas durante o processo do mestrado e, agora, do doutorado, e a trama com que elas se constituíram na apreensão das experiências que ora apresento a fim de dialogar com a noção de performance e teatralidade na cena contemporânea.

1.2 Um História Curta, a Coisa Toda e o Ainda Aqui e Agora

Cena Exclusiva 1: “Prólogo”⁹

DADO 1 - Corpus: *AphasiAcervus*¹⁰ (07/03/2013)

Contexto: Sessão do PET com a presença das pessoas não afásicas EM (professora orientadora), JC (eu), RP, NF e NE e das pessoas afásicas MS, LM, SP, SI, MN, EC. TD significa “todas e todos”.

Legenda: Retomada do PET sob minha orientação, no início do mestrado, após a minha última participação no grupo, em julho de 2007, ao final da IC. Começo o encontro com a roda da conversa. Em seguida, faríamos o aquecimento para iniciarmos o módulo Rasaboxes¹¹ 1: Introdução ao Tabuleiro e às Nove Rasa¹².

⁸ *The peculiar role of the body as aesthetic material has had a central place in theories of theatre and acting. The emphasis lies in the tension between the phenomenal body of the actor, or their bodily being-in-the-world, and their representation of the dramatic character.* (Tradução minha.).

⁹ Transcrição multimodal praticada com dados do *AphasiAcervus*.

¹⁰ Para a constituição e visibilidade do *corpus* desta e de pesquisas anteriores, fiz uso do mesmo sistema transcricional do COGITES, reelaborado em 2011 desde a pesquisa de mestrado.

¹¹ Concebido na década de 1980 e 1990 por Richard Schechner, a técnica dos Rasaboxes oferece às/aos intérpretes, atores e performers, uma ferramenta concreta física para acessar, expressar, e gerir seus sentimentos/emoções no contexto das artes cênicas em geral. Útil como treinamento da/do intérprete, os Rasaboxes também têm muitas outras aplicações em vários campos profissionais, incluindo (mas não limitado a) terapias comportamentais e emocionais, educação e negócios. Basicamente, os Rasaboxes treinam as/os participantes para expressar fisicamente oito emoções-chave identificadas pela primeira vez na *Natyasastra*, um texto sagrado hindu em sânscrito que ensina como lidar com teatro, dança e música daqueles tempos imemoriais. Os Rasaboxes integram esta teoria ancestral juntamente com a pesquisa contemporânea de vários autores, sobretudo a de Schechner (2003), sobre emoção e sobre o “cérebro na barriga” (o sistema nervoso entérico), integram também estudos acerca da expressão facial da emoção, acerca da neurociência das emoções e sobre a teoria da performance - incluindo a afirmação provocativa de Antonin Artaud de que o ator é “um atleta de as emoções”. Os Rasaboxes são uma ferramenta totalmente corporal e individual para expressar aquelas oito emoções-chaves principais separadamente e em combinação com a prática física direta.

¹² A palavra sânscrita “*rasa*” pode ser traduzida como “sumo, sabor, aroma, essência”. O conceito subjacente é que o “*rasa*” permeia e habita nossos sentimentos. “*Rasa*” é mais um processo do que uma

- 01 MS o que é afasia?/ vo::você pergunto(u)/ “O que é afasia”? ((fala apontando para JC)).
 02 JC a primeira pergunta é/ “O que é afasia”?/ né?/ O que ela falou?
 03 ((indica EM com a cabeça)).
 04 MS ela sabe o que é a a-afasia/ ((apontando para EM)) é quando a gente
 05 não consegue falar e nem pensar direito// ((sorriso)).
 06 JC você concorda com isso?
 7 MS sim/ sim/ é... é::é... o corpo/ tem o corpo também// ((mostrando o corpo com a mão direita)).
 08 não é só a cabeça/ porque-porque ela ((apontando para EM)) disse que tem que...
 09 porque vários tipos de afasia/ né/ é... é/ fica mais difícil falar//
 10 mas aqui ó ((apontando para própria cabeça))/ tá tudo em ordem//
 11 é só aqui ó ((aponta a própria boca)) fica difícil//
 12 JC sim/ e o corpo/ igual você falou// ((refere-se a MS com ambas as mãos)).
 13 MS eu falo MUITO// ((risos de TD)).
 14 MN tem que tentar/ não pode ficar parado/ tem que fazer/ fazer/ fazer...// ((gesticula animadamente com os braços)).
 15
 16 SP claro/ claro/ justamente/ justamente/ mexer/ mexer/ mexer ((faz círculos no ar com a mão direita)).
 17 MS isso que é afásico/ fala mu::uito/ faz mu::ito//
 18 pensa/ con-versa/ “ma-ra-vi-lha!”// ((finalizando seu bordão conhecido no grupo)).

Os diálogos referidos acima e ao longo desta travessia textual têm como palco o Centro de Convivência de Afásicos (CCA), do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). O CCA funciona em sede própria desde 1998. O coletivo focalizado nesta pesquisa foi coordenado pela Profa. Dra. Edwiges Morato, cujo grupo de pesquisa COGITES – Cognição, Interação e Significação¹³ (do qual faço parte)¹⁴ integra o Laboratório de Fonética e Psicolinguística – LAFAPE do IEL.

O CCA foi concebido, de acordo com Mira (2007), como um espaço de interação, como um espaço para o exercício efetivo de práticas cotidianas de linguagem entre as

coisa. Ainda assim, as oito “*rasas*” podem ser identificadas e conjugadas. “*Rasas*” são os sabores primários como salgado, azedo, doce, picante, adstringente e amargo. Ou cheiros. Ou como a pessoa se sente – “vermelha”, “rosada”, “pesada”, e assim por diante. “*Rasas*” são os diferentes “sabores” de energia e emoções que são sentidas durante uma performance artística ou numa situação da vida cotidiana. Os oito rasas (em tradução livre) são: *adbhuta* (surpresa, deslumbramento), *sringara* (amor, eros), *bhayanaka* (medo, vergonha), *bibhatsa* (repulsa, revolta), *vira* (lê-se “uira”; coragem, o heróico), *hasya* (risada, o cômico), *karuna* (tristeza, compaixão), e *raudra* (ira). No século XI, o teórico da performance budista Abhinavagupta adicionou uma nona rasa, *shanta* (paz, bem-aventurança). *Shanta* é a “clara luz”, a combinação perfeitamente equilibrada da mistura dos outros oito rasas.

¹³ O Grupo de Pesquisa COGITES - Cognição, Interação e Significação - tem reunido pesquisadores de Iniciação Científica e pós-doutorado de diferentes formações (tais como Linguística, Filosofia, Medicina, Fonoaudiologia, Artes Cênicas, Pedagogia) da Unicamp e de outras instituições e está consagrado ao estudo das relações entre linguagem e cognição por meio da análise de práticas linguístico-interacionais, em especial as que envolvem indivíduos com afasia e com Doença de Alzheimer. Disponível em: <http://cogites.iel.unicamp.br/>. Acesso em: 29 mar. 2022

¹⁴ Também faço parte do Grupo de Pesquisa “Os Processos Criativos na Artes Cênicas e os Saberes da Prática”, coordenado pelo Prof. Dr. Matteo Bonfitto. Cadastrado no CNPq: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6835587939999600>. Acesso em 07 out. 2022.

participantes afásicas e não afásicas, de forma a contribuir para o maior entendimento da condição de afasia e oferecer alternativas para a reintegração social das afásicas pela convivência e enfrentamento mútuo das inúmeras dificuldades que a afasia implica.

Quanto às participantes afásicas que frequentam o CCA, estas eram, em geral, encaminhadas pelo Departamento de Neurologia do Hospital de Clínicas da UNICAMP, onde, previamente, recebiam alguma assistência médica necessária ou eram encaminhadas através de indicação de pessoas que já haviam ouvido falar do centro ou dos trabalhos realizados nos campos da afasia e Neurolinguística no IEL, seja via internet ou via indicação direta. As demais pessoas não afásicas, que eventualmente frequentavam o CCA (como em ocasiões festivas), eram amigas, familiares e outras pesquisadoras convidadas.

Os encontros semanais do CCA/IEL ocorriam nas quintas-feiras, das 9h às 11h30, podendo se estender até às 12h. Eram – até 12 de março de 2020, quando a UNICAMP teve que interromper todas as atividades universitárias por conta da pandemia de COVID-19 – estruturados em dois programas de atividades e um momento de interação livre, por assim dizer, sendo assim descritos, de forma breve: **i)** o PET – Programa de Expressão Teatral; **ii)** o momento de interação livre, que consistia numa pausa na qual as participantes afásicas e não afásicas preparavam coletivamente um café da manhã, que apresentava um quadro interativo; e **iii)** o Programa de Linguagem, que explorava os diversos gêneros e eventos que constituem o uso da linguagem no cotidiano, tais como diálogos, comentários, narrativas, discussão de notícias, discussão sobre temas culturais (filmes, peças de teatro, livros etc.) e combinação de passeios, piqueniques e visitas a exposições.

Minha mais recente presença como atriz-professora-pesquisadora junto ao PET e ao CCA se manteve em fluxo contínuo de fevereiro de 2013 a março de 2020. Este é um dos motivos que me permitem entrever o campo de tensão que a investigação deste estudo tripartite – Performance, Teatro e Linguística –, que aqui apresento, instaura, provocando diferentes estados de percepção e uma ampla gama de leituras que foram objeto de análise na elaboração desta tese.

2. O choque do AVC: o primeiro impulso de pôr a cabeça para fora d'água ou do fenômeno teatral e a natureza sociocognitiva da arte

A gente vai aprendendo, desde que começa a “teatrar”, que no teatro há o aprendizado de uma linguagem própria, ou seja, o aprendizado de específicos sistemas simbólicos verbais e não verbais, cada qual com seus signos, regras e metodologias próprias de execução que expressam o sentimento, a crítica, a produção intelectual e escolhas estéticas de quem faz e, disso, a resposta de quem assiste. Mas e quando a cuca pifa, a cabeça gira, a massa cinzenta explode? O que expressa? Quem expressa? Vejamos.

Tradicionalmente aqueles sistemas são verificáveis e podem ser percebidos através dos elementos que os compõem: **i)** a interpretação da atriz – o ato de fazer sentido – e a intenção da ação e do gesto; **ii)** a representação teatral como fenômeno interacional do qual faz parte, necessariamente, a espectadora.

Conforme a pesquisa foi avançando, semana a semana, em três anos de Iniciação Científica, depois em três anos de mestrado e em cinco anos e oito meses de doutorado, fomos descobrindo, coletivamente, como o teatro pode ser extremamente motivador para pessoas afásicas. Como já apontou Tonezzi (2007), afeta-as nos aspectos emocional, cognitivo, motor e social.

O Programa de Teatro, cujas atividades foram regularmente filmadas em vídeo e posteriormente digitalizadas para compor o *AphasiAcervus*, baseou-se nos seguintes procedimentos: **i)** instalação da proposta de trabalho; **ii)** aquecimento vocal e corporal, e exercícios de articulação e projeção da voz; **iii)** jogos constantes de representação, reflexão e ficcionalização das atividades e atitudes cotidianas; **iv)** práticas de consciência corporal; **v)** jogos interativos de percepção espacial; **vi)** jogos interativos de percepção do coletivo e do social; **vii)** atividades de criatividade e improvisação pelo viés do teatro performativo.

Cena Exclusiva 2: “Estopim”

DADO 2 - Corpus: *AphasiAcervus* (25/04/2013)

Contexto: Sessão do PET com a presença das pessoas não afásicas EM (professora orientadora), JC (eu), RP, NF e NE e das pessoas afásicas MN, SP, SI, MS, LE, EC e RB. TD significa “todas e todos”.

Legenda: Módulo de materialidades pessoais com Máscara Neutra nos *Rasaboxes* 3: A máscara neutra interpreta os desenhos das pessoas nos *Rasa*. Início do encontro com a roda da conversa. Depois do aquecimento, perguntei ao grupo quem iria performar alguma que gostasse de fazer, que fosse uma atividade exercida exclusivamente como forma de lazer, de distração, de passatempo etc.

(...)

01 JC vamos para a cena/ ENTÃO// ((levantando-se e abrindo os braços)).

02 MS demoro(u)/ maravilha::// ((risos)).

03 ((nesse momento, RB, muito tímida, sorri e pede para começar)).

04 RB tá/ tá/ eu quero DAN::CAR//

05 JC Não acreDITO// ((sorrindo)).

06 RB SIM// ((risos de TD)).

(Obs.: *continua a seguir.*)

Nesse momento, “Rafaela”, tímida, logo após o nosso aquecimento, quis fazer uma cena solo:

Cena Exclusiva 3: “Des-cisão ou Movimentos para Dançar, Depois do AVC”

Continuação: DADO 2.1 - Corpus: *AphasiAcervus* (25/04/2013)

07 RB Eu QUEro dançar// ((fala, levantando a mão direita)) / vo-você pe::diu/ né?
pediu?/ né? ((sorri)).

08 JC SIM/ dona Rafaela// ((risos)). (es)tô(u) pedindo faz um MÊS//

09 RB tá/ vou tentar// tem música? / ((dirigindo-se ao pesquisador colaborador RP)).

10 JC Rodrigo/ põe o funk dela/ por favor//

(Obs.: *Continua a seguir.*)

A título de exemplo de ganho sociocognitivo, de mimese performativa e de reorganização das competências comunicativas e expressivas como um todo, evoco esse desempenho de RB – “Rafaela¹⁵” – e sua *performatividade* no PET de março a junho/2013. RB, 33, era, segundo ela mesma, “uma dançarina de *funk* muito boa e competente” antes do AVC.

¹⁵ A fim de preservar a identidade das pessoas, todos os nomes apresentados em diálogos nesta tese foram substituídos por outros, cujas iniciais são as mesmas, conforme instrução do Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UNICAMP. As transcrições multimodais desses diálogos baseiam-se na forma das minhas transcrições exclusivas para a dissertação de Mestrado – a partir dos registros audiovisuais do *AphasiAcervus*.

Depois de muita vontade e pouca coragem, finalmente ela dançou. Como foi um ato performativo totalmente ressignificado e cheio de multimodalidades gestuais e corporais recém-nascidas e que emergiram pela primeira vez aos nossos olhos encantados, proponho uma partição só para ela, para essa jovem mulher afásica, que re-dançou para se re-descobrir.

2.1 Instruções para Dançar, Depois que Você Põe a Cabeça para Fora da Água

Cena Exclusiva 4: “Partiu: ‘Vai, Você Consegue!’ ”

Continuação: DADO 2.2 - Corpus: *AphasiAcervus* (25/04/2013)

- 11 RP é pra por a música agora?
12 JC ((sinaliza com a mão direita em espalmada à frente para que ele espere)).
13 RB eu.. de::descia até embaixo e subia facinho// ((sentada, toca ambas as pernas com as mãos)).
14 agora...// ((ainda sentada, alude a seu corpo hemiplégico e hemiparético)).
15 JC ((gesto dêitico para RP colocar a música)).
16 **vai com tudo/** Ra// **Vamos** que VAMOS// ((gesto dêitico para RB se levantar)).
17 não **tem** regra para **DANÇAR/** o funk é SEU/ o **corpo** é SEU/ é você que vai **DANÇAR/**
18 quero ver alguém conseguir te copiar/ DEPOIS//
19 ((RP coloca a música de funk preferido de RB no aparelho de som da sala)).
20 RB **Ai/** meus deus... ((ela se levanta)).
21 ((o grupo aplaude com entusiasmo; RB vai para o meio do círculo de cadeiras e se prepara)).
22 EC **vai/vai** vo::ocê consegue-consegue/ **VAI/**

(Obs.: Continua a seguir.).

O quadro de hemiplegia¹⁶ que surgiu após o AVC a inibia de duas formas: na limitação motora e na vontade de dançar. Então, não dançar de maneira “competente” significava não apenas que ela esbarrava na hemiplegia, mas também que teria que aprender como dançar de novo. E, apesar da resistência e inibição, ela se dispôs a dançar, motivada pela compartilha de vida, de sentidos e de experimentação do PET e pela interação com as frequentadoras do CCA. Ela reconstruiu *reflexivamente* esta competência, ela articulou novos processos de significação não verbal, ressignificou uma prática para reaprender as semioses que categorizam o *funk* – estilo ao qual ela se dedicava muito, para ser competente novamente, gerando e fazendo emergir semioses coocorrentes originais (para ela e seu corpo) e adequadas a esta modalidade de dança. RB persistiu, aprendeu outro modo de dançar, não só porque o caminho para o corpo

¹⁶ *Hemi* -metade, *-plegia* paralisia: é a paralisia de metade sagital (esquerda ou direita) do corpo. É mais grave que a hemiparesia que se refere apenas à dificuldade de movimentar metade do corpo.

estava mais decifrado, mas também porque se treinarmos a mente corporificada (*embodiment*)¹⁷, o nosso equipamento, como um todo, responderá – de um jeito ou de outro – semiológica e coerentemente, aos estímulos provocados pelo treino, aos *gatilhos psicofísicos* (MINNICK, 2018) acionados.

Apesar das grandes e já conhecidas capacidades de adaptação presentes no corpo e na mente humana, são muitos os caminhos percorridos pelo cérebro – pela plasticidade cerebral – para atender às novas necessidades de reformulação de semioses.

O teatro performativo do PET acabou por desmistificar determinados comportamentos e indicar um caminho para que tais necessidades fossem exploradas de forma eficiente e transformadora. As experiências e os conhecimentos vivenciados pelas afásicas no teatro, a meu ver, tiveram, também, um importante significado para o desenvolvimento social e emocional delas, porque não me escapava o fato de que, quando chegava ao PET, a atuadora carregava tanto os conhecimentos que já trazia consigo quanto os novos conhecimentos surgidos em decorrência da afasia.

2.2 Não Saber o que Perguntar é Bom para Escutar a Pergunta que já Está ou de Quando a Gente Inventou de Fazer Tudo Quanto é Paródia¹⁸

O jogo teatral gerador de teatralidade performativa foi um valioso instrumento para a aquisição de conhecimentos nas afasias e, neste caso, foi minha própria experiência profissional que me ofereceu o maior suporte para chegar a esta constatação¹⁹. Sobre a importância do jogo teatral, apoiei-me na seguinte reflexão de Koudela (1991):

¹⁷ Sabe-se que o “termo *embodiment* não tem uma tradução exata para o português, aparecendo na literatura teatral como ‘incorporação’ ou ‘encarnação’ (...). A palavra *embodiment* se refere a tornar algo físico ou corporificar”. In: BELÉM, Elisa. A noção de *embodiment* e questões sobre atuação. Revista Sala Preta, São Paulo: USP. v. 11, p. 1-14, 2011.

¹⁸ O módulo de reconstrução e ressignificação paródica no PET durou um semestre letivo. Ficamos apaixonadas pelo projeto. Gerou muita metaforização, muita reconquista de realizar ironia (capacidade completamente abalada pela afasia) muito ganho de competência sociocognitiva e motora. Tema para outro artigo, mas que foi divertidíssimo, ah... Isso foi!

¹⁹ Comentarei mais acerca deste fato no capítulo de conclusão.

Os jogos teatrais foram desenvolvidos para todas as idades e contextos. Quando necessário, os jogos podem ser modificados ou alterados para adaptar-se às limitações de tempo, espaço, deficiências físicas, distúrbios de saúde, medos, etc. (KOUDELA, 1991, 47).

Para o PET, através do jogo teatral, estabeleci e procurei responder a algumas indagações orientadoras que partiram da minha observação da produção coletiva de forma empírica, a partir do nosso próprio fazer. Vejamos, a seguir.

Dado 3 - Corpus: *AphasiAcervus* (26/10/2006)

Contexto: sessão do PET com a presença das pessoas não afásicas EM (professora orientadora), JC (eu) e das pessoas afásicas JM, MS, SP, MN, SI e NT. TD significa “todas e todos”.

Legenda: idem anterior.

1. JC Olha/ ela lembrou uma história com começo meio e fim... e se a gente fizesse
2. uma mistura? O que você quer ser?
3. MS Ne::grinho... do/do Pastoreio// ((aponta para SP, um senhor ítalo-francês)).
4. JC O Negrinho do Pastoreio tá aqui.../ é ele aqui.../ vai ser o Negrinho
5. do Pastoreio/ pode ser? ((SP sinaliza que sim)) pode/ muito bem/ que mais?
6. SP ((gesticula, após um tempo, para que MS seja o Negrinho)).
7. MS NÃO... Salvatore// ((aponta para SP, insistindo para que ele seja o Negrinho)).
8. JC é um PUta personagem// ((estimula SP e este faz um gesto de aceite com as mãos)).
9. MS ((aponta para JM)) patrÃO...
9. JC Patrão? ((aponta para JM)).
10. MS Isso, pá pá PÁ// ((mimetiza gesto e som de açoitado)).
11. JC Então ((aponta para JM)) patrão do Negrinho/ e o resto de nós...
12. quem e o que vai ser?
13. NT Formiga/ te-tem formiga?
14. JC FORMIGA... quem falou/ É... Formiga// ((convidando NT a ser a Formiga)).
15. NT ((gesticula, mimetizando uma formiga mastigando, aceitando o papel)).
16. JC DUAS... ((apontando para SI, convidando-a a ser formiga, também)).
17. EM Como é?
18. JC É que a dona Noêmia contou a história do Negrinho e nós vamos encenar/ então/ a
19. história do Negrinho e antes a gente fez um resgate de tudo o que foi feito
20. até aqui/ aí eu contei a história da peça de teatro/ então... ((apontando
21. para as afásicas que fariam as personagens)) Negrinho/ o patrão/
22. do Negrinho/ Formiga/ tem que ter papel pra ela/ pra ela e pra você ((aponta para
23. as demais, que ainda estavam sem personagem)).
24. JM ((aponta para MS, indicando que ele ainda está sem papel)).
25. JC Você quer por ele na fogueira/ NÉ? E se ele fosse o FOGO?
26. MS ((gesticula mimetizando o fogo e urra como se fosse uma grande fogueira)).
27. JC SAbia que você ia fazer um bom FOGO// ((risos)).
28. MS “Ne/negrinho do Pastoreio, acendo uma vela pra ti...” ((gesticula como um maestro
29. e canta uma conhecida música tradicional do Negrinho do Pastoreio)).
30. JC Ele vai [ser o fogo// ((aponta para MS)) quem vai ser...
31. EM [O Negrinho era um escravo... pode ter outros escravos...
32. JC [É... o Negrinho era um escravo, podia ter outros escravos...

Indagação (i) Como se articulam os processos de significação verbais e não verbais que as afásicas empreendem na interação do fazer teatral para ajustar as condições de produção do sentido?

Dado 4 - Corpus: AphasiAcervus (26/10/2006)

Contexto: sessão do PET com a presença das pessoas não afásicas EM (professora orientadora), JC (eu) e das pessoas afásicas JM, MS, SP, MN, SI e NT. TD significa “todas e todos”.

Legenda: idem anterior.

1. EM ...e Aí/ está sendo lá... quase comido pelo formigueiro...
2. ...e aparece NOssa SENHORA//
3. TD A:::H! ((sinalizam que lembraram-se do final da história)).
4. JC Faltou isso na história//
5. MS ((aponta para MN, convidando-a a ser a personagem Nossa Senhora)).
Senho::ra...
6. EM [lembrou, dona Noêmia? Aí quando o menino está quase a morrer...
7. MS [“Negrinho do Pastoreio, acendo uma vela para ti...” ((canta baixinho,
8. sob as falas)).
9. EM Está a morrer co-comido... porque é... NÉ? Lambuzam ele de mel/ não sei o
que...
10. Então ele está quase sendo comido por formigas/ aquelas saúvas...
11. MS ((continua o canto num tom de voz mais baixo)).
12. EM Aparece Nossa Senhora e leva o menino... é assim que eu conheço
13. [essa história...
14. JC [a:::h faltou esse DETALHE//
15. EM [...do folclore brasileiro//
16. MS o persoNagem...
17. JC [Então olha...
18. NT [Nossa Senhora é você/ né? ((apontando para NF)).
19. MS A Saori...?
20. NT Noêmia// ((esclarecendo a dúvida)).
21. JC Saori?
22. MS Isso
21. JC A Saori é quem? ((perguntando para MS)) Nossa Senhora...? Ou a dona
Noêmia?
23. JC ((pergunta para MS, verificando se os acordos ficaram firmados, ao que
24. ele confirma que sim))
25. EM mas vocês se lembram disso da Nossa Senhora...? A senhora se lembra
26. [disso/ dona Noêmia?
27. MS [É... é... é... é... ((concordando, entusiasmado)).
28. JC Agora que você contou/ eu lembrei perfeitamente//
29. TD ((várias falas simultâneas do grupo, concordando com a lembrança)).
30. EM Lembrou...?
31. JC Faltava isso aí.../ Eu sabia que tinha alguma coisa a mais/ mas eu ia
32. tentar descobrir na encenação.../ mas você arrasou/ porque é isso mesmo//
33. EM ((ri)) mas não é isso...?
34. JC Não.../ é isso.../ é isso mesmo.../ isso mesmo//
35. EM Às vezes a gente vai lembrando aos poucos/ né?
36. NT [é... é... ((concordando, entusiasmada)).
37. TD ((falas simultâneas do grupo, concordando com a história novamente)).
38. EM Eu nem lembrava que eu lembrava...
39. JC Eu ia tentar lembrar na encenação.../ fazendo e::e... ah!... TÁ ((juntando as
palmas das mãos, representando um momento futuro em que se lembrasse da santa)).

40. EM TÁ//
41. JC Mas é ÓTIMO/ porque agora já resolveu//

Indagação (ii) O que a afasia, como perturbação da metalinguagem, que pode estar acompanhada de comprometimento motor e prático, implica para a geração e emergência de semioses coocorrentes?

Dado 5 - Corpus: AphasiAcervus (26/10/2006)

Contexto: sessão do PET com a presença das pessoas não afásicas EM (professora orientadora), JC (eu) e das pessoas afásicas JM, MS, SP, MN, SI e NT. TD significa “todas e todos”.

legenda: idem anterior.

01. JC Não... não... não.../ fala: **NÃO**// ((estimulando SP [o Negrinho], enquanto
02. JM [o feitor] ergue os braços e açoita-o, mimetizando movimentos de chicote)).
03. SP A:::l.../ [ai... ai... A:::l... ((fugindo de JM)).
04. JC [agora chega a esposa ((MG [a esposa], levanta-se e vai até a cena)).
05. MG ...nã-não fa-aiz isso co[m] ELE...
06. SP ((mímese de choro, representando o sofrimento do Negrinho sendo açoitado)).
07. JM **FACO**//
08. MG Ma... ((2 segundos))/ mas vo-você é **i(n)justo**//
09. MS U:::hhh ((interjeição, aprovando a dramaticidade da cena)).
10. JM Por quê?
11. MG PORQUE você fica te... –tenendo (sic)... porque ele é cri.../ cri... [ança]//
12. NT PEQUENO// ((NT ajuda a fala de MG, colaborativamente)).
13. JC O que você quer fazer com ele? ((pergunta a JM)).
14. JM Botar... (2 segundos) no TRONCO//
15. MS Ah... [A:::H ((interjeição; levanta-se para coordenar a cena, erguendo o braço de SP)).
16. JM [Botar ele no-no tronco... no **formigueiro**//
17. JC Prende o braço dele.../ no alto.../ prende no alto... ((MS e JM levantam o braço de SP, mimetizando a colocação do Negrinho no tronco)).
18. JC TIRA o cajado do pastorzinho ((retira de SP a bengala que lhe servia de cajado)).
19. JC Opa/ deixa eu ajudar aqui... ((ajuda SP a manter-se com os braços para cima)).
20. JC Opa/ deixa eu ajudar aqui... ((ajuda SP a manter-se com os braços para cima)).
21. NT Chora:::ndo... ((sugere a SP uma ação física, que ele acata)).

Indagação (iii) Se a emergência de semioses coocorrentes implica uma tomada de consciência sobre a multimodalidade das ações ativadas pela afásica durante o PET, o que a observação daquela emergência de semioses coocorrentes e reflexividade linguística podem revelar sobre as relações entre linguagem, corpo e cognição nas afasias e na suposta noção de “normatividade”?

Parti da hipótese de que, ainda que apresentem dificuldades de (meta)linguagem e de atividades motoras e práticas, que certamente se refletem/manifestam na atividade teatral implicada no ato de produção de semioses multimodais performacionais, afásicas podem atuar competentemente com relação à atividade reflexiva teatral que constitui o uso da linguagem verbal e não verbal em cena.

3. A Peça Radiofônica que, Como *Corpus de Pesquisa*, Gerou *Mundos*

A partir do segundo semestre de 2013, após um semestre de retomada do meu trabalho junto ao PET no mestrado, iniciamos no CCA um projeto teatral que envolveu o trabalho da atuadora afásica voltado para um veículo radiofônico. Instaurei, naquela ocasião, uma nova instância de criação e reflexão sobre o gênero “rádio teatro” no CCA.

No decorrer daquele período, desenvolvi o roteiro e o texto de uma peça radiofônica através da criação coletiva, de jogos teatrais e improvisação; além disso, procurei recuperar e registrar junto às atuadoras a memória do radioteatro/radionovela, gênero que teve grande penetração em todo o Brasil a partir da década de 1920. O que orientou meu trabalho foi acreditar que poderia existir um espaço ainda possível para o drama *no e de* rádio ou, pelo menos, para a apresentação e audição, por uma plateia, deste tipo de obra de arte em 2013, quando estreamos – e que a nossa peça radiofônica poderia ocupar este espaço. Tanto que marcamos uma estreia oficial no Anfiteatro do IEL, equipado com os recursos necessários para a audição de nossa peça radiofônica intitulada “*Recuerdos de Ypacarái – De Quando o Brasil Quase Entrou (de novo) em Guerra Contra o Paraguai*”²⁰, em 12 de dezembro de 2013, às 10h. A peça, com forte teor de Teatro do Absurdo, tinha a seguinte sinopse:

Sinopse:

Tudo começou quando a grande atriz internacional, símbolo e benfeitora do Paraguai, Angelita Joli, veio ao Brasil para o lançamento do seu novo filme. Ela veio de navio pelo Rio Paraguai, descendo em *Puerto Stroessner*, em Foz do Yguaçu. Muitos *paparazzi* e repórteres queriam entrevistá-la, mas Futrício Jr. fura o cerco de seguranças e, quando aborda a atriz, acusa-a de ter um filho brasileiro – Ernestinho – nascido em Belém do Pará há 15 anos, que seria filho do jornalista paraense Ludovico. O Segurança afasta Futrício e sai com a atriz. Natalícia, irritada, exige provas da acusação, o que poderia gerar uma intriga internacional. Ele, Futrício, diz que vai provar! E a partir daí todos os quiproquós acontecem. Futrício suborna o Segurança e Natalícia os espiona, mas não consegue ouvir o nome do suposto pai. Futrício e Natalícia, em seus programas de rádio, entrevistam os envolvidos na trama, tentando desvendar o mistério de quem seria o pai de Ernestinho. Mama Perlita, irritada, lança uma praga em Futrício Jr., que se cumprirá se ele não se calar. Micky Jaguar traz um médico paraguayo para explicar a concepção imaculada de Angelita. E a Generalíssima Presidenta do Paraguai, Carmen Gutierrez, ameaça entrar em guerra com o Brasil *de nuevo*, caso esta situação diplomática constrangedora, que ameaça a honra do Paraguai, não se encerre. Até que, quando Mama Perlita, a única que sabe *La Verdad*, decide contar a todos sobre seu neto, acontecimentos bizarros e estranhos, vindos da parte do além, calam-na para *siempre!* Convidamos a todos a saborear esta saga! Intriga, drama, ação, suspense e paixão são os ingredientes desta história *muy dramática!* ¡Viva el Paraguay!

²⁰ Disponível em: <https://youtu.be/v20RyQdmacl>. Acesso em: 09/05/2022

3.1 Como Seguir o que se Transforma ou Categorias de Análise

Uma chave importante de minha observação foi verificar que as semioses compareceram de duas maneiras diferentes e em momentos distintos na criação da peça radiofônica: **i)** o primeiro momento era quando havia no grupo os acordos gerais sobre o *canovaccio* e procedimentos para a montagem; **ii)** o segundo momento era exatamente o da execução da ação *per se*, que demandou das atadoras uma postura teatral propriamente dita.

Em decorrência destas observações apresento abaixo um quadro no qual se destacaram algumas das modalidades que atuaram multissemioticamente no PET, e que foram observadas quando emergiram como construção reorganizada de sentidos:

Modalidade Semiótica	Processos semióticos gerados
Texto	Fala, ações, gestos e movimentos correspondentes
Gesto	Ações, olhares e expressões corporais e faciais
Movimento	Imagem corporal produzida pelo ato teatral

Tabela 1: Modalidade Semiótica X Processos Semióticos Gerados

Uma tarefa subsequente foi a organização dessas ocorrências, relacionando-as com sua emergência nas categorias analíticas. Exponho a seguir o quadro analítico das minhas categorias de análise, as nervuras da ação. Este quadro analítico foi elaborado com base e inspiração na obra de Stanislavski (1964) e em seu método das ações físicas, posteriormente revisitadas por Grotowski (2012), a partir da noção de nervuras da ação de Fabião (2010). Vejamos no quadro uma caracterização geral da ocorrência de semioses simultâneas em meio ao PET:

Nervura: <i>Emergência de semioses verbais e não verbais</i>	Subnervura: Corporeidade da ação	Trabalho da atriz sobre si mesma: domínio rudimentar dos elementos da psicotécnica e construção multimodal de semioses verbais e não verbais de uma segunda natureza (corpo + mente; ação-gesto-movimento + fala). Ação física: um gesto, um movimento ou uma atividade corporal com uma intencionalidade, com um objetivo a atingir, envolvidos por impulsos que visem a um objetivo.
	Subnervura: Intenção comunicativa	Ação: atenção, imaginação, musculatura em estado de prontidão para agir e criar semioses. O gesto-movimento: envolve todo o corpo, tem forma organizada e qualidades.
Nervura: <i>Densidade modal no ato teatral</i>	Subnervura: Sensorialidade/ espaço compartilhado	Circunstâncias; situações/acometimentos; avaliação na mudança de situação. A ação não é fazer um gesto, uma atividade, um movimento. A ação é um processo psicofísico multimodal de criação interna do ator afásico para alcançar um determinado objetivo, que se dá no tempo e no espaço conforme as semioses coocorrem, objetivando instaurar o jogo teatral ou a cena propriamente dita.
	Subnervura: Conectividade/ objetivo comum	Relação/ interação entre objetos de atenção da cena; comunicação; tempo-ritmo. A linha física da ação (chamada “partitura”) deve estar justificada num processo individual, que envolve imagens próprias (chamadas “subpartitura”) e que ajudam a definir a ação mental, sem a qual o ator afásico corre o risco de não tornar vivas suas ações físicas, verbais e não verbais.

Tabela 2: Resumo das Nervuras da Ação

Durante a tomada do áudio, ao longo dos ensaios e improvisações dos *canovacci* para a captação das falas que seriam adicionadas ao texto final da peça radiofônica, sempre surgiam falas e situações que não haviam sido ensaiadas. Isso se dava por dois motivos: **i)** pela dificuldade intrínseca da atriz retomar sua própria recém criação com as mesmas ações e palavras (como o fazem atrizes não afásicas, de modo geral); **ii)** pela criatividade aflorada das jogadoras em situação, buscando compensar esta dificuldade com uma outra criação inédita e absolutamente performativa, condizente com o tema e com o tópico maior da cena, sem perder o *canovaccio* combinado. Entendi, então, a fim de aproveitar ao máximo essa condição acima exposta, a necessidade de criar uma sonoplastia realizada ao vivo com materiais e objetos que estivessem disponíveis no CCA, além de fazermos sons com nossas bocas e corpos, percursivamente; a sonoplastia nos servia como contexto, preenchimento e ambientação. Deste modo, multissemioticamente, elaboramos várias camadas de sentido da nossa montagem.

4. Aplicação das Nervuras da Ação e Formas de Análise da Dimensão Multimodal do PET

As disposições do jogo teatral com as afásicas foram estabelecidas a partir dos processos de linguagem e semioses continuados e inter-relacionados, e são ferramentas epistemológicas de análise neurolinguística e performativa: a relação intrínseca entre corpo/ cognição/ pensamento/ linguagem/ interação.

4.1 Como Seguir o que se Transforma Parte 2 ou a Performatividade na Cena Exclusiva

Para demonstrar a aplicação das nervuras da ação, exponho a seguir mais uma **Cena Exclusiva**: um dado extraído do meu **corpus** do mestrado (CALLIGARIS, 2016) e, em seguida, apresento uma tabela analítica associando trechos das falas das atadoras às nervuras da ação.

DADO 6 - Corpus: AphasiAcervus (03/10/2013)

Contexto: sessão do PET com a presença das não afásicas EM, JC, NE, NF, do não afásico RP e das(os) afásicas(os) MN, MS, LM, SI, SP, RB. A sigla TD significa "todos".

Gravação da Unidade de Cena # 4: Mas será o Ludovico?!

Legenda: Natalícia, repórter investigativa segue o segurança da famosa atriz paraguaia Angelita Joli até uma praia deserta com floresta, numa noite de ventania e tenta escutar sua conversa secreta com Futricio Jr, jornalista ambicioso e fofoqueiro, sobre quem seria o verdadeiro pai do filho brasileiro da atriz, cerne do escândalo internacional que move a trama.

Agora, apresento a tabela analítica mencionada, demonstrando os modos e recursos semióticos mais densos e que mais se destacaram no trecho em questão, ou seja, o que estou chamando de *nervura da ação*, nos trechos iniciais do Dado 6, com as vozes aqui transcritas em formato multimodal adotado pelo *AphasiAcervus*/IEL²¹:

²¹ A diferenciação de cores é um recurso para facilitar a leitura das três colunas desta tabela, não implicando em informação adicional.

Tabela 3: Tabela Analítica das Nervuras da Ação (Categorias de Análise)

FRASE	TRANSCRIÇÃO DA FALA	MODOS SEMIÓTICOS EM DESTAQUE: NERVURAS DA AÇÃO
01 TD	((sentados, realizando <i>gestos ritmados</i> sons diversos feitos com a boca, imitando o que seria som	Gestos metafóricos, gestos ritmados, gestos icônicos / CONECTIVIDADE/OBJETIVO COMUM
02	de floresta à noite))	Idem/ IDEM
03 JC	vamos gravar este som então/ Rogério? vamos gravar este som? ((gira o indicador da mão direita	Gesto dêitico e gesto emblemático/ IDEM
04	apontado para cima, para indicar todos os sons realizados))	Idem/ IDEM + SENSORIALIDADE/ESPAÇO COMPARTILHADO
05 TD	((movimento de sim com a cabeça))	Idem/IDEM+IDEM
06 JC	silêncio no estúdio ((sinal dêitico com o dedo indicador para RP, que inicia a gravação do som))	Manutenção do gesto/ IDEM+IDEM
07 JC	((indicação para RP "cortar" a gravação depois de cerca de 30')) vamos ver se ficou bo/	Idem/ IDEM
08	eu nem perguntei se vocês concordavam(.) vocês concordam com este som?	Gesto icônico/ CONECTIVIDADE/ OBEJIVO COMUM
09 TD	((todos fazem gesto afirmativo com a cabeça))	Idem/ IDEM
10 JC	vamos ouvir como ficou?	Idem/ IDEM
13 TD	(...)((em silêncio, ouvem a sonoplastia recém produzida. ao final, risos e gestos e	Junção entre dêiticos gestuais e verbais/ SENSORIALIDADE/ESPAÇO COMPARTILHADO + CORPOREIDADE DA AÇÃO
14	movimentos corporais entusiasmados de aprovação))	SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO/ Idem
15 EM	mUito jóia/ MUito jóia...	Gesto emblemático que continua na pausa/ IDEM
16 JC	ficou legal né? ((todos demonstram aprovação corporalmente))	Idem/ IDEM

Com o Quadro 3 (nas linhas de 1 a 14) é possível notar que foram feitos quatro acertos no momento dos acordos: **i)** quando convidei todas para gravar o som de floresta; **ii)** quando perguntei se todas concordavam com aquele som para ilustrar a floresta; **iii)** quando convidei todas para ouvir o som produzido; **iv)** quando as pessoas aprovaram aquele som, que seria, enfim, usado como cenário sonoro daquela cena na versão final da novela. Ao firmarmos estes acertos, já acontecia ação presente de cena, ou seja, o acordo sobre produzir aquele som já havia sido firmado e o grupo já o estava produzindo.

Estes dois momentos foram costurados pelas seguintes *nervuras da ação*, conforme podemos observar: **i)** Conectividade/Objetivo Comum, quando o segundo momento, o da ação, já estava acontecendo, simultaneamente, ao longo dos quatro acertos acordados, temos: **ii)** Sensorialidade/Espaço Compartilhado; **iii)**

Conectividade/Objetivo Comum; **iv)** Sensorialidade/Espaço Compartilhado + Corporeidade da Ação.

Em seguida, nesta **Cena Exclusiva** (trecho que vai das linhas 34 a 42, assinaladas na tabela acima), os combinados, anteriores à execução desta mesma cena, foram os seguintes: **i)** quando é proposta a inserção de uma fala de Futrício Jr; **ii)** quando decidimos como é que o Segurança soube da situação; **iii)** quando é proposto o pedido de suborno por parte do Segurança; **iv)** quando decidimos qual seria a fala pontual de Futrício ao Segurança; **v)** quando orientei para que Futrício finalizasse com uma “risada maligna”.

Temos dois momentos importantes de construção dessa cena, organizados pelo próprio elenco, em conformidade com sua necessidade processual de elaboração performativa: o primeiro momento, portanto, é o *momento dos acordos* e o segundo momento é o *momento da execução da cena*. O momento da execução da cena configura-se pelas situações a seguir: **i)** quando Futrício pergunta contundentemente ao Segurança “quem é o pai da criança”; **ii)** a “risada maligna” de Futrício Jr.; **iii)** a risada inesperada do Segurança ao final da cena, que acabou sendo incorporada a ela.

Estes dois momentos foram permeados pelas seguintes *nervuras*: **i)** no momento dos acordos: Conectividade/Objetivo Comum; Intenção Comunicativa; Sensorialidade/Espaço Compartilhado; Corporeidade da Ação + Intenção Comunicativa; Conectividade/Espaço Compartilhado; **ii)** no momento da ação: Sensorialidade/Espaço Compartilhado; Conectividade/Objetivo Comum; Conectividade/Espaço Compartilhado.

Uma constatação decisiva para a compreensão do meu trabalho foi a de que, pelo processo do meu *modus operandi* com pessoas afásicas, houve mais momentos de acordos do que de ação, o que não diminuiu a potência do que realizamos. No entanto, isso revelou a natureza da nossa construção, já que a peça radiofônica foi montada sessão por sessão, contingencialmente, tendo em vista que a assiduidade das participantes não era permanente. Sendo assim, os acordos tinham que ser revistos sempre, de forma pactual, consensual e coletiva, para que o *canovaccio* principal se mantivesse.

Considerações Finais

De minha parte, verifico que afásicas, apesar do comprometimento neurológico e das alterações metalinguísticas, conservaram e reorganizaram uma competência de natureza textual-discursiva teatral e, por conseguinte, artística e multimodal. Competência que possibilitou que participassem de uma *educação teatral semiótica* e que fossem instruídas quanto a densidade modal e, desta forma, que conduzissem ativamente o jogo teatral, que sustentassem o ato cênico, a conversação, a troca de turnos e a elaboração semiótica – pela via do *processo colaborativo*, tão caro ao fazer teatral.

Nomeio esta competência de *conduta teatral*. Isso nos permitiu, coletivamente, uma espécie de reconstrução ou apropriação de elementos teatrais, como o que fizemos na peça radiofônica através da movimentação dinâmica e cooperativa dos turnos, contribuindo para a coordenação das ações e para a construção dos sentidos.

Por fim, por meio da análise das sessões vídeogravadas do PET, percebi que o *corpo expressivo/performativo* da afásica se torna mais potencialmente expressivo quando posto em ação, contextualizado em uma situação, seja ela linguística ou não, na qual deve realizar um gesto ou uma ação relevante e significativa. Notei que a natureza sociocognitiva e sócio-interacional dos jogos teatrais auxiliou a atuadora afásica na retomada de uma expressividade comunicativa com sentido e que dialoga com o mundo, justamente por ser o fazer teatral uma prática intersemiótica por natureza, facultando o comparecimento de complexas redes multimodais que, no caso desta pesquisa, são intrinsecamente performativas e performatizantes.

REFERÊNCIAS

CALLIGARIS, Juliana. Pablos. **A Dimensão Multissemiótica do Jogo Teatral: A Experiência de Elaboração de uma Peça Radiofônica no Programa de Expressão Teatral do Centro de Convivência de Afásicos (CCA – IEL/UNICAMP)**. 2016. 160 f. Dissertação (mestre em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2016.

GROTOWSKI, Jerzy. **Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contracorpos** – Eletrônica, set.-dez. 2010, v. 10, n.3, p.321-326. ISSN: 1984-7114. Recuperado de <<https://doi.org/10.14210/contrapontos.v22n1.p2-7>>. Acesso em: 21 out. 2022.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta** [on-line], 2008, vol. 8, p. 197-210. ISSN: 2238-3867. Recuperado de: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867>>. Acesso em: 21 out. 2022.

FISCHER-LICHTE, Erika, **The Transformative Power of Performance**. London, Routledge, 2008.

KOUDELA, Ingrid Dormiem. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MINNICK, Michele. **Uma Jornada com Rasaboxes**. Entrevista concedida a Ana Achcar, Adriana Bonfanti, Joana Ribeiro S. Tavares, Marcia Moares, Anna Wiltgen, Dadá Maia e Adriana Maia. Revista Ouvirouver, Uberlandia v. 14 n. 1 p. 234-246 jan./jun. 2018.

MIRA, Caio. **O CCA como uma comunidade de práticas: uma análise das interações do Centro de Convivência de Afásicos**. 2006. 155 f. Dissertação (mestre em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2006.

MORATO, E. M. *et alli*. **Sobre as afasias e os afásicos – subsídios teóricos e práticos elaborados pelo Centro de Convivência de Afásicos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

NORRIS, Sigrid. Multiparty interaction: a multimodal perspective on relevance. In: Discourse Studies. **Sage Journals**, 2006, Vol. 8 Issue 3. Recuperado de: <<https://doi.org/10.1177/1461445606061878>>. Acesso em: 21 out. 2022.

SALOMÃO, Maria Margarida Martins. **A construção do Sentido**. Veredas: Revista de Estudos Linguísticos, Juiz de Fora/MG, v. 3, n. 1, p. 61-79, 1999.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. R. de Janeiro: Civil. Brasileira, 1964

Recebido em: 11/07/2022

Aceito em: 28/11/2022.