UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

JULIANA PABLOS CALLIGARIS

CORPO-COGNIÇÃO E TEATRO PERFORMATIVO COM PESSOAS ATUADORAS AFÁSICAS:
PROCEDIMENTOS CRIATIVOS, FORMAÇÃO E PEDAGOGIA NAS ARTES DA CENA

BODY-COGNITION AND PERFORMATIVE THEATER WITH APHASIC ACTING PEOPLE:
CREATIVE PROCEDURES, TRAINING AND PEDAGOGY IN THE PERFORMING ARTS

CAMPINAS
2023

JULIANA PABLOS CALLIGARIS

CORPO-COGNIÇÃO E TEATRO PERFORMATIVO COM PESSOAS ATUADORAS AFÁSICAS: PROCEDIMENTOS CRIATIVOS, FORMAÇÃO E PEDAGOGIA NAS ARTES DA CENA

BODY-COGNITION AND PERFORMATIVE THEATER WITH APHASIC ACTING PEOPLE: CREATIVE PROCEDURES, TRAINING AND PEDAGOGIES IN THE PERFORMING ARTS

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Performing Arts, in the area of Theatre, Dance and Performance.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. SUZI FRANKL SPERBER

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA
ALUNA JULIANA PABLOS CALLIGARIS, E ORIENTADA PELA
PROFA. DRA. SUZI FRANKL SPERBER

CAMPINAS
2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C134c
Juliana

Calligaris, Juliana Pablos, 1973-
Corpo-cognição e teatro performativo com pessoas atuadoras afásicas : procedimentos criativos, formação e pedagogias nas artes da cena / Pablos Calligaris. – Campinas, SP: [s.n.], 2023.

Orientadora: Suzi Frankl Sperber
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Teatro contemporâneo. 2. Performatividade. 3. Afasia. 4. Performance. (Arte). 5. Pedagogia. I. Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Body-cognition and performative theater with aphasic acting people: creative procedures, training and pedagogy in the performing arts
Palavras-chave em inglês:
Contemporary theater
Performativity
Aphasia
Performance art
Pedagogy
Área de concentração: Teatro, Dança e Performance
Titulação: Doutora em Artes Cênicas
Banca examinadora:
Suzi Frankl Sperber [Orientadora]
Ana Elvira Wuo
Ana Paula Ibañez
Raquel Scotti Hirson
Eduardo Okamoto
Data de defesa: 31-08-2023
Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0002-6751-8643
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/8031669351954415

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

JULIANA PABLOS CALLIGARIS

ORIENTADORA: SUZI FRANKL SPERBER

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. SUZI FRANKL SPERBER
2. PROFA. DRA. RAQUEL SCOTTI HIRSON
3. PROFA. DRA. ANA PAULA IBAÑEZ
4. PROFA. DRA. ANA ELVIRA WUO
5. PROF. DR. EDUARDO OKAMOTO

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 31.08.2023

“O que é ser mulher? O que cada uma de nós já deixou de fazer ou fez com algum nível de dificuldade pela identidade de gênero, pelo fato de ser mulher? A pergunta não é retórica, ela é objetiva, é para refletirmos no dia a dia, no passo a passo de todas as mulheres, no conjunto da maioria da população, como se costuma falar, que infelizmente é subrrepresentada”.

“A gente sabe que a gente está ativa, está militando, está resistindo o tempo todo”.

Marielle Franco

“Poupa: Simourgh está escondido atrás do véu de nuvens.
Pássaros: Que véu? Que nuvens?
Poupa: Seu coração está atrás do véu.
Então finalmente os pássaros alçam voo.

“A Conferência dos Pássaros”
De Farid uddin-Attar, na releitura de Peter Sís.

Dedico:

Mais uma vez, à Ariana Diadorim Calligaris Martins e João Carlos Guimarães Pinto Martins, amores de toda essa vida.

AGRADECIMENTOS

À minha professora orientadora Suzi Frankl Sperber, por acreditar em mim, por estar comigo em renovada jornada sem desistir de mim, por confiar em mim e em minha capacidade de pesquisa e escrita, por me orientar compartilhando arte e vida, pela cumplicidade e paciência. Por ter se envolvido com esta pesquisa, me ensinando generosamente a partir de sua sabedoria.

Ao meu marido, companheiro, parceiro, cúmplice, João Carlos Guimarães Pinto Martins, por estar incondicionalmente sempre ao meu lado em todos os momentos deste doutorado – principalmente nos mais difíceis – me apoiando em tudo, sobretudo sendo um pai maravilhoso para nossa filha.

À minha pequena Ariana Diadorim, luz da minha vida, que teve que aprender a ficar sem a mamãe, mesmo sentido minha falta, em todos os longos momentos dedicados aos estudos, leituras e escrituras desta tese.

Agradeço às minhas colegas pesquisadoras Natália Ferrari, Nathália Epifânio, Natália Freitas e Flora Ariza e ao meu colega pesquisador Rafahel Jean Parintins Lima por toda colaboração, por toda ajuda e pela afetiva e dinâmica participação nas várias sessões do PET em que estiveram presentes. E sobretudo e principalmente à Edwiges Morato, por ter sido mais que uma professora, por ter sido uma amiga.

Agradeço às todas as atuadoras afásicas e atuadores afásicos que estiveram presentes todos estes anos e às suas famílias. Às atuadoras MN, MH, NF, Ci, EC, RB, Eli e SI, SP, SN e MG (*in memorian*), e aos atuadores LM, RL e Ole, Gi, MS, JM e Ev (*in memorian*), por toda presença, disposição, confiança, amor e afeto.

Agradeço à banca examinadora, e à banca suplente (Prof. Dr. Patrik Vezali e Prof. Dr. Juliano Jacobini) pela oportunidade de profundo aprendizado e de fazer a proveitosa discussão que tivemos.

Agradeço à querida amiga e Profa. Dra. Alda Couto, professora emérita da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, pela leitura atenta, zelosa e criteriosa deste trabalho.

Agradeço muito à todas e todos os funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Artes, pelo zelo, atenção e acolhimento das nossas demandas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Número do processo 88882.435487/2019-01.

RESUMO

Esta pesquisa investigou a criação artística na cena contemporânea a partir dos processos performativos do Programa de Expressão Teatral (PET) com pessoas 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 e a primeira prospecção que fiz no doutorado foi retomar dados escritos e 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 pessoas afásicas registrados no âmbito de uma pesquisa inter, multi e transdisciplinar entre Artes Cênicas, Linguística e Semiótica. Foi focada nesta observação 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. Estes modos de prospecção estiveram conectados com a minha prática como artista, inseridos no contexto da minha companhia de teatro – a Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas – que em 2023 completou 32 anos de existência. É por isso que logo na primeira prospecção tive como motivação inicial o resgate de meu primeiro momento de presença no Centro, de 2003 a 2007: porque o que desenvolvi naquele tempo fez parte da minha Iniciação Científica (IC), que esteve vinculada à minha graduação em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (UNICAMP), realizada após minha graduação em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes (UNICAMP). 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 Instituto de Estudos da Linguagem (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 teatral e do jogo teatral na (re)organização de possibilidades afetivas, comunicativas, performativas e expressivas daquelas pessoas. O objetivo desta pesquisa, ancorado em parte na experiência daqueles estudos, é refletir sobre o ato teatral performativo em contextos de afasia a partir da pulsão de ficção originado na experiência da atuadora de ser corpo, um organismo que ocupa um lugar e vive uma experiência, tornando-se um corpo-cognição. Recobre o aprofundamento – já assinalado na dissertação – 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.

Palavras-chave: Teatro Contemporâneo. Performatividade. Afasia. Performance (Arte). Pedagogia.

ABSTRACT

This research investigated artistic creation in the contemporary scene, from the performative processes of the Theatrical Expression Program (TEP) with aphasic persons 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 my master's degree, and the first prospection I did was to resume my written data and audiovisual material on the work of performative theater previously carried out, 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. Based on this research, I moved on to 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. These ways of prospecting were connected with my practice as an artist inserted in the context of my theater company – Cia Trilhas da Arte – which in 2023 completed 32 years of existence. That is why, in the first prospection, I had as initial motivation the rescue of my first moment of presence at the Center, from 2003 to 2007: because what I developed, at that time, was part of my Scientific Initiation (SI), linked to my graduation in Philosophy from the Institute of Philosophy and Human Sciences, which took place after my graduation in Performing Arts from the Institute of Arts. In that period, with knowledge from the three areas, Performing Arts, Semiotics and Linguistics – intertwined with Philosophy, I identified the resource of the aphasic performers participating in the TEP to verbal and non-verbal strategies specific to different semiotic systems to express themselves performatively, motivated by the theater experience. That SI study proceeded to the Master's research in Linguistics – with coverage in theater and semiotics, by Language Studies Institute from 2013 to 2016, which investigated the multimodal co-occurrence of semiosis (speech, gesture, look etc.) with aphasic actors, through observations of the interactions of different semiotic processes – active in the construction of

meanings – to analyze the role of theatrical scenic activity and theatrical game in the (re)organization of affective, communicative, performative and expressive possibilities of those people. The objective of this research, anchored in part on the experience of those studies it is to reflect on the performative theatrical act in contexts of aphasia from the fiction drive originated from the experience of the performer as a body, an organism that occupies a place and lives an experience, becoming a body-cognition. It covers the deepening – already mentioned in the dissertation – of theoretical, aesthetic, methodological and practical interests about performative staging with aphasic people, in order to develop a study environment that contributes to the practices and pedagogies of creation and training in the performing arts.

Keywords: Contemporary Theater. Performativity. Aphasia. Performance Art. Pedagogy.

RESUMEN

Esta investigación investigó la creación artística en la escena contemporánea, a partir de los procesos performativos del Programa de Expresión Teatral con personas afásicas desarrollado en el Centro de Vivir Afásico del Instituto de Estudios del Lenguaje de la Universidad Estadual de Campinas. Seguí una línea de investigación heredada de la maestria y la primera prospección que hice fue retomar datos escritos y material audiovisual sobre el trabajo de teatro performativo que ya había realizado en el Centro, ya que tenía más de una década de procedimientos de interacción, resignificación y creación teatral procesual de mi modus operandi en el trabajo de expresión teatral con personas afásicas registrados en el ámbito de una investigación inter, multi y transdisciplinar entre las Artes Escénicas, la Lingüística y la Semiótica. Centrada en esta observación, pasé a la segunda línea de investigación: la selección de obras/procesos teatrales y performativos específicos, ya sean de iniciación científica, maestría o doctorado para el estudio y organización de los procedimientos creativos y una pedagogía, en las artes escénicas, desde la performatividad surgida en contextos de afasia. Estas dos formas de prospección se conectaron con mi práctica como artista, insertadas en el contexto de mi compañía de teatro – Cia Trilhas da Arte – que en 2023 cumplió 32 años de existencia. Por eso, en la primera prospección tuve como motivación inicial el rescate de mi primer momento en el Centro, de 2003 a 2007 como parte de mi Iniciación Científica, que estaba ligada a mi graduación

en Filosofía no Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas (UNICAMP), después

de mi graduación en Artes Escénicas del Instituto de Artes (UNICAMP). En ese período, con conocimientos de las tres áreas, Artes Escénicas, Semiótica y Lingüística entrelazadas con la Filosofía, identifiqué el recurso de los performers afásicos participantes del PET a estrategias verbales y no verbales propias de diferentes sistemas semióticos para expresarse performativamente, motivados por la experiencia teatral. Ese estudio de IC procedió a la investigación de Maestría en Lingüística – teatro y semiótica, del Instituto de Estudios Lingüísticos de 2013 a 2016, que investigó la co-ocurrencia

multimodal de semiosis (habla, gesto, mirada etc.) con actores afásicos, a través de observaciones de las interacciones de diferentes procesos semióticos - activos en la construcción de significados – para analizar el papel de la actividad escénica teatral y del juego teatral en la (re)organización de las posibilidades afectivas, comunicativas, performativas y expresivas de esas personas. El objetivo de esta investigación, anclada en parte en la experiencia de esos estudios, es reflexionar sobre el acto teatral performativo en contextos de afasia desde la pulsión ficcional originada desde la experiencia del performer de ser cuerpo, organismo que ocupa un lugar y vive una experiencia, convirtiéndose em cuerpo-cognición. Abarca la profundización, ya mencionada en la disertación, de intereses teóricos, estéticos, metodológicos y prácticos sobre la puesta en escena performativa con personas afásicas, con el fin de desarrollar un ambiente de estudio que contribuya a las prácticas y pedagogías de creación y formación en las artes escénicas.

Palabras clave: Teatro Contemporáneo. Performatividad. Afasia. Performance (Arte). Pedagogía.

SUMÁRIO

PRIMEIRO VALE: O VALE DA BUSCA 15

1.1 “As pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas.” 17

SEGUNDO VALE: O VALE DO AMOR 23

2.1 “Quando a alma fala, já não fala a alma” 31

2.2 Afasia Antes do Teatro, Uma História que Atravessa mais de Duas Décadas e o Ainda Aqui e Agora 32

TERCEIRO VALE: O VALE DA COMPREENSÃO 36

3.1 “Há pessoas que nos fazem voar [...] e nos descobrimos mais selvagens, mais bonitos, mais leves, com uma vontade incrível de subir até as alturas.” 36

3.2 Respiração Firme, Asas Prontas e Rota Traçada 38

QUARTO VALE: O VALE DO DESAPEGO 46

4.1 “Tudo o que era sólido se desmancha no ar.” 47

4.2 “Conheças todas as teorias, domine todas as técnicas, mas ao tocar uma alma humana, seja apenas outra alma humana.” 51

4.3 Módulos Performativos – Parte I: Explorando o Território 57

4.4 Módulo Rasaboxes 61

4.5 Módulo Máscara Neutra e Máscara Expressiva 83

4.5.1 Experimentação com Máscara Expressiva 90

4.6 Módulo de Sensibilização Sonora: “Banda” de Sons Vocais e Percussivos Corporais 95

4.7 Módulo Sensibilização Sonora: Construindo a “Estação de Trem” 102

4.8 Módulo: Vídeo Performances 108

4.9 Módulos Performativos – Parte II: Desapego é Desprendimento ou por Uma Pedagogia de Criação e Formação Atoral a Partir da Afasia 118

QUINTO VALE: O VALE DA UNIDADE 120

5.1 “Prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar…” 122

5.2 O Negrinho do Pastoreio 125

5.3 Algumas Considerações I: Acerca Paródia, da Crítica e da Ironia: o Humor em Tempo de Paródia 136

5.4 Algumas Considerações II: O “Paradigma do Performativo” e a Presença de Uma Nova Pessoa nas Artes Cênicas Contemporâneas Enquanto Campo Expandido …… 143

5.4.1 A Reviravolta Performativa: Ato [Performativo] Afásico ……. 147

5.5 Por Uma Noção de Performance e as Performatividades do PET …. 151

5.6 Um Vislumbre do Deslumbramento ……. 155

SEXTO VALE: O VALE DO DESLUMBRAMENTO ……. 156

6.1 Da Escrita Performativa – O Programa Performativo de “O Encenador” …….. 157

6.2 Corpo-cognição, Ato Afásico e Autorreferencialidade ……... 163

6.3 A Performatividade do Ato Afásico e seu Corpo-cognição Fenomênico ……. 167

6.4 O Corpo-Cognição e sua Carnificação Vibrátil ……... 170

SÉTIMO VALE: O VALE DA MORTE …… 175

7.1 Corpo-Cognição em Estado de Presença ……... 179

7.2 ¡Viva La Revolución! …… 198

7.3 Atuadora-Afásica-Fênix Renasce como Atriz-Performer …….. 220

7.4 “Feliz aquele que transfere o que sabe e aprende o que ensina” ….. 232

7.5 Os Saberes da Prática: Pedagogia da Experiência ou De Como Paulo Freire me ensinou a Voar ……...……... 236

7.6 O Processo Experimental e a Prática como Pesquisa …….. 258

7.7 Um Teatro para a Afasia e sua “Contaminação” nas Práticas de Pesquisa …….. 261

FINAL DA JORNADA: A MONTANHA DE QAF SURGE AO LONGE ….. 266

O ÚLTIMO VOO ……. 273

Referências ……. 276

Anexos ……. 291

PRIMEIRO VALE: O VALE DA BUSCA

P *Pacato*
A *Auspicioso*
C *Confiável*
I *Intenso*
Ê *Estável*
N *Neutro*
C *Contínuo*
I *Imortal*
A *Apaziguante*

Farid uddin-Attar in "A Conferência dos Pássaros"

"Existe é homem humano. Travessia"

Travessia. Diz Riobaldo sobre sua "sagarana" e sobre seu amor eterno, Diadorim. Assim termina "Grande Sertão: Veredas", de João Guimarães Rosa, parente de minha filha, Diadorim, de 8 anos. Sua bisavó paterna, Madalena, era prima dele. Isso me encantou demais, quando fui mãe, aos 40 anos, de uma parente de Rosa. O autor marcou minha vida aos meus 18 anos, quando li uma obra sua pela primeira vez, "Sagarana". A saga, a travessia, a jornada, a trilha... Não são apenas palavras. Para mim, cada uma dessas imagens é sinônimo de dramaturgia. Uma dramaturgia pessoal, cena após cena, da minha vida na arte, encantada pela minha vida na vida.

Minha jornada como artista começou em 1991, quando eu tinha 17 anos, pelas mãos do amigo, ser humano, ator, artista, professor, pedagogo, poeta, compositor, homem de teatro, Antonio Ginco, a partir da fundação de um grupo de teatro na cidade de Americana, interior de São Paulo, onde nasci. São trinta e dois anos de travessia de uma companhia teatral do interior paulista – a Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas – e muita coisa para contar. Contudo, nesta tese, invoco um recorte, invoco uma espécie de texto confessional da minha saga como artista no Centro de Convivência de Afásicos (CCA), no decorrer dos meus 32 anos de ser atriz nesse mundo.

E o rememorar de uma jornada é o que vou buscar escrever nesta travessia textual ao contar a saga de uma jovem atriz, uma moça que, aos 29 anos de idade, conheceu um grupo de pessoas afásicas[1] que fazia teatro e o

[1] Neste texto escolhi fazer a generalização no feminino; por isso, quando escrevo "atuadora afásica", por exemplo, generalizo qualquer pessoa atuadora afásica do PET/CCA/IEL/UNICAMP, independente do seu gênero.

quanto isso se tornou uma jornada que mudou suas escolhas e lhe ofereceu novas trilhas para caminhar sobre a Terra, trilhas desenhadas em meio a vales que, uma vez transpostos, ofereceram a visão do alto da montanha para o além do campo de visão. Hoje, aos 49 anos, escrevo esta tese.

Ah! Os vales da jornada... Em 1997 eu estava no quarto ano de Artes Cênicas da Unicamp. Naquela época ainda existia a peça de formatura (atualmente a graduação lá oferece a possibilidade de quatro montagens cênicas). A nossa foi "A Conferência dos Pássaros", de Jean-Claude Carrière, baseada no poema épico de mais de dois mil versos, do poeta persa Farid uddin-Attar, escrito em 1.177 E.C[2]. A primeira montagem dela foi em 1979, com direção de Peter Brook, célebre diretor inglês. A peça narra as aventuras e desventuras dos vinte e oito pássaros guiados pela Poupa, de todos que restaram da jornada, em sua travessia pelo globo ao encontro do rei dos pássaros, o *Simourgh*, que vive no alto do monte *Qaf*, o céu, o topo do mundo (seria o monte Everest). Para transpor os últimos obstáculos da viagem, os pássaros deveriam atravessar por sete vales: o Vale da Busca, o Vale do Amor, o Vale do Compreensão, o Vale do Desapego, o Vale da Unidade, o Vale do Deslumbramento e o Vale da Morte.

O Chiquinho (Francisco) Medeiros, diretor de teatro paulista, professor doutor na PUC/SP, foi nosso diretor convidado naquele ano e ele amava essa montagem do Brook. Ao chegar no departamento de Artes Cênicas para o primeiro dia de trabalho com a turma 94, soube que a nossa turma havia se desmanchando pelo caminho. Dos 28 pássaros apaixonados que começaram a busca em 1994, apenas 7 chegaram juntos em 1997. Ele viu aí uma metáfora poderosa, uma simetria com os números, uma transcendência na arte, e propôs a montagem da Conferência.

Chamou a Profa. Dra. Luciana Barone (UNESPAR, à época, recém-formada em Cênicas, nossa veterana), para ser sua assistente de direção e o Sérgio de Carvalho, da Cia do Latão (SP), para traduzirmos direto do francês a peça do Carrière e fazermos uma versão só nossa, dela. Atravessaríamos os 7 vales em busca do Simourgh, enfim. E assim fizemos. Chegamos ao último vale metafórico em 1997 e nos formamos, renascendo. Chiquinho atravessou o último vale poético em 2021, encerrando sua dramaturgia pessoal. Ele, agora, voa livre,

[2] Era comum: período que mede o tempo a partir do ano primeiro no calendário gregoriano. Nossa era atual.

sendo pássaro liberto, ao redor do cume do monte Qaf, fazendo muito teatro com os pássaros de lá, tendo o Simourgh na plateia.

Diante de todos os desafios que atravessei para chegar até aqui desde comecei este voo em 2013, no início do mestrado, rumo à pós-graduação, a travessia pelos 7 vales em busca do Monte Qaf será a metáfora pela qual ajustarei as lentes da descrição desta viagem epistemológica, inspirada pela travessia roseana, afinal o que somos é pessoa humana, atravessamos, porque "o sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena", assim a vida, "o que ela quer da gente, é coragem"[3].

E convido você cara leitora-pássara, para ser pássaro comigo e viajar ao redor deste universo, vasculhando comigo tudo o que vivi, descobri e aprendi, para tentarmos chegar, juntas, ao alto do Monte Qaf. Para tanto, farei uso da adaptação de Peter Sís[4], de "A Conferência dos Pássaros", de Attar, a fim de metaforizar essa viagem, já tão cheia de metalinguagem.

Vem comigo, leitora-pássara, pois agora vamos levantar voo e seguir, boa viagem!

***

Disse Poupa:

"Os desertos sem fim são cristais de areia. As cordilheiras são colares de contas.

Devagar e sempre, pássaros – o vento está a nosso favor. Temos um longo caminho pela frente.

Os sete planetas são como pintas. Os sete oceanos são como gotas de chuva..."

Assim os pássaros atravessavam o Vale da Busca.

***

1.1 "As pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas."[5]

[3] *In* "Grande Sertão: Veredas", de J. G. Rosa.

[4] "A Conferência dos Pássaros". Peter Sís. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.

[5] *In* "Grande Sertão: Veredas", de J. G. Rosa.

Em 1999, na minha companhia de teatro[6], o nosso diretor e professor, Antonio Ginco, propôs investigarmos a evolução do teatro do século XX para o século XXI a partir do estudo de vários processos teatrais performativos notórios no campo das artes cênicas, que já começavam a se entender como campo expandido.

Começamos naquele ano, quando montamos "Réquiem para os Vivos" (1999-2001), com texto e direção de Ginco, uma peça distópica pós apocalíptica, seguindo por "Entre Quatro Paredes" (2002-2004), de Jean-Paul Sartre, com direção de Zeca Coelho e culminando em "Passagem das Horas" (2005-2010), espetáculo de teatro performativo a partir do poema homônimo de Fernando Pessoa em seu heterônimo Álvaro de Campos, com direção de Ginco. Passamos a investigar, a buscar a cena contemporânea e seus modos de criação e suas novas pedagogias de formação artística por entender que:

> O teatro contemporâneo busca uma espécie de autossuficiência, que o faça necessário pelo simples fato de ser teatro. Pretende que o espectador vá "ao teatro com a intenção de que ali lhe apresentem uma *operação de teatralização*" (Guénoun, p. 139). Assim, qualquer um que vai ao teatro o faz com vistas ao jogo. O jogo é o atrativo tanto para quem age quanto para quem assiste. E todo espectador contemporâneo é um jogador em potencial e por isso se identifica, não no âmbito do imaginário, mas no âmbito do real com o ator em cena. (MEDEIROS e SANTOS, 2016, p. 134).

Sentindo esse movimento e abarcando essa necessidade atávica de sobrevivência do teatro, na sequência concebemos "Senhorita Júlia", de August Strindberg, com direção de Antonio Ginco (2009-2012) que afirmou uma concepção cênica épico-narrativa que desvelava a ficção por trás do jogo.

Depois vieram "Catadióptrico" (2011-2012), com roteiro performativo de Monalisa Vasconcelos e direção de Leticia Olivares, que tratava, precisamente, de qual seria a importância ou necessidade do teatro e da atriz na contemporaneidade, e "Janelas para Uma Mulher"[7] (2014-atual), meu solo teatral-performativo, também com direção de Olivares, com roteiro meu baseado em "Catadióptrico", que apresenta um desdobramento e aprofundamento das questões levantadas no espetáculo anterior, tais como racismo, capacitismo,

---

[6] *Vide*: https://www.instagram.com/ciatrilhasdaarte/ e www.youtube.com/user/TRILHASdaARTE

[7] Link do vídeo do espetáculo na íntegra: https://youtu.be/Ic-rmiJJouM.

homofobia, luta antimanicomial, tortura na ditadura empresarial-militar brasileira e violência de gênero. Durante a pandemia de Convid-19, em 2021, a fim de prosseguirmos com esta mesma sanha dentro da companhia, realizamos a leitura dramática *online* de “A Mulher como Campo de Batalha”, de Matei Visnièc, com direção de Olivares.

Desta maneira, investida da busca que havia iniciado a partir da minha formação de teatro de grupo, ao reingressar à universidade para o doutorado em 2018, a fim de prosseguir com a pesquisa em teatro e afasia decorrente do mestrado, não pude evitar o rumo que já estava seguindo como artista fora da academia, isto é, um estudo do teatro e das teatralidades em campo expandido e diverso no século XXI.

É por isso que esta pesquisa investigou a criação artística – na cena contemporânea – realizada no Programa de Expressão Teatral (PET) com pessoas atuadoras afásicas orientadas e dirigidas por mim, desenvolvido no Centro de Convivência de Afásicos (CCA), do Instituto de Estudos de Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), a partir de processos performativos advindos da pulsão de ficção, formada pelo imaginário, pela simbolização e pela efabulação – que, segundo Sperber (2009a, p. 7) é a criação de narrativas investidas de valor simbólico – com vistas à elaboração de uma pedagogia de criação e formação artística. Deste modo, faz-se necessário esclarecer que a cena contemporânea aqui considerada é exprimida 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 o corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o quê corpo pode mover? (pergunta performativa); que corpo pode mover? (pergunta biopoética e biopolítica)”.

Para instaurar o CCA/IEL/UNICAMP no tempo e na história desta pesquisa, a seguir faço uma breve descrição situada.

A minha entrada no CCA se deu a partir do convite do Prof. Dr. José Tonezzi (DAC/UFPB), para que eu o substituísse como professora e coordenadora das atividades teatrais do grupo coordenado pela Profa. Dra. Edwiges Morato (IEL/UNICAMP). As formas do trabalho teatral que o Prof. Tonezzi abordava no CCA estiveram relacionadas com a pesquisa que realizamos, sob direção e provocação artística dele, na Cia. Laboratório do Ator

de Campinas (LAC), para a construção do espetáculo teatral-performativo “Ainda”, que tratava do conceito da *incomunicabilidade humana* e seus desdobramentos sociais, afetivos, transculturais e históricos, num processo de investigação relacionado com a pesquisa de doutorado[8] do Prof. Tonezzi. Foi por causa dessa parceria, como atriz e pesquisadora naquele espetáculo (junto a outras duas colegas atrizes), que houve o convite para substituí-lo. Coincidentemente, à época, eu cursava minha segunda graduação, em Filosofia, pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH/UNICAMP), que fiz após a graduação em Artes Cênicas. Então, como forma de unir ambos os estudos, dei início a uma iniciação científica (IC), sob orientação da Profa. Edwiges Morato.

Até entrar no CCA, eu não sabia o que era afasia e descobrir sobre ela me impactaria de modo indelével, porque implicou na descoberta de uma nota biográfica: um querido tio meu, que conheci ainda em vida, sempre fora afásico e eu não sabia. Eu contarei a história dele mais adiante, mas o fato é que ele faleceu sem que eu soubesse, porque eu era criança na época e só entendi tudo quando me tornei adulta, ao entrar no CCA. Antes de trabalhar com a Profa. Edwiges, sentia-me como Tonezzi (2003), quando ele relembra o seguinte:

> Quando convidado a trabalhar no CCA, não fazia ideia do que seria a afasia. Claro, já tinha visto pessoas com parte do corpo paralisado, que caminhavam arrastando uma perna, e sempre relacionava isto a algum tipo de “paralisia infantil”. Também já havia conhecido pessoas com dificuldade em se expressar ou em entender, mas isto para mim dizia respeito a “problemas da cabeça”. Eu fazia parte de um coro social que, desinformado e sem qualquer contato com alguém naquelas condições, preferia obviamente “deixar isto pra lá”. (TONEZZI, 2003, p. 34).

Tendo contato com as pessoas do grupo e estudando dedicadamente, aprendi 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: fonoarticulatórios, 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

[8] PEREIRA, José Amâncio Tonezzi Rodrigues. *O teatro das disfunções ou a cena contaminada*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO. Rio de Janeiro, fevereiro de 2008.

> nível lexical, dificuldade de acesso às palavras, além de dificuldades de produção e interpretação do sentido nos enunciados. (MORATO *et alli*, 2002, p. 2)

É por isso que, logo na primeira prospecção, esta tese teve como motivação inicial o resgate do meu primeiro momento de presença no CCA, que foi de 2003 a 2007: porque o que desenvolvi naquele tempo, fez parte da minha Iniciação Científica[9], que esteve vinculada à minha graduação em Filosofia, realizada após a minha graduação em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes (IA/UNICAMP)[10].

Naquele período, com conhecimentos provindos de 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 (que são, por exemplo, a fala, o gesto, o olhar etc.) com atuadoras afásicas, através da observação das interações de diferentes processos semióticos – ativos na construção de significados – para analisar e descrever o papel da atividade cênica e do jogo teatral na (re)organização de possibilidades comunicativas e expressivas daquelas pessoas.

O objetivo, pois, desta pesquisa de doutorado, ancorado parte na minha experiência como atriz de grupo de teatro e parte na experiência com as pesquisas anteriores (IC e mestrado), é refletir sobre o ato teatral performativo em contextos de afasia originado *na* e *da* a experiência da atuadora de ser corpo, ou seja, um organismo que ocupa um lugar e vive uma experiência, tornando-se

---

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

[10] 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.

um *corpo-cognição*. Recobre o aprofundamento – já assinalado na dissertação[11] – 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.

Entretanto, a caótica e instável transição entre desejo e forma que naturalmente se instaura nas primeiras etapas da criação – neste caso, da escrita de uma tese enviesada pelo olhar de uma escrita performativa – exigiu alguma objetividade de observação. Uma ação surgida – até mesmo ao acaso, no embate da atuadora afásica na duração do *ato performativo* com seus meios materiais, por exemplo, por vezes se impôs, abrindo nova vertente de estudo em um trajeto que, por si só, já se configurava denso, devido à complexidade do *ato afásico*[12].

Em minha trajetória como atriz, como professora, orientadora, pesquisadora e diretora, de convívio com pessoas criadoras de diversas áreas do fenômeno teatral e todos estes anos de criação junto ao PET do CCA permitiram-me perceber que muitas são as projeções sobre os efeitos que se quer provocar na espectadora a partir das materialidades invocadas nesta pesquisa, porém escassas são as pesquisas de campo com prospecção profunda sobre a criação artística e o impacto que esse trabalho tem na vida das atuadoras afásicas[13] e em sua ação no mundo e com seus pares e como fonte de elaboração de uma pedagogia da cena.

Refiro-me, leitora-pássara que voa ao meu lado, ao impacto de um teatro performativo com pessoas afásicas, *não na ausência da afasia, mas na presença da afasia*, que abrace radicalmente esses corpos em relação e em confronto ao dito "normal" na cena, na criação, nas epistemologias e nas consequências

---

[11] 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.

[12] Os conceitos de *ato performativo* e de *ato afásico* (este inédito) cunhado para esta pesquisa serão desenvolvidos ao longo deste trabalho.

[13] Há grupos que trabalham com teatro e afasia no Brasil, porém sem desenvolvimento de pesquisa acadêmica ou técnica, dentre eles: o "Ser em Cena" e o "Grupo Paulicéia" de São Paulo, capital, ambos surgidos da experiência de suas pesquisadoras fundadoras com o teatro praticado no CCA, sob orientação da Profa. Dra. Edwiges Morato.

apreendidas e vivenciadas pelas afásicas após a experiência performativa e o que esta investigação pode propor, enquanto ciência da cena, como uma nova pedagogia de criação e de formação profissional.

***

Mais uma vez, a Poupa falou:

“Livrem-se das obsessões, do poder e de tudo aquilo por que têm apego”.

Numa noite, os pássaros pararam e descansaram.

O pássaro obsessivo peneira a areia sem parar e diz: “Estou tentando encontrar meu caminho, por isso, busco-o em todos os lugares”.

Poupa: “Quando você se sentir vazio, abra seu coração e deixe que o vento o complete”.

Era o final da travessia do Vale da Busca.

***

SEGUNDO VALE: O VALE DO AMOR

“Venham, pássaros corajosos!” – Disse a Poupa.

“Vamos planar, vamos voar, vamos abrir caminhos.

O Amor ama o que é difícil. Estamos a caminho!”

***

Ufa! A fim de tomar o segundo fôlego e avançar sobre um mapa de voo traçado sobre uma história de 20 anos do meu envolvimento com o CCA, apresento a seguir a transcrição dos meus registros iniciais de pesquisa, tomados durante os primeiros dias de contato com o centro – um amálgama de impressões, memórias, sensações, reflexões. Procuro compartilhar com você, leitora-pássara, que vai atravessar todos os sete vales comigo, o documento que fundamentou as decisões que tomei para traçar esta rota de voo, qual seja, o meu diário de bordo e suas primeiras anotações.

A partir deste diário, relido com cuidado e afeto antes de começar a escrever esta tese, pude depreender o meu caminho epistemológico e verticalizar o processo de escrita e organização do que você vai ler. As

transcrições das anotações apresentadas adiante remontam a 2003, desde antes do início da minha segunda IC, na época em que cursei Filosofia no IFCH/UNICAMP (após a graduação em Artes Cênicas pelo IA/UNICAMP). Inquietações, dúvidas e trajetórias possíveis de investigação e análise, advindas de mergulhos profundos na memória desta narrativa, emergiram da leitura engajada deste material.

Eu estava no segundo ano da graduação em Filosofia, tinha 29 anos e desde 2002 trabalhava como atriz e professora de teatro no Laboratório do Ator de Campinas, criado e dirigido pelo ator e diretor, Prof. Dr. José Tonezzi.

Já havia tido uma entrevista, em fins de janeiro de 2003, lá no CCA, com a Profa. Edwiges – a "Dudu", como me informara sobre este apelido carinhoso, o Prof. Tonezzi, o "Zezé". A Profa. Edwiges era coordenadora do grupo no qual eu atuaria. Ela me apresentou o local e discorreu sobre as pesquisas ali desenvolvidas e, desta feita, firmamos os acordos da nossa relação de orientação. Saí encantada e motivada da conversa, com a possibilidade de realizar aquela segunda iniciação à ciência. E, também, muito animada com a possibilidade de ampliar meus estudos teatrais quanto às artes da cena como campo expandido de maneira transdisciplinar, multidisciplinar, interdisciplinar. Animada com a possibilidade de percorrer um horizonte inédito do fazer teatral, de performar um mergulho de cabeça numa pesquisa absolutamente interessante e de grande importância e abrangência social e cultural.

Transcrevo a seguir do jeito que está no meu diário, até mesmo com os quadros e sublinhados, não mudei nada. Ui, frio na barriga, agora! Vou abrir o caderno, vamos juntas!

---

25 de fevereiro de 2003

Primeiro dia de CCA.

O Zezé estava de mudança: ia fazer o Doutorado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Eu tomaria o seu lugar como professora de teatro no CCA/IEL.

Quando entrei nas dependências do centro, Dudu e Zezé me apresentaram às pessoas. Haviam algumas outras alunas ali comigo que eram

da graduação em Fonoaudiologia/UNICAMP. Durante todo o encontro, ficamos numa sala pequena nos fundos das dependências do CCA, uma sala de observação, com um espelho-espião como janela (que é janela de um lado e espelho do outro). Ali foi meu primeiro lugar de observação, mas naquele dia eu não anotei nada. A conversa toda com a Dudu sobre cérebro, cognição, interação, ressignificação voltando mil vezes à cabeça, enquanto assistia o Zezé em ação com as afásicas. Nos encontros seguintes, o Diário aberto à minha frente e a caneta correndo pelo papel: anotava tudo.

Interlúdio

Mens Sana... Corpore Sano... Quê?

Eu sempre escutei isso. Não sabia quem tinha dito ou quando. Hoje sei que foi o poeta latino Juvenal, na sátira número X, escrita no final do Século I e início do Século II E.C., para falar do que as pessoas precisavam desejar na vida. Ele se indignava com as desigualdades de condições, denunciava a "política do pão e circo" que, segundo ele, era baseada em práticas assistencialistas, e defendia uma vida digna para as pessoas, para além das riquezas e posses materiais, mais, porém, com saúde (achei curioso descobrir que foi ele, nesta sátira, quem registrou primeiro a expressão "política do pão e circo").

Mente sã em corpo são. A gente ouvia isso na escola e talvez lesse em alguma revista ou ouvisse na televisão, também. Eu sempre pensei: tudo bem, é só ter uma mente sã e um corpo saudável. Por mais simples e clara que esta afirmação possa parecer, levei muito tempo para descobrir o que significa isso e... para descobrir o que não significa. Ainda estou descobrindo...

A Dudu me contou muita coisa nova. Explicou o funcionamento do cérebro considerado "normal", depois explicou o que era um AVC e seus tipos e o que era afasia e como ela se manifestava ou emergia nos corpos das pessoas afásicas. Falou palavras que eu não conhecia e palavras difíceis como apraxia, hemiparesia, hemiplegia, evocação, metaforização. E, por fim, ela explicou os possíveis funcionamentos de um cérebro afetado por um acidente vascular, a partir de diferentes modos de afasia.

Depois disso, fiquei assustada e, ao mesmo tempo, encantada com o tamanho do convite que o Zezé havia feito! A responsabilidade de substituí-lo,

de estudar tudo aquilo, de estudar com a Dudu...! Confesso que também fiquei assustada com o que um AVC pode fazer com uma pessoa, que fiquei com medo de ter um AVC e me tornar afásica. Pensei: “sendo atriz, sendo professora de teatro, como poderia seguir na vida artística”? Um baque descobrir tudo aquilo. Eu nem sabia que eu não sabia o que era afasia e porque pessoas que tinham “derrame” ficavam “daquele jeito”.

Foi quando me dei conta de que, o que de fato aconteceu com um tio materno meu, foi afasia! Bateu uma tristeza muito grande. Queria ter isso entendido antes! Eu sempre o via como “doente mental” (como se dizia antigamente), quando bem criança. Era a expressão que usavam à minha volta. Achava-o estranho, esquisito, mas ele era carinhoso. Falava estranho, não dava para entender tudo. Andava torto, duro de um lado. Quando queria pegar uma caneca, coçava a cabeça. Lembro disso. Eu ria. Tinha um pouco de maravilhamento e mistério em volta do meu tio Tiago, irmão caçula da minha mãe, que teve 10 irmãos nascidos vivos. Eu só conheci seis. Dentre eles, o titio estranho. Meus avós: uma mãe italiana com 11 filhos, um lavrador espanhol simples, pai. Depois, pequeno comerciante, dono de um empório humilde no interior profundo de São Paulo. Vendia fiado. Faliu. Começou a beber. Partiu bem cedo.

Disseram que tio Tiago, o mais novo, batera com a cabeça no chão quando era criança, porque caiu de uma escada alta da casa e ficou “assim”. Desde então, comecei a proteger a minha cabeça, tomando cuidado para não cair. Eu o vi pela última vez quando tinha 9 anos, depois ele partiu também. Chorei baixinho, escondido da minha mãe. Gostava dele, ele era legal e sentia saudades do tio. Nunca entendi direito o que acontecia com ele. A família não explicava direito e depois que cresci um pouco, não acreditava muito mais na história da queda.

Depois da conversa com a Dudu, tive uma iluminação: era isso! Era afasia, muito severa. Fui checar com a família e ele tinha tido um traumatismo craniano com a queda, mas se recuperou parcialmente e depois, ainda jovem, teve um AVC! Descobri que tio Tiago teve um AVC por volta dos 28, 29 anos. A minha idade então! Meu tio não era “doido”, não era “doente mental", não era estranho. Meu tio era afásico.

Fim do Interlúdio.

04 de março de 2003

Segundo dia de CCA.

Segundo dia de observação.

Zezé sempre começa com espreguiçamento, movimentando as articulações. Estavam presentes cinco afásicas e três afásicos. Era o dia do aniversário do Sr. JM.

Depois do aquecimento, Zezé pediu para que cada pessoa realizasse um movimento que nunca fez antes. Qualquer um. Depois, para fazerem um movimento para a parceira copiar. Ele é firme, "pega no pé", não deixa os afásicos apoiarem-se nas suas "fraquezas" e "limites".

Em seguida, ele começa a contar uma história e pede para que os afásicos ilustrem a história com sons e diálogos. Na sequência, pede a uma das afásicas, NF, que conte uma história e, assim, ela própria convoca as demais para sonorizar sua narração, personagens e situações. Por último, pediu para qualquer outra pessoa contar uma história, quem quiser, porque ele ajuda quem tem mais dificuldade na hora de narrar oralmente (SIC), para que os demais pudessem sonorizar. E o mais importante: as histórias contadas devem ter a ver com a realidade do dia-a-dia dos afásicos.

Nesse nível as histórias saem inconscientemente – escrevo no meu Diário em 04 de março de 2003. Elas podem ser fonte de mitologia pessoal. Elas podem criar símbolos. Símbolos pessoais. Os afásicos gostam muito de contar o que aconteceu com eles. A história de vida deles.

Na hora do café, houve a comemoração do aniversário de JM e fomos convidadas a participar e comer o bolo.

11 de março de 2003

Terceiro dia de observação.

É muito interessante observar as reações dos afásicos e durante a conversa: o JM e o SP, a MN e o EM falam mais. EM com restrições mais severas. Hoje é aniversário de SP.

Zezé sempre começando pelas articulações e depois espreguiçamento e alongamento. Em seguida, sempre perpassa por um trabalho de aquecimento vocal. Pode-se trabalhar alguma canção simples e curta; com letra ou com a

melodia somente. Por exemplo: colocar só a vogal “a” em todas as consoantes (observando-se as dificuldades de se fazer isso e adaptando a proposta de “facilitações”, sem abandonar o exercício).

Zezé sempre recapitula os exercícios feitos na semana anterior, neste caso, pedindo para o grupo relembrar como era o exercício de contar uma história que tivesse a ver com a vida de quem contasse, para as demais colocarem som. Ele começou a relembrar, para estimular o grupo, e incentiva todos a continuarem a rememorar e explicar. Nesse caso, surgem elucidações novas, outras memórias relacionadas aos exercícios, outros pontos de vista sobre o que foi realizado, senso crítico, comentários e alegrias de lembrar o que realizaram.

Depois disso, ele pediu para que cada um ali inventasse um som (as coisas que o Zezé explora aqui estão totalmente relacionadas com nossa pesquisa no Laboratório do Ator)[14]. Ele pediu mais de um som.

Agora com o corpo (pelos afásicos fazerem o som somente com a boca). Fizeram mais de uma rodada. Zezé diz: não pode dar mole, não! Porque alguns ficaram com preguiça ou desestimulados. Ele os estimula até descobrirem onde e como fazer barulhos percutindo o corpo, sem falar. Então, finalmente, realiza uma banda de sons corporais e orais e rege a banda. Alguns começavam e Zezé pedia para continuarem mantendo seu som, até todos entrarem e harmonizarem o som. E por fim, um desafio: a mesma “bandinha”, só que agora só com a voz (reproduzindo ou mimetizando com a voz, os sons realizados pela percussão corporal). Para terminar, ele próprio propôs uma batida e os demais colocaram som de acréscimo, primeiro todos juntos e, depois, individualmente. Na hora do café, comemoramos o aniversário de SP[15].

18 de março de 2003

Quarto dia de observação.

Hoje é aniversário da Dudu.

---

[14] Na época, estávamos montando o espetáculo “Ainda”, que tratava da incomunicabilidade humana, relacionado com a pesquisa de doutorado do Prof. Tonezzi, com roteiro colaborativo por nós, as três atrizes, e direção dele.

[15] Naquele dia ele completava 70 anos. Neste ano de 2023, ele comemorou 90 anos em fevereiro e veio a falecer em julho. SP esteve desde o início, como veremos a seguir. Foi com ele que fiz a performance “O Encenador”, ele foi o Negrinho do Pastoreio, histórias que contarei nos vales que virão.

Espreguiçamento.

Exercício do toque: passar o código adiante ou voltando, em roda. 1º. código: tapinha no ombro. (E se fizermos exercícios de, realmente, passar a bolinha?...).

Segundo exercício: idem, só que agora passar a bolinha fazendo careta: receber a careta da outra e passar para a próxima, na roda. Som agora, junto com a careta. Agora o corpo, o rosto e a voz (com careta, sempre, passando para alguém).

Em seguida, outro exercício. Um começa uma história e outro continua dando sequência lógica, até o final da história surgir. Trata-se de um exercício de dramaturgia pessoal. Zezé faz com que todos participem das atividades.

Aqui ele faz uma pausa no trabalho, para "pegar no pé": explica que as histórias têm que ter expectativas, senão ficam chatas, monótonas, desinteressantes. Creio que é porque os afásicos ficam restritos a platitudes simples e corriqueiras. Em seguida, para exemplificar e oferecer substrato ao que explicou, pede para que contem uma história exagerando tudo!

Ficaram tímidos. JM tomou coragem e começou, mas não conseguiu exagerar muito ainda. Zezé pediu para que ele ficasse de pé e usasse o corpo todo para exagerar a história: mas a voz deve vir junto, ok? JM desenvolveu um pouco, porém ainda um pouco tímido. Zezé agradeceu o corajoso (risos) e convidou outra: MN.

Ela começou timidamente também, então Zezé pediu para ela começar de novo. Ele começou a direcioná-la, dirigi-la. MN é uma ótima atriz[16], rapidamente se joga e desenvolve uma ótima história e entusiasma a todas do grupo. Tanto que EM, que tem mais dificuldade para falar, toma coragem e vai! Zezé ajuda-o, não só "traduzindo" o que ele fala, porém também com uma prancheta e papel, para ele escrever...

Mesmo com os que têm mais dificuldade e não querem contar a história, Zezé é atento e determinado, cuidadoso, ele chama, pede para contar a história, pede para tentar... Ajudando sempre. Zezé procura fazê-los exagerar seus

[16] NF completou 93 anos em setembro de 2023. Ela também é uma das afásicas que começou o grupo, muito ativa e engajada, ficou até o finalzinho, comigo e com SP, quando a pandemia chegou e fechou a UNICAMP em março de 2020.

gestos e palavras. Porque, na verdade, não interessa a história em si, mas o exagero. Ao final, Zezé faz uma explicação teórica rápida sobre o exercício.

Na hora do café, comemoramos o aniversário da Dudu.

01 de abril de 2003 (não pude ir no dia 25 de março)

Sexto dia... Pela primeira vez, entrei na sala de trabalho.

Não ficaria mais atrás do espelho-espião.

Fui apresentada ao grupo, desta vez, individualmente, como substituta do Zezé. (Embora em todos os dias anteriores todos me vissem sempre, na chegada, nos aniversários, na saída...).

Espreguiçamento. Movendo as articulações... possíveis. Desta vez, Zezé pede a cada um que vá lembrando o passo a passo do aquecimento ou que sugiram o que pode ser feito.

Incrível como conviver com eles me dá outra dimensão da pessoa humana. Não dá mais para olhar diferente para pessoas “não normais”.

No próximo exercício, passar o código adiante com uma batida na perna. Caso alguém desejasse passar o código para alguém que não estivesse ao seu lado, passar, apontando para a pessoa e gritando ou fazendo um som alto. A bola era invisível.

(Hoje percebi a insegurança mínima que tenho, para começar a trabalhar com o grupo). (Sei, mais ou menos, o que tenho que fazer, mas preciso pensar mais e ter um pensamento sobre Teatro e Arte. Esse trabalho no CCA é um trabalho da minha maturidade. Percebo o quanto melhoro como professora e como pesquisadora do teatro. Alguns amadurecem cedo; eu creio que, dada a minha história e minha insegurança, demorei mais. Sei que está vago, mas acho que só vou compreender isso no futuro).

Para terminar, ele pede para que façam uma ação que faça barulho, para que outros coloquem barulho na ação.

(Hoje o grupo está disperso. Será que sou eu?).

Zezé insiste muito com a SN. Ela realiza várias vezes a performance até ficar inteligível. Até ela sincronizar o gesto, com a ação e com a fala: um “alô” ao atender ao telefone.

08 de abril de 2003

Primeira vez sozinha com o grupo...

(Fim da transcrição).

———————————

Bem, minha leitora, Seguiram-se três anos de pesquisa até 2007, durante a minha segunda graduação, em Filosofia pelo IFCH/UNICAMP, com dois anos de bolsa CNPQ. Depois, reencontrei o grupo no início do mestrado, em março de 2013. Em 2014 dei à luz minha filha, Ariana Diadorim. Defendi a dissertação em fevereiro de 2016 e continuei no grupo como pesquisadora independente, desvinculada da universidade por dois anos. Entrei no doutorado em fevereiro de 2018. Ficamos eu, a Profa. Edwiges, MN e SP até o fim, em 12 de março de 2020, quando o mundo foi assolado por uma pandemia…

2.1 “Quando a alma fala, já não fala a alma”[17]

Enquanto artista e pesquisadora, como posso lidar com corpos cênicos afásicos que me afetam e que me provocam enquanto fazedora das artes da cena? Como decifrar os afetos que se impõem como forças geradoras de dúvida epistemológica, desestabilizando e desorientando versões conhecidas de descrição metodológica, da minha apreensão de corporeidades estéticas, num dado evento que orientei? O que herdamos enquanto pessoas, enquanto artistas pesquisadoras, de cenas que desafiam nossa compreensão para presenciar e experienciar aquilo que corpos afásicos propõem? O que está em jogo nessa ressignificação e como ela atravessa e ressoa na pesquisadora/artista/ser humano que sou?

[17] Friederich Schiller.

Conforme o tempo foi passando e meu trabalho e convívio no CCA foi avançando, fui me aprofundando nestas questões, entretanto quando aceitei o convite de José Tonezzi para substituí-lo no CCA como artista-pesquisadora e professora de teatro, havia em mim apenas o entusiasmo, a vontade, a paixão e o impulso pela pesquisa e pela descoberta. E isso não era pouca coisa!

Então, tomando aquele início do meu diário de bordo como lastro de memória e vivência, narrarei como as experiências focalizadas nesta pesquisa fomentaram desdobramentos que permitiram simbolizá-las e (re)elaborá-las de modo a apreender suas especificidades, mas sem negar as lacunas ainda a serem desvendadas. As inquietações aqui expostas continuarão a impulsionar esta jornada e mesmo no momento da escrita desta tese, ainda ressoam. A complexidade do campo escolhido continua a gerar mobilizações e desestabilizações; as estratégias de uma pedagogia de criação e formação artística a partir da cena afásica, que instauram interseções e interações entre afasia, pulsão de ficção e performatividade, estendem-se por zonas de perscrutação e escuta ainda inéditas. Sigamos o voo!

***

A Poupa ensinou:
“Aqui o fogo ardente é amor e o amor ardente é fogo”.
“A fogueira do amor é... intensa e constante...”
A Poupa estimulava os pássaros a seguirem pelo Vale do Amor.

***

2.2 Afasia Antes do Teatro, Uma História que Atravessa mais de Duas Décadas e o Ainda Aqui e Agora

***

Alguns pássaros debandaram na escuridão.
Pássaro corado: “Tenho medo do amor”.
Poupa: “O amor pode empurrá-lo ao topo do mundo ou puxá-lo para o fundo do inferno.

***

Retomando o contexto de “campo expandido”, eu acredito que a trajetória do CCA tem tudo a ver com a ideia de expansão e não só de extensão universitária. Veja só, o CCA tem uma história de trabalho de extensão à comunidade externa à Unicamp que começa em 1990 como fruto de uma ação conjunta entre o Departamento de Linguística do IEL e o Departamento de Neurologia da Faculdade de Ciências Médicas (FCM/UNICAMP), com o intuito de “desmedicalizar”, de humanizar o entendimento das afasias (MORATO, 2005, p. 245).

O centro foi concebido, de acordo com Mira (2007 *apud* CALLIGARIS, 2016), como um espaço de interação, como um espaço para o exercício efetivo de práticas cotidianas de linguagem entre as 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.

Um dos objetivos primordiais do CCA se traduzia na busca de um melhor entendimento do que fosse a afasia e seus efeitos, bem como na divulgação dessa condição e entendimento para a sociedade.

As participantes interagiam e atuavam *com* e *sobre* a linguagem, no exercício vivo desta em diversas situações discursivas, em diferentes rotinas significativas e configurações textuais, colocando em relação o sistema linguístico, as várias linguagens (oral, gestual, verbal e não verbal), e o mundo de referências culturais no qual somos e estamos inscritas.

Apesar de as afasias acometerem as pessoas em diferentes graus de severidade e deixá-las, sem dúvida, em uma situação instável do ponto de vista

linguístico, cognitivo e social, geralmente, a afásica não perde a memória sobre os vários usos e funcionamentos da linguagem nas situações cotidianas, por exemplo, como a interpretação de ironias, provérbios e expressões idiomáticas usadas no dia a dia. Entretanto, há alguma alteração, deste modo, a dificuldade do funcionamento cognitivo numa pessoa afásica produz inseguranças, frustrações, dor emocional por parte dela, porque ela não consegue se comunicar e/ou se expressar da forma que gostaria, do jeito que gostaria. Ela se sente diminuída por causa disso, o que dificulta ainda mais sua expressão. O reconhecimento da sua capacidade cognitiva, de alguma forma preservada, possibilita à própria pessoa afásica, a ressignificação de si. E este processo é paulatino e parcimonioso.

É por isso que os encontros semanais do grupo aconteciam, desde seu início, com frequência e regularidade durante todos os seus anos de existência: eram todas as quintas-feiras, das 9h às 11h30 ou 12h, dependendo do dia. Eram estruturados em dois programas de atividades: **i)** o Programa de Expressão Teatral – PET, logo na primeira parte do encontro, começando por volta da 9h30, após a chegança e acolhimento das pessoas do grupo e **ii)** o Programa de Linguagem, na segunda parte do encontro. Este era caracterizado por explorar os diversos gêneros e eventos que constituem o uso da linguagem no cotidiano tais como diálogos, comentários, narrativas, exposição e discussão de notícias de jornais e revistas, leituras diversas, discussões sobre temas sociais e culturais diversos (principalmente sobre produções culturais como filmes, peças de teatro, livros e música), comentários sobre o noticiário e a vida política do país, assim como, também, relatos da vida cotidiana e familiar das pessoas integrantes do grupo.

Nesse espaço interacional caracterizado por diversas rotinas sociais, práticas de comunidade, configurações textuais verbais e não verbais e estruturas conversacionais, procurava-se restituir à afásica a expressão da sua subjetividade e o seu papel social, vinculados à linguagem e seu funcionamento, perturbados pela afasia.

Em Mira (2007, *apud* CALLIGARIS, 2016) vê-se que o CCA era caracterizado como uma “comunidade de práticas”, além de ter outras características importantes como as consequências positivas da autogestão das

atividades, ao percebermos o deslocamento da identificação do CCA de mera “comunidade de fala” para a de “comunidade inserida socialmente”.

Tendo tudo isso diante de mim, respeitando toda essa trajetória de estudo, pesquisa e extensão, decidi que, no doutorado, seguiria por um veio de investigação herdado do mestrado e baseado na minha história no CCA, por isso a primeira prospecção que fiz para esta pesquisa foi retomar os dados escritos e as materialidades audiovisuais sobre o trabalho de teatro performativo que já havia realizado no centro, uma vez que descobri que possuía 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 teatro performativo, Linguística e Semiótica. Percebi que existia, acima de tudo, um procedimento de afeto, de zelo, de acolhimento e de amizade entre nós.

Focada nestas duas observações foi que segui para o segundo veio de investigação da tese: a seleção de específicos trabalhos/processos teatrais e performativos, fossem eles da iniciação científica, mestrado ou doutorado para compor meus *corpora* para estudo e organização de procedimentos criativos e pedagogia, nas artes da cena, a partir da performatividade advinda da pulsão de ficção (SPERBER, 2002) em contextos de afasia.

Estes dois modos de prospecção sempre estiveram diretamente conectados com a minha história e prática como artista, com os meus modos e processos de criação, individuais e coletivos, inseridos no contexto da minha companhia de teatro – a Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas, cujas pesquisas, montagens e trabalhos seguiam paralelamente imbricados com minha vida acadêmica. Dessa maneira, os caminhos da tese tomaram um fluxo dinâmico, contínuo e orgânico, com deslizamentos sem barreiras entre um processo investigado e outro, tanto que continuei desenvolvendo, no doutorado, muitos módulos performativos que desenvolvi nas pesquisas anteriores.

***

Poupa:

- Perguntaram ao coveiro ancião se era possível enterrar o amor. Ele respondeu que, durante todos aqueles anos, já havia enterrado muitos corpos, mas nunca os seus desejos.

Era o final da travessia do Vale do Amor.

***

TERCEIRO VALE: O VALE DA COMPREENSÃO

***

Poupa ensina aos pássaros:

– Aqui cada um escolhe um caminho diferente e regras diferentes para transgredir.

E ela falou ainda:

– Com o tempo suspenso, não há princípio nem fim, apenas voos infinitos.

***

3.1 "Há pessoas que nos fazem voar [...] e nos descobrimos mais selvagens, mais bonitos, mais leves, com uma vontade incrível de subir até as alturas."[18]

Lá no mestrado eu estudei as semioses multimodais coocorrentes, ou seja, os múltiplos sistemas semióticos de diferentes modalidades como o gesto, a ação, o movimento, as oralidades, que compõem e perfazem a comunicação, a expressão e a interação e de como elas acontecem simultaneamente durante o ato comunicativo/expressivo, isto é, durante o fazer teatral, e com intensidades modais distintas, que é, por exemplo, quando o gesto de apontar (gesto dêitico) é mais importante e significativo – num determinado evento expressivo – que o levantar de sobrancelhas que acompanha este mesmo gesto no momento de performar uma interação. Isto, observado durante o ato teatral, com substrato teórico da Linguística Cognitiva e da Neurolinguística, além das teorias e referências bibliográficas das Artes Cênicas.

[18] Rubem Alves.

E mesmo durante o período em que estive como pesquisadora independente, desligada da universidade, entre fevereiro de 2016 (final do mestrado) e fevereiro de 2018 (começo do doutorado), eu pude avançar nos meus estudos.

Foi durante este intervalo que pude ter a oportunidade/capacidade de compreender que, ao regressar ao Instituto de Artes, eu conseguiria mudar o foco de observação da minha pesquisa sem negar o legado, os achados e as conclusões do mestrado. Ao contrário, me apoiando nele, na minha experiência, na minha vivência, na minha prática. Mas eu não amadureci esta compreensão sozinha, eu tive ajuda de uma professora Poupa muito zelosa e ciente da minha pesquisa, a Profa. Edwiges. O que estudei neste doutorado fez parte de uma jornada de amadurecimento como pessoa, como pesquisadora, cientista e artista, a partir do momento em que esta professora me ofereceu um “caminho diferente e regras diferentes para transgredir”.

Depois de vencer os percalços deste voo e atravessar por uma turbulência ofensiva e uma quase derrocada injusta ao chão, tive a chance de conhecer e me encontrar com outra professora Poupa, que chegou planando no meio da queda, de mansinho, quando eu estava batendo as asas para tentar retornar ao fluxo de voo e à corrente de ar fresco. Ela planou ao meu lado serenamente e sustentou minhas asas, conduzindo meu bico para cima, permitindo-me tomar fôlego suficiente para finalmente enxergar de verdade os vales que eu deveria cruzar para atingir o cume do Monte Qaf e o doutoramento. Ao voar ao meu lado e decidir ser a nova Poupa, a Profa. Suzi Frankl Sperber, que me mostrou que eu, na verdade, havia sim, tomado um caminho diferente, mas que eu ainda “não havia transgredido” regra nenhuma porque minha tese anterior era uma “tese com medo, encolhida, apequenada, prisioneira”. Ela tirou o véu dos meus olhos, me acolheu e me disse que eu sabia voar. Então me orientou e me conduziu na nova rota de voo a seguir. E foi assim que eu compreendi plenamente o que e como eu deveria fazer para encontrar o meu Simourgh pessoal.

Por isso, esta tese decorreu de um processo de compreensão da pesquisa – que começou lá trás – quando do meu ingresso no mestrado e se agora eu estudo a performatividade cênica do *corpo-cognição afásico* na cena contemporânea pela via da pulsão de ficção com vistas à elaboração de uma

pedagogia de criação e formação artística é porque eu tive duas professoras Poupas muito experientes que me orientaram quanto qual jornada seguir.

3.2 Respiração Firme, Asas Prontas e Rota Traçada

***

Pássaros: “Onde estamos?
Não há compreensão no Vale da Compreensão”.
Poupa: “Aqui temos que prestar muita atenção.
Estamos seguindo uma trilha.
Ninguém sabe até onde devemos ir”.

***

Dia sete de março de 2013 foi o meu primeiro dia de retorno ao CCA para o mestrado. Antes disso, meu último encontro com o grupo havia sido em julho de 2007, quando eu finalizei meu processo na IC e na graduação em Filosofia e já morava em São Paulo, de modo que não seria mais possível continuar indo para Campinas para trabalhar com o grupo, porque naquele momento, na capital, experimentaria intensamente o trabalho artístico como atriz, como professora de Teatro e como empresária e produtora cultural.

Depois da minha saída do PET em 2007, outras pessoas continuaram trabalhando Artes de modo geral com o grupo, tais como estudantes do curso de Artes Cênicas, do curso de Música etc.; além disso, o CCA igualmente manteve a dinâmica do Programa de Linguagem, sempre coordenado pela Profa. Edwiges Morato e orientandas dela de mestrado e doutorado.

Em janeiro de 2013, após a minha aprovação no mestrado em Linguística pelo IEL, eu retornei para o interior, passando a residir novamente em Barão Geraldo, Campinas. Desta forma, a história da minha vida em São Paulo foi o tópico inicial da conversa naquela sessão do PET.

O grupo estava muito animado com o meu regresso, assim, depois de anos tendo seguido por uma outra trilha, comecei contando um pouco do que se passou comigo e, em troca, as pessoas contaram o que se passou com elas. As

afásicas me atualizaram de tudo, quem tinha partido, quem tinha ficado, sobre suas vidas e sobre suas expectativas para 2013 nos campos pessoais, afetivos e políticos. Eu fiz o mesmo. Relembramos que o grupo havia ido a São Paulo em 2007, quando eu ainda estava à frente do PET, para assistir a “Domingo no Parque”, peça musical na qual eu atuava e cantava com o Grupo Pessoal do Faroeste, com texto e direção de Paulo Faria, baseado na canção homônima de Gilberto Gil, lá na sede do coletivo, na Rua Cleveland, nos Campos Elíseos. Relembramos da nossa própria reconstrução paródica dessa canção do Gil, que fizemos no encontro seguinte à ida do grupo para São Paulo, como parte do módulo de paródia que estávamos realizando. Relembrar tudo isso foi um momento íntimo e singelo de reencontro, de afeto e de compreensão mútua.

Era o meu retorno, quero dizer, um momento novo e diferente do anterior porque, apesar de eu já ter trabalhado com o grupo por quatro anos e meio durante a IC, com bolsa de pesquisa, investigando a emergência de semioses coocorrentes no trabalho de expressão teatral com pessoas afásicas, apesar de eu já possuir uma bagagem de experiência de fazer teatro com elas, desta vez eu não me colocaria como uma observadora externa; desta vez eu seria parte da experiência, desta vez eu também seria sujeito da experiência.

Eu fiz uma programação para aquele encontro de 07 de março de 2013, eu criei um conteúdo pedagógico para trabalhar; então, depois do momento de chegança e acolhimento, a pergunta disparadora de retomada do PET foi: “o que é afasia?” – e não “o que é teatro?”. No meu ingresso à pós-graduação eu quis saber das pessoas o que é afasia porque a pesquisa tratava de teatro na afasia e não afasia no teatro e este era meu subtexto de atriz – porque a fala foi: “o que é afasia?”.

O entendimento da afasia e o enfrentamento dela era uma conversa recorrente no CCA, como se vê em Morato (2002), quando a autora explica que a disposição para enfrentar os desafios constantes da comunicação humana pode, perfeitamente, ser explorada no fazer teatral com pessoas afásicas:

> A julgar pela mudança positiva de humor dos integrantes do CCA, e a julgar pelo *aumento da disposição para o enfrentamento das limitações impostas pelas sequelas motoras e verbais*, o trabalho de teatro tem se mostrado imprescindível para a recuperação das possibilidades comunicativas das pessoas afásicas. (MORATO *et alli*, 2002, p. 34-35). (Grifos meus).

O grupo do CCA focalizado nesta pesquisa, guiado pela Profa. Edwiges, promovia um letramento social e humano junto às afásicas no sentido de fazê-las compreender a sua condição, de conversarem sobre ela e de aprenderem a se expor no mundo sobre ela e a partir dela. A pesquisadora Ana Lúcia Tubero (2006), ao analisar o modo de convívio do CCA assim afirma:

> Os sujeitos interagem atuando com e sobre a linguagem, no exercício vivo da linguagem em diversas situações discursivas, em diferentes rotinas significativas e configurações textuais, colocando em relação o sistema linguístico – a língua – com seu exterior discursivo – o mundo de referências culturais no qual somos e estamos inscritos. Na acepção de Franchi (1977, p.22), esse trabalho com e sobre a linguagem é o "que dá forma ao conteúdo variável de nossas experiências, trabalho de construção, de retificação do vivido, que ao mesmo tempo constitui o sistema simbólico mediante o qual se opera sobre a realidade e constitui a realidade como um sistema de referência em que aquele se torna significativo". Na concepção assumida pelos pesquisadores que participam do CCA, a linguagem permite construir e transformar as relações entre os interlocutores, seus enunciados e seus referentes (Maingueneau, 1997, p.20). Os sujeitos envolvidos na atividade do CCA mobilizam e são mobilizados enquanto co-enunciadores no trabalho de construção da significação, interpretando seus próprios dizeres – e imaginando a interpretação que o outro faz de seus dizeres – e os dizeres alheios, verificando seu sistema de referências e imaginando o sistema de referências de seu interlocutor e procedendo a reformulações e adaptações sucessivas de acordo com a rede de referências – a intercompreensão é apenas parcial e, portanto, exige constantes negociações. Por isso, podemos falar de co-construção progressiva da referência durante a interação desses sujeitos. (TUBERO, 2006, p. 3).

Deste modo, após a chegança, essa pergunta disparadora do PET não era uma novidade para as afásicas, ao contrário, eu é que era a figura exógena que estava buscando outra forma de compreender o que é afasia, tendo em vista o tempo em que estive afastada do grupo. Percebi imediatamente o quanto as pessoas evoluíram naqueles quatro anos e meio, isto é, o quanto estavam letradas como cidadãs conscientes de sua condição e como agir a partir dela. Como não sou linguista, nunca me coloquei nessa posição, porém, antes, sempre procurei estar ali como artista pesquisadora, disso decorreu essa pergunta-gatilho que mirava uma conversa sobre uma prática de ação no mundo.

O letramento social das pessoas afásicas que frequentavam o CCA sempre foi promovido pela Profa. Edwiges ao longo dos anos, auxiliada por sua equipe de estudantes de pós-graduação. Ela sempre manteve uma atitude de

paridade, de similaridade com as afásicas, sempre foi “gente como a gente”, como se diz na gíria. Desta forma, proporcionou um espaço seguro para elas, de acolhimento, empatia e parceria.

Assim, quando voltei para o grupo naquele dia, eu pedi licença para reentrar num espaço pessoal outro, novo, interessante, que sustentou – independentemente de mim – uma convivência importante, ativa, de respeito mútuo, de afeto, muito enfatizada, muito repetida, muito confirmada. Era desse laço que vinha a possibilidade de haver risada, de haver humor, de haver alegria entre nós, foi por causa deste espaço seguro que as pessoas se sentiram confiantes para me receber de volta, foi causa da existência deste espaço de afeto e de constante aprendizado e alteridade que pude regressar ao PET.

Deste modo, para que possamos compreender a “vida na vida” que acontecia no CCA, é que selecionei esta cena ocorrida naquela sessão do PET, quando de meu retorno ao grupo após 4 anos e meio afastada, entre o final da iniciação científica em julho de 2007 e o início do mestrado, em março de 2013.

A propósito, observo que esta apreensão de dados – assim como todas as demais que se seguirão – somente pôde ser realizada dentro do ambiente controlado do CCA, com câmeras e outras pesquisadoras além de mim, testemunhando a emergência da pulsão de ficção demandada pelas práticas performativas do PET. Além disso, somente pude acessar e rever estes dados porque eles ficam armazenados no *AphasiAcervus*, que é o banco de dados digitais do CCA, localizado nas dependências do LAFAPE/IEL e com livre acesso a qualquer pessoa interessada, que armazena em vídeo todas as sessões, festas, eventos e passeios que o centro já promoveu, inclusive todas as sessões do PET que ministrei.

Para o doutorado fiz uso da mesma norma de transcrição que usei no mestrado, adaptada da norma utilizada no *AphasiAcervus* para transcrições simultâneas de gestos, ações, movimentos e falas em atividades comunicativas e expressivas (ou seja, para transcrições multimodais). Aprendi a utilizar o sistema transcricional original durante o mestrado, com orientação da Profa. Edwiges.

Graças a este procedimento metodológico é que pude perceber como cada uma das vidas das atuadoras tornaram-se material para auto narrativas e auto ficções, nutrindo o teatro performativo que desenvolvíamos juntas. Todas

as ressignificações poéticas que revelavam as estratégias da afásica para atuar teatralmente e sua capacidade mimético-performativa para agir, para criar e gerir seu *ato performativo* comparecem nestas transcrições.

DADO 1 - Corpus: *AphasiAcervus* (07/03/2013)[19]

Contexto: Sessão do PET com a presença das pessoas não afásicas EM[20] (professora orientadora), JC (eu), RP, NF e NE e das pessoas afásicas MS, LM, SP, SI, MN, EC. TD significa "todas e todos".
Legenda: Início da pesquisa de mestrado e retomada do PET sob minha orientação após a minha última participação no grupo, em julho de 2007, ao final da IC. Comecei o encontro com a roda da conversa.

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?
07 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
15 animadamente com os braços)).
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 com seu bordão conhecido no grupo)).

Obs.: O *DADO 1* continuará mais adiante.

Era um grupo de pessoas que já se conhecia e que já me conhecia, que tinha uma dinâmica interna, por isso intui que abrir a retomada do trabalho teatral perguntado sobre a afasia e as inseguranças que ela acarreta seria fundante, porque eu estava voltando a interagir com aquelas pessoas, com suas paixões, alegrias e sofrimentos. O sofrimento maior eram as sequelas que a afasia deixa. Era um monstro que as assombrava, porque as deixava com medo de não serem

[19] A partir da movimentação de *semioses* que são as microunidades expressivas de uma ação. Então, por exemplo, a afásica pode (simultaneamente e/ou sequencialmente) falar, levantar os ombros, as sobrancelhas, mexer as pernas, bater as mãos nas coxas, mexer os pés para frente e para trás, etc. Por isso as transcrições tem que ser multimodais, porque são múltiplos modos de comunicação e expressão que perfazem uma ação inteira ou, em situação cênica, um ato performativo inteiro.

[20] De acordo com a norma transcricional do *AphasiAcervus*, as pessoas participantes da interação são identificadas com as primeiras letras de seus nomes, bem como têm seus nomes originais substituídos por outros que começam com a mesma letra.

mais aceitas socialmente, devido à complexidade de seu corpo afásico. O monstro precisava sempre ser enfrentado, combatido, diminuído e enxotado, no CCA. Compreendi que dar um nome e um "rosto" ao sofrimento é algo fundamental, que é necessário destituir um "monstro" que não tem nome, dando-lhe um nome, pois isso reduz sua monstruosidade:

> A percepção do monstro como humano fez com que o espectador reconhecesse não mais a diferença, mas a semelhança na deformidade do corpo. A complexa mudança da ordem do outro para a ordem do idêntico é, segundo Courtine (2008), responsável pelo abandono dos dispositivos tradicionais de exibição do anormal. (SILVA, 2012, p. 145).

A meu ver, o *Dado 1* confirma o fato, e MS e MN denotam ter uma plenitude de conhecimento sobre seu corpo; porém plenitudes são provisórias e ambas compreendem isso também, por isso elas demonstram se empenhar em administrar as dificuldades impostas pela afasia.

Tendo esta certeza em vista, tive que tomar muitos cuidados em relação à minha atitude e conduta como pesquisadora junto às atuadoras afásicas, inclusive por me colocar, junto com elas, como pessoa da experiência. Cuidados, por exemplo, em não menosprezar aquilo que, parafraseando Freud (1976) em seu artigo "O Estranho"[21], é comum a todas nós. As atuadoras que participaram dos módulos performativos do PET, por exemplo, são pessoas que estão muito longe de serem consideradas disfuncionais, tendo em vista que elas são altamente estratégicas, a despeito, evidentemente, daquilo que a afasia implica, como alterações de ordem metalinguística, dificuldades recorrentes maiores do que as de uma pessoa não afásica no momento de evocar uma palavra, de gramaticalizar etc. Por isso, entendo que usar expressões gastas e, por vezes, capacitistas, como "disfunção", seria rejeitar tudo aquilo que elas podem fazer e

[21] Segundo Camargo e Ferreira (2020): "Sigmund Freud, no texto *Das Unheimliche* (*O Estranho*), nos ensina que o homem diante do que lhe parece ser misterioso e enigmático (Estranho/*Unheimlich*) reage com medo e horror. Mas é preciso grifar que o estranho não se opõe ao familiar. Muito pelo contrário, nos esclarece Freud que: '[...] o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. [...] nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho.' (1919/2006, p. 238-9)". CAMARGO, Selma de Abreu. FERREIRA, Nádia Paulo. *O estranho na obra de Sigmund Freud e no ensino de Jacques Lacan*. *Trivium* [*online*]. 2020, vol.12, n.1 [citado 2022-09-26], pp. 81-94 . Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912020000100008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 26 set 2022.

que têm feito durante toda a vida, inclusive serem atuadoras no PET. O fazer teatral que instaurei no CCA abarcou esse fato, entendeu esse fato, sobretudo por se tratar de um *fazer performativo da cena afásica* – como a entendo – que já coloca em risco qualquer ideia de "normatividade".

Pessoas menosprezadas, humilhadas, tendem a ter uma imagem negativa de si, porém ao darmos nome aos nossos sofrimentos, falando sobre eles, é possível encontrarmos mecanismos diversos para compreender o quanto podemos lidar com eles de modo a diminuir seus impactos morais, emocionais e psicológicos, sobre nós:

> Sendo a *imagem de si* o núcleo do funcionamento emocional, ela concentra diversos processos de sofrimento e superação, por incluir uma luta que envolve reflexão, esforço, senso crítico e responsabilidade. Branden (2009) destaca a importância do sentimento de competência pessoal e o de valor pessoal na formação da *imagem de si* saudável, aspectos que unem autoconfiança e respeito. Desse modo, a *imagem de si* apresenta-se enquanto juízo pessoal de valor, no qual o sujeito acessa no outro somente por meio de relatos ou comportamentos. (MACÊDO e ANDRADE, 2012, p. 75).

O PET auxiliou esse movimento, possibilitando às afásicas encontrarem meios de terem uma imagem positiva de si, porque elas se dispuseram a isso, se colocaram abertas à experiência teatral, abertas a ficcionalizar sobre si, baseadas num espaço de confiança mútua, de conhecimento mútuo que facultava o humor relativo a si mesma na cena, a desconstrução do sofrimento através da pulsão de ficção autorreferenciada.

O exercício de se afastar e se aproximar de si e do mundo através da ficcionalização envolve a busca da compreensão de sentimentos negativos, que é ancestral na nossa espécie e que "corresponderia a uma necessidade fundamental do ser humano, necessidade configurada no esforço (pulsão) permanente de restabelecimento de equilíbrio interno" (SPERBER, 2002, p. 282), promovendo a ficção ao *status* de pulsão, condição que seria inata a toda e qualquer pessoa:

> Assim, a significação de aspectos internos corresponderia à necessidade de exprimir todo momento de passagem, da dor para o apaziguamento, da experiência de morte (quase morte, em todo caso confronto com situações extremas, marcadas pela separação) para a vida, do informe e intuitivo para um nível de maior consciência e conhecimento. (SPERBER, 2002, p. 282).

Após estabelecer o conceito, Sperber (2002, p. 284) se debruçou sobre os gatilhos que despertariam a pulsão de ficção em nós. A pensadora conclui que “a mais profunda necessidade de expressão do ser humano corresponderia à expressão de momentos diferentes de iniciação, de confronto”. Assim, pulsão de ficção é biológica e emerge de situações-limite como a solidão, a frustração, a perda, o luto, ou seja, o ingresso no mundo de risco, portanto de medo (SPERBER, 2009a, p. 11).

A relevância desta pesquisa consiste na articulação de olhares sobre a pedagogia do teatro em que a teoria, a prática artística afásica e as atividades pedagógicas dialogam entre si, aliadas a instrumentalizações diversas, como os recursos audiovisuais. O entrecruzar da cena com o processo de aprendizagem através da experiência, ou seja, a atuação e a fruição desse saber, caracterizado por uma profunda e profícua contaminação entre criação e procedimento pedagógico.

As práticas pedagógicas que abordei com as atuadoras afásicas no PET abarcaram os mesmos procedimentos que utilizo e utilizei nos trabalhos com outras pessoas, aprendizes e companhias – ao longo da minha vida no teatro – com as quais desenvolvi processos: o foco na experiência orgânica, na ampliação de campos perceptivos e afetivos, na exploração de materiais que sirvam à construção da ficção, na articulação entre a ficcionalização, a narrativa e o real.

***

Poupa:
“Sabe a história do passarinho que se perdeu
e que ninguém foi procurar? Ele virou pedra...
E chorou. Chorou pequenos pedregulhos...”

Era o final na travessia pelo Vale da Compreensão.

***

QUARTO VALE: O VALE DO DESAPEGO

***

A Poupa falou mais uma vez:
– Se todos os firmamentos, com todas as suas estrelas explodissem juntos neste vale, não causariam mais rebuliço que uma folha flutuando ao vento.

***

Sempre comecei as sessões do PET com a roda da conversa. Era uma prática do CCA desde de seu início. Logo após a chegança, ao começarmos qualquer atividade, a primeira ação era a roda da conversa, instituída como atividade possível e necessária para o trabalho e não era diferente no PET.

E eu não estava lá só para ouvi-las, mas para aproveitar aquilo que eu já conhecia das atuadoras, reconhecer e revalidar em todas as sessões o que elas são capazes de fazer, o que já realizaram e apresentaram em sessões anteriores. Eu estava lá para utilizar todo esse potencial na construção de alguma cena, de alguma performance. O grupo já estava habituado a começar as sessões comigo desta maneira. E falar sobre a afasia é algo realmente importante para pessoas que a tem (e, portanto, para as atuadoras do grupo) porque esta condição faz parte de quem elas são, constrói suas identidades individuais, instaura seu ser no mundo e funda sua forma de experiência empírica, seu *ser-no-mundo*, corporificada, carnificada.

***

O pássaro astrólogo mapeia todas as constelações
e todos os planetas em sua prancheta de areia.
Então o vento aumenta e... seus desenhos viram pó.

***

4.1 “Tudo o que era sólido se desmancha no ar.”[22]

Falamos sobre afasia novamente na segunda sessão do PET após a minha retomada. A pergunta “o que é afasia? ”, voltou à discussão, desta vez não levantada por mim, mas pelo próprio grupo. Eu me coloquei no lugar onde eu acreditei que deveria estar: no lugar de quem não é afásica, portanto me calando para ouvir. Dentro de mim, meu subtexto era: “me digam, me ensinem, porque eu esqueci”; eu me coloquei na condição da pessoa que estava aprendendo. Foi diante das respostas que eu falei: “então, vamos pra cena”.

DADO 2 - Corpus: *AphasiAcervus* (14/03/2013)

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, RB e MN. TD significa “todas e todos”.
Legenda: Segundo dia da minha retomada do PET. Inicio o encontro com a roda da conversa.

01 MS a gente afunda/ a-fogada/ por a ca::abeça [para] fora d´água// ((coloca a mão
02 direita sobre o pescoço e aperta de leve)).
03 quando põe/ puxa o... ar/ mas ele não ve::em// ((retira a mão do pescoço)).
04 RB eu queria por a:: cabeça para fora d´água/ mas meu bra-baço não vi-vinha// ((estica o
05 braço esquerdo)).
06 LM é... é:::/ um:: choque.../ né? ((assente com a cabeça)).
07 JC e como vocês fizeram? ((pergunta para TD)).
08 MN si(e) vai tentando/ si(e) vai tentando/ até conseguir(e)/ vai mexendo/ faz fono/
09 vem pra cá/ faz teatro/ faz o que tem que FAZE(I)R(E)// ((abre os braços e sorri)).
(...) .
10 JC então vamos lá/ vamos pra CENA//

No passado, as pessoas não tinham conhecimento dos fenômenos e resultados de acontecimentos físicos de doenças e da situação do indivíduo decorrente dessas doenças. A história do meu tio mostra para mim algo relativo a esta conjuntura, no seio da minha família: havia uma vergonha em expô-lo ao meio, à sociedade, por isso, ele era invisibilizado e deixado de lado. Uma vergonha que decorria da falta de informação. A vergonha era que ele não era igual ao outro.

Dei-me conta de que o que aconteceu com meu tio foi (e, infelizmente, sabemos que ainda acontece) recorrente na história humana, conforme comenta Tonezzi (2011), ao levantar a questão acerca da nomeação e do entendimento

[22] “Tudo o que era sólido se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado, e as pessoas são finalmente forçadas a encarar com serenidade sua posição social e suas relações recíprocas”. In: *Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels.

daquilo e daquelas pessoas que a humanidade chamou, por muito tempo, de “estranho, estranhas”:

> Assim, a percepção de seres extraordinariamente alterados, sobretudo corporalmente, gerou por muito tempo um questionamento de caráter jurídico-religioso, em que se pretendeu até mesmo a sua exclusão do cotidiano social, fosse pela eliminação ou pelo isolamento, relacionando-os, por vezes, ao sobrenatural, àquilo que não se explica senão pela intervenção de forças desconhecidas. (TONEZZI, 2011a, p.3)

Qualquer diferença em relação ao outro era ocultada, de modo que pessoas velhas eram ocultadas, pessoas que tivessem dificuldade de caminhar ou pessoas com deficiência física eram ocultadas, pessoas com deficiência intelectual eram ocultadas: todas essas pessoas, consideradas “anormais”, ficavam dentro de casa ou em depósitos humanos como sanatórios, hospícios e casas de repouso.

Do alto deste posto de observação, para que este trabalho fosse interessante para a reflexão teatral e de seus modos de produção, de pedagogia e de criação, para que pudesse ser lido e absorvido por uma pessoa artista da cena ou não, engajada e interessada, como você, procurei versar sobre as potencialidades humanas a partir da experiência que tive com atuadoras afásicas e de tudo o que aprendi com elas e sobre os seus mais diferentes desafios e realizações.

No caso de uma pessoa afásica que fez teatro comigo no PET – e que sofreu uma diminuição ou alteração de sua capacidade expressiva – procurei versar acerca de como esta pessoa performou com intenção ficcional, de obra de arte, de dramaturgia. Justamente porque uma pessoa afásica não é afásica o tempo todo. Existem regularidades. Aliás, a meu ver, não haveria “anormalidades” nessa condição, no sentido que afasia não quer dizer “suspensão do normal”; deste modo, pensando para além da dicotomia judiciosa que contrapõe normal e patológico, conforme esclarece Canguilhem, definir o anormal

> Por meio do que é de mais ou de menos é reconhecer o caráter normativo do estado dito normal (...). Esse estado normal ou fisiológico deixa de ser apenas uma disposição detectável e explicável como um

> fato para ser a manifestação do apego a algum valor. (CANGUILHEM, 2012, p.24).

Verifiquei, sob esta lupa, o quão estratégica deve ser uma pessoa afásica para conviver com a sua dificuldade hemiparética[23] nas atividades do PET, por exemplo, e o quanto isso envolve algum tipo de normalidade ao perceber, ao mesmo tempo, que as minhas dificuldades são as minhas normalidades, como quando tenho que escrever com a mão esquerda sendo que sou destra, ou quando tenho que usar o computador e seus meios digitais mais complexos, que não entendo. Dito de outro modo, tudo isso envolve, na presença de uma dificuldade, um contexto de normalidade que não é o de supressão do que é o normal.

A cultura de identificar certas condições como "anormalidade" decorre de uma monossemia do termo cunhada no século XIX, derivada de conceitos advindos dos séculos anteriores. Souto (2013, p.40), discorre que "durante os séculos XVII-XVIII, a medicina ainda estava atrelada a um discurso fantasista, correlato a uma prática de observação médica que se limitava a um olhar de superfície sobre os corpos".

Não estou afirmando que a afasia não inflija à pessoa afásica uma contenção das suas capacidades cognitivas e motoras. Entretanto este fato está longe de determinar que tal condição é anômala, que seja disfuncional (um termo ainda mais complexo do ponto de vista filosófico e linguístico, como já comentei). Também há uma falsa ideia de que a afasia é "silenciosa" porque supostamente as pessoas falariam menos, porém não há "silêncio" na expressão da pessoa afásica, sobretudo durante o trabalho teatral. Não há qualquer resquício de "silêncio" na condição afásica. Um exemplo disso é que tudo se amplia, se dilata com a performatividade de um corpo afásico que precisa ressignificar atos, gestos e movimentos o tempo todo e, por conseguinte, durante a ação cênica, pelo viés da ficção.

Visto sob outro ângulo, é possível dizer que também eu tenho os meus "silêncios" ou "engasgos" ou "tropeços" nas palavras quando falo socialmente, ou quando leciono ou em qualquer circunstância na qual ajo/falo no mundo, seja

[23] Hemiparesia: fraqueza muscular ou paralisia parcial de um lado do corpo que pode afetar os braços, as pernas e os músculos faciais.

junto ao PET, numa peça teatral ou como mãe que sou. Ao proceder à tarefa de transcrição das minhas próprias falas para esta pesquisa, por exemplo, tornou-se evidente que minhas expressões orais também contêm subações, hesitações, digressões. No caso de uma peça de teatro, tais características são construídas artificialmente com vistas à composição de uma personagem, de um ser ficcional; contudo, no fazer teatral afásico, tais características são e não são, ao mesmo tempo, construídas e ensaiadas, pela própria natureza do *ato performativo afásico*[24].

Diante disso, cuidei para que eu não imprimisse algum grau de normativismo (patológico) às atuadoras com as quais constituí um *modus operandi* de pedagogia do teatro. Esta pesquisa se instaurou, como comentaram Busato e Assunção (2020, p. 11) no dossiê "Vista dos Espaços do Corpo ao Corpo no Espaço: Literatura e Cultura", sobre um "corpo que pensa e sente. Esse corpo se inscreve e é inscrito na cultura. [...] O corpo que é a expressão de uma linguagem, de um gesto, de uma experiência". Nossas experiências performacionais no CCA revelaram uma atitude crítica em relação à representação contemporânea e suas implicações sensíveis, estéticas e políticas enquanto ação no mundo e constituição de identidades, como veremos mais adiante. Foi esta a trilha que procurei seguir ao percorrer pelo Vale do Desapego, que agora lhe apresento, cara leitora-pássara.

A dissolução daquele *status* de invisibilidade e ocultação daqueles corpos e a emergência das lutas anti-capacitistas contemporâneas e do Decreto de Lei nº 11.133, de julho de 2005[25], por exemplo, dependeu do trabalho de muitas pessoas engajadas, dentro e fora do âmbito acadêmico. No Brasil, tivemos o trabalho pioneiro da psiquiatria, Dra. Nise da Silveira – não no campo do teatro especificamente, mas no campo da arte – consagrada por sua ação junto a pacientes psiquiátricas pelo uso de pintura e desenhos como forma de fazer "vazar" toda a expressão de que suas "clientes"[26] eram capazes:

---

[24] Conceito a ser destrinçado mais adiante.

[25] Que oficializou o dia 21 de setembro como o Dia Nacional de Luta da Pessoa com Deficiência. A data foi criada pelo Movimento de Direitos das Pessoas Deficientes com objetivo de conscientizar a população brasileira para a importância da inclusão dessa parcela da sociedade.

[26] Expressão que a doutora Nise usava para se referir às/aos suas/seus pacientes, uma vez que, segundo o que defendia, ela e sua equipe clínica é que tinham que ser pacientes, as pessoas internas eram suas "clientes", numa acepção do termo vinculada aos anos 1950 e 1960. Para mais, ver: "Conheça Nise da

> Ainda que o manejo da linguagem verbal permanecesse perfeito, esta linguagem provavelmente seria inadequada para exprimir as vivências nesses outros estados do ser. Sua esfera de ação é traduzir o pensamento lógico, é construir o discurso. Já na expressão dos sentimentos experienciados mesmo na faixa da normalidade, começam os fracassos da linguagem verbal. Todos os namorados sabem disso. Por isso há muitos excelentes prosadores e são raros os grandes poetas líricos. Também os místicos de todas as religiões sempre afirmaram que lhes era impossível dizer em palavras aquilo que haviam vivenciado nos encontros com o Absoluto. Como identificaríamos a gigantesca mulher com cabeça de cão, que perseguia uma de nossas doentes, em alucinações e sonhos, se ela não houvesse pintado? [...] E a angústia de ser espiado de todos os lados por múltiplos olhos? O médico fará ideia muito mais clara dessa situação de seu doente quando representada numa pintura, do que se verbalizada em vagas referências a perseguidores. (SILVEIRA, 1973, p. 125 - 126).

O trabalho feito no CCA, parte, de alguma forma, desse tipo de consciência e desse tipo de experiência e, especificamente com afásicas, trata-se de uma experiência com dificuldades de linguagem, com dificuldades de movimento, mas nunca com "insanidade" porque, como expressam MS, RB, LM e MN no *Dado 2*, essas pessoas tinham clareza de que eram sadias, e que "a cabeça funciona", e o "problema está na boca", o "problema" está na enunciação, mas não na incompreensão dos processos afásicos. E é habilitada pelas próprias pessoas do grupo que eu trago e apresento, a partir desta tese, uma nova pessoa no campo das artes cênicas: a atuadora afásica possuidora de um corpo-cognição que realiza o ato [performativo] afásico através da pulsão de ficção. Esta tese é narrativa da viagem na qual eu conheci esta pessoa e me curvei diante dela.

4.2 "Conheças todas as teorias, domine todas as técnicas, mas ao tocar uma alma humana, seja apenas outra alma humana."[27]

A prática teatral realizada ao longo da minha atuação no PET focalizou a mobilização pela atuadora afásica de complexas formas de expressão que foram complementares, paradigmáticas, simbólicas e compensatórias utilizadas para

Silveira, pioneira no uso da arte como terapia psiquiátrica". Disponível em: https://www.sescsp.org.br/coracao-liberto-perfil-da-medica-nise-da-silveira-e-seu-olhar-revolucionario-para-a-arte-como-terapia/ . Acesso em: 20 mar de 2023.

[27] Carl Gustav Jung.

gerar a teatralidade do seu *ato performativo*. Isto é, ainda que apresentassem dificuldades de produzir micro-unidades expressivas – tanto verbais quanto não verbais como um aceno de cabeça, um dar de ombros, um sorriso, um levantar de sobrancelhas, uma interjeição etc. – para compor o todo de uma ação, as afásicas não deixavam de atuar e agir competentemente em cena, de maneira reflexiva com relação à atividade que o uso da linguagem constitui durante o fazer teatral, isto porque "a reorganização da linguagem, ou ressignificação, é efeito da linguagem sobre a própria linguagem", quer dizer, a afásica, enquanto *performer*, "se apresenta como reflexo da linguagem". Desta premissa advém a relevância da relação professora-atuadora enquanto "*locus* do funcionamento linguístico e do discurso" (SPERBER, 2002, p. 262). Esse mecanismo de confiança entre nós facilitava, proporcionava a ficcionalização de estados, fundava nossas relações interpessoais, no convívio, antes e depois do PET, porque estabelecemos uma relação de teatro de grupo.

A completa adesão das afásicas aos jogos teatrais não era acionada somente durante a prática teatral, porém desde a chegança. Como o PET era o primeiro programa do CCA, as pessoas já entravam nas dependências do centro dispostas ao jogo, à brincadeira. E mesmo nos momentos em que tive que me ausentar, o espaço do CCA era tão seguro, que mesmo sem o PET naquele dia, o ambiente propiciava o lúdico, a mimese, a performance para além da atividade teatral.

Para várias pessoas afásicas que frequentaram o centro ao longo dos anos, as sessões semanais do CCA eram o único espaço em que elas podiam falar e se expressar livremente, sem receios, protagonizando as conversas. Deste modo, mesmo nas coisas mais sérias e mais possivelmente terríveis e duras, buscávamos a leveza e humor como forma de ultrapassar o trágico ou o cruel, sendo estes entendidos, nesta tese, na acepção de Artaud, quando ele defende que:

> A questão não é fazer aparecer em cena, diretamente, ideias metafísicas, mas criar espécies de tentações, de atmosferas propícias em torno dessas ideias. E o humor com sua anarquia, a poesia com seu simbolismo e suas imagens fornecem como que uma primeira noção dos meios para canalizar a tentação dessas ideias [...] enquanto podem contribuir para uma espécie de expressão central, sem proveito para uma arte em particular. O que não significa que essa linguagem [o humor] não se serve de fatos comuns, paixões comuns, mas apenas

> como um trampolim, assim como o HUMOR-DESTRUIÇÃO, através do riso, pode servir para conciliá-la com os hábitos da razão. (ARTAUD, 2006, p.103.). (Maiúsculas pelo autor).

O ambiente no CCA, por vezes, era muito engraçado e devido às piadas internas que fazíamos umas com as outras; sustentávamos um certo cinismo elegante, até mesmo, autocrítico. Por exemplo eu, que sou formada pelo teatro de grupo, no qual a brincadeira entre parceiras é constante e uma marca registrada de convívio sadio em coletivo, eventualmente provocava uma cena de comicidade ao fazer um comentário logo na chegada de algumas pessoas que eu sabia que eram mais dispostas ao jogo irônico. O Sr. SP era sempre meu parceiro nessas patuscadas. Com ele fiz a performance "O Encenador", que será apresentada no próximo Vale.

Lembro-me bem de um episódio com ele. Quando do meu regresso ao grupo em 2013 para iniciar o mestrado: numa das primeiras sessões soube que ele havia caído e sofrido uma fratura do fêmur direito (cuja perna era hemiplégica[28]), que passara por duas cirurgias e recebera o diagnóstico de que não andaria mais, de que somente se locomoveria com cadeira de rodas. Tudo isso ele mesmo contou na roda da conversa e olha que o Sr. SP tinha uma dificuldade de *prompt*[29] de fala importante, tanto que, ao longo da história do CCA e do PET eventualmente ele era ajudado por mim, pela Profa. Edwiges e pelas demais pessoas pesquisadoras, para enunciar. Como conhecíamos seus contextos de vida, dávamos um gatilho lexical e ele mesmo narrava sua história de forma muito própria, muito singular, como pode ser visto em todos os vídeos nos quais ele participou, postados no canal que acompanha esta tese.

Nos primeiros dias da recuperação e após alta hospitalar ele de fato usou a cadeira de rodas, entretanto insistiu com afinco em reabilitar-se através da fisioterapia e exercícios musculares diversos, sendo sempre auxiliado por sua esposa, Dona S., uma mulher admirável, muito parceira dele, que frequentava o

---

[28] *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.

[29] Dificuldade para articular a fala oral. Pessoas com apraxia (que é a impossibilidade de executar movimentos coordenados como a marcha e a escrita), bucal ou de fala não conseguem ou não sabem como planejar os movimentos dos articuladores (língua, lábios, mandíbula etc.) para falar.

CCA em ocasiões festivas (como dissera anteriormente) e que sempre nos recebia em sua casa nas confraternizações de encerramento do ano do grupo[30].

Deste modo, ele passou a andar apoiado numa bengala de quatro pontas e com uma sandália plataforma ortopédica no pé direito por causa do encurtamento desta perna em decorrência das cirurgias, uma vez que ele se recusou a andar de cadeira de rodas. Quando o vi entrando no centro, soberbamente, regiamente, um homem com 80 anos, 1,85m, afásico, hemiplégico, apráxico, com uma perna mais curta que a outra, com uma sandália plataforma de um lado e uma bengala de quatro pontas na mão oposta, brinquei com ele, dizendo que agora só faltava o resto da montagem e que precisávamos escolher a peruca, o figurino e a música que ele iria dublar, para terminar a produção como *drag queen*.

O grupo possuía uma identidade com todas as lutas sociais e a brincadeira foi prontamente aceita por ele, que riu de sua própria situação diante da minha "proposta cênica", tendo em vista que a performance *drag* decorre da linguagem teatral-performativa, que era o que estávamos fazendo naquela ocasião enquanto módulo do PET. Eu e ele rimos singelamente porque ele praticamente já estava montado, a figura dele era imponente e exprimia muita força de vontade e garra para continuar andando sobre as próprias pernas. Imediatamente vi nele a figura de uma rainha. Ele achou engraçado e poético, primeiro porque tanto ele quanto as pessoas ali estavam bem resolvidas com relação às suas afasias, já haviam desapegado de sua condição pré-afásica irreversível. Segundo, porque construímos um tal estatuto de emancipação humana[31] em nosso convívio, que só me foi possível fazer esta brincadeira porque nosso dia-a-dia era pautado pela autocrítica, pela auto-ironia e pela ironia com a outra a partir das nossas próprias vulnerabilidades compartilhadas e trazidas para o âmago das nossa práticas teatrais e vivências de grupo. Essa dinâmica nos unia.

Compreendíamos a condição humana de cada pessoa do grupo, nossas fragilidades e nossas forças. O grupo, devido ao trabalho engajado da Profa.

---

[30] Como pode ser visto em: "Festa de Encerramento em Casa do Sr. SP | 22/12/2016 | Momentos...". No canal da tese, em: https://youtu.be/8ZnCRp94LCg . Acesso em: 21 mar de 2023.

[31] Falarei mais sobre o estatuto de emancipação do PET no Sétimo Vale

Edwiges, possuía um letramento social e afetivo tal, que a construção de identidade passava pela formação cidadã que ela proporcionava às pessoas, considerando o fato de que:

> A identidade é um elemento chave da realidade subjetiva e se encontra em relação dialética com a sociedade, enquanto se forma por processos sociais e pode manter-se, modificar-se ou reformar-se por meio das relações sociais. Assim, as identidades são produzidas pelo interjogo do organismo, consciência individual e estrutura social, reagindo sobre a estrutura social estabelecida, mantendo-a, modificando-a ou reformando-a. (BERGER e LUCKMANN, 1995, p. 216 *apud* DAJUI, 2006, p. 37).

E é justamente essa forma de constituição de identidade que conceberá uma possibilidade de mudança a partir da socialização, que vai fomentar, que vai pavimentar a evolução de um corpo fenomênico (*cf*. FISCHER-LICHTE, 2008, como veremos mais adiante) afásico, para um corpo-cognição afásico e a minha tomada de consciência de sua tamanha força expressiva, de seu potencial cênico, tal como o que vi nessa, digamos, "performance espontânea" da entrada do Sr. SP, naquele dia. Discorrerei mais sobre este atuador, seu corpo-cognição e ato [performativo] afásico no próximo Vale, por ora, ressalto que pessoas afásicas enfrentam muitos preconceitos, mas que as participantes do CCA se instrumentalizavam para lidar com isso. Na análise da criação paródica da lenda "O Negrinho do Pastoreio" (que virá mais adiante), apresentarei as discussões que surgiram durante a elaboração daquela encenação e comentarei sobre a conclusão a que o coletivo chegou, de que todas as lutas sócio-políticas são uníssonas em defender o direito à vida das populações minorizadas, precarizadas e subalternizadas.

O Sr. SP é um bom ator. No grupo ele tinha uma dinâmica bem clownesca comigo, que remonta ao mesmo tipo de dinâmica que tinha com o Prof. Tonezzi. Acontecia da seguinte forma, por exemplo: às vezes eu chamava para a ação teatral, após a roda, com uma fala do tipo: "vamos fazer o jogo, então". E ele fechava a cara, ficava emburrado, gerando um clima de constrangimento. Como eu já conhecia esta *gag*[32] dele, eu não me fiava naquela cara, contudo, muitas vezes ele me enganou mesmo assim, de tanto que insistia naquela situação e

[32] Efeito cômico que, numa representação, resulta do que a atriz faz ou diz, jogando com o elemento surpresa.

impunha força de verdade nela. Até a Prof. Edwiges era enganada pela *gag* e perguntava: “Está tudo bem, Seo S.?”. E, em seguida, ele abria a gargalhada por ter sido bem-sucedido em fazer todo mundo cair na brincadeira.

O Sr. SP era um bom brincalhão pois ele via, para além de qualquer teorização, como jogo o nosso convívio, uma vez que o que ele fazia era como uma criança que brinca de ficar brava para ver a reação da adulta; era infantil, mas era precioso. Ele gostava de infundir insegurança em mim ou no grupo através de um recurso cômico e queria verificar se isso funcionava porque ele queria dar risada e queria fazer as pessoas rirem:

> Encontramos aqui um aspecto muito importante: mesmo em suas formas mais simples, ao nível animal, o jogo é mais que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função *significante*, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa. Não se explica nada chamando “instinto” ao princípio ativo que constitui a essência do jogo; chamar-lhe “espírito” ou “vontade” seria dizer demasiado. Seja qual for a maneira como o considerem, o simples fato do jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência. (HUIZINGA, 2004, p. 3-4).

Ele estava em um ambiente seguro, de acolhimento, que lhe permitia ser livre para brincar. Em seu artigo, Gherardi-Donato, Fernandes, Teixeira, Gimenez e Moraes (2016) focalizaram, em seu relato de pesquisa, o seu Grupo “Teatro e Saúde Mental", viabilizado pela Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, da Universidade de São Paulo (USP). Segundo as autoras, as participantes do grupo eram pacientes com transtornos mentais. As pesquisadoras defendem que a prática teatral contribuiu com a memória e concentração, linguagem, confiança e atenção das participantes, proporcionando autonomia de ação a essas pessoas nas suas interações para além da realidade hospitalar. As pacientes – defendem as pesquisadoras – pela via dos jogos teatrais, encontraram, de fato, um ambiente seguro e livre de julgamentos para desenvolver autoconhecimento e demonstrar suas emoções.

A necessidade de brincar do Sr. SP revelava sua capacidade de compreender as situações de interação social no CCA – pelo menos – como um jogo e isso foi fundamental para a emergência dos processos de ficcionalização

e de auto-narrativas dentro do PET, uma vez que “a ficcionalização, é pois, instrumento de transferência. Não se trata de deslocamento de sentido, mas de deslocamento de sujeito” (SPERBER, 2002, p. 268).

***

Disse a Poupa:
“Como nosso mundo é sólido...
Não há nada além de grãos
De areia”.

***

4.3 Módulos Performativos – Parte I: Explorando o Território

O teatro performativo do PET tal como o instaurei desde minha entrada no CCA sempre visou a recuperação do estatuto do sensível da pessoa atuadora afásica, a ressignificação de seus processos ficcionais e simbólicos pela via da materialidade de seu corpo-cognição, pela organização de seus processos ressignificados de construção de sentido na cena, considerando que essa abordagem acabaria por propiciar a sua própria ressignificação no mundo, agindo na sua interação com o social, dentro e fora do âmbito do CCA.

Atribuir um sentido inédito de experiência sensível a um corpo afásico funda uma força de domínio de si, do desenvolvimento de uma consciência sobre o próprio corpo, um corpo que, fugindo da lógica dos sentidos e das sensações, pode ser rearranjado e reorganizado, isto é, “um corpo sem órgãos”. O teatro, assim como a peste, diz Artaud (2006), carrega forças ocultas metafísicas e forças invisíveis que se manifestam no corpo da atriz/ator; trata-se de uma potência invisível que emerge pela expressão da voz e do corpo, provocando um estado de convulsão dos sentidos. O teatro, assim como a peste, tem o poder de dilacerar os órgãos, de apresentar desarranjos físicos, “paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas” (ARTAUD, 2006, p.24). O visionário artista continua dizendo que:

> Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas por ser, como a peste, a revolução, a exposição, a condução para frente de um fundo de crueldade latente pelo qual se localizam no

> indivíduo ou em povos inteiros, as possibilidades perversas do espírito. (ARTAUD, 2006, p.27).

Expressar aquilo que foi vivido por qualquer pessoa ou, mais, expressar aquilo que foi vivido após o desapego de dores tamanhas causadas pela afasia em vários níveis é algo fenomenal e requer um corpo fenomênico 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).[33]

A ferramenta (para usar um termo do materialismo histórico) para a vazão da expressão deste corpo fenomênico que, nesta tese ganha o status de corpo-cognição, será a pulsão de ficção (SPERBER, 2002).

A título de exemplo de "um corpo sem órgãos", que foi atravessado por "forças metafísicas ocultas e invisíveis", reempoderado pelo domínio de si, pela ressignificação simbólica e pelo desenvolvimento de uma consciência sobre o próprio corpo, causando a reorganização de capacidades comunicativas e expressivas como um todo, evoco esse desempenho de RB – "Rafaela[34]" – e sua *performatividade* no PET, de março a junho de 2013. RB, 33, era, segundo ela mesma, "uma dançarina de *funk* muito boa e competente" antes do AVC. Vejamos a seguir.

DADO 3 - 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".

---

[33] *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.).

[34] 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. 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.*

Legenda: Módulo de materialidades pessoais. Durante o processo, RB quis dançar *funk*, pois esta era a sua materialidade performativa pessoal.

(...)
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::ÇAR//
05 JC **Não** acreDITO// ((sorrindo)).
06 RB **SIM**// ((risos de TD)).
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//
11 RP é pra por a música agora?
12 JC ((sinaliza com a mão direita "em pé" e 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// **Va**mos 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//**

(...)

23 TD ((aplausos entusiasmados e exclamações de "parabéns", "muito bem", "que lindo!", "eu disse que você ia conseguir!")).
24 RB ((rindo, um pouco tímida, ao sentar-se)) eu-eu de::desci **até::é embaixo**/ vo-você VIU?
25 JC LÓGICO que vi// eu **sabia** que você ia dar um jeito de fazer//
26 você estava/ era/ escondendo o ouro// ISSO SIM//
27 RB ((sorrindo, olhando significativamente para JC)).

Depois de muita vontade e pouca coragem, finalmente ela dançou. Aquela jovem mulher afásica, que re-dançou para se re-descobrir. Foi um *ato performativo* totalmente ressignificado e prenhe de novas expressões gestuais e corporais recém-nascidas e que emergiram pela primeira vez aos nossos olhos encantados.

O quadro de hemiplegia 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 pelo compartilhamento de vida, de sentidos e de experimentação do PET e pela interação com as frequentadoras do CCA, atuadoras ou não. Ela reconstruiu *reflexivamente* esta competência, ela articulou novos processos de significação, ressignificou uma dança para

reaprender as práticas e passos que categorizam o *funk* – estilo ao qual ela se dedicava muito, para ser competente novamente, gerando e fazendo emergir práticas e passos originais que só seu corpo conseguiu fazer e que, ao mesmo, tempo caracterizam esta modalidade de dança, uma vez que a reconhecemos como tal. RB persistiu, aprendeu outro modo de dançar, não só porque o caminho para o corpo estava mais decifrado, mas também porque se treinarmos a mente corporificada (*embodiment*)[35], o nosso equipamento, como um todo, responderá – de um jeito ou de outro – simbólica e coerentemente, aos estímulos provocados pelo treino, aos *gatilhos psicofísicos* (*cf*. MINNICK, 2018) acionados.

O teatro performativo do PET acabou por desmistificar determinados comportamentos normativistas e a indicar um caminho para que novas necessidades expressivas fossem exploradas de forma eficiente e transformadora. Segundo Sperber (2002), podemos concordar que estas necessidades, são necessidades de conhecimento. Mas o estopim é a dor:

> Assim, a significação de aspectos internos corresponderia à necessidade de exprimir todo momento de passagem, da dor para o apaziguamento, da experiência de morte (quase morte, em todo caso confronto com situações extremas, marcadas pela separação) para a vida, do informe e intuitivo para um nível de maior consciência e conhecimento. (SPERBER, 2002, p. 282).

RB, após sua experiência de morte metafórica para o funk, de cisão em relação a um estilo de dança que ela apreciava, criou para si, pelo viés de seu corpo, dentro das vivências do PET, um conhecimento único e singular sobre como dançar de novo.

As experiências e os conhecimentos vivenciados pelas atuadoras comigo, de modo geral, tiveram, também, um importante significado para o desenvolvimento social e emocional delas, porque não me escapava o fato de que, quando chegavam ao PET, elas carregavam tanto os conhecimentos que já traziam consigo quanto os novos conhecimentos surgidos em decorrência da afasia.

---

[35] 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.

O jogo teatral gerador de teatralidade performativa foi um valioso instrumento para a aquisição de novos conhecimentos pela afásica e, neste caso, foi minha própria experiência profissional que me ofereceu o maior suporte para chegar a esta constatação[36].

Sigamos, pois, em frente neste voo, minha parceira pássaro-leitora, sobre a próxima etapa do Vale do Desapego: os módulos performativos do PET, que virão em forma de descrições nas quais apresentarei uma parte de nossas vivências, minhas práticas pedagógicas e como a pulsão de ficção foi o dispositivo da performatividade do corpo-cognição afásico, fenomênico e expressivo.

Apresentarei alguns módulos selecionados dentre os 13 anos de trabalho junto ao CCA, para que possamos, neste sobrevoo, adentrar ainda mais nesta senda das artes cênicas enquanto campo expandido.

4.4 Módulo Rasaboxes

Quando uma pessoa afásica fala, muitas vezes ela se utiliza de uma fala que chamamos de "telegráfica", isto porque algumas sequelas da afasia dificultam ou impossibilitam o uso regular da boca e da língua, deste modo essa pessoa falará de um jeito muito singular, único, fazendo emergir toda uma gama sígnica de performatividade própria e inédita, pois terá que mobilizar todo o seu corpo, seus olhos e suas expressões faciais e/ou se aproveitar de sons onomatopaicos e interjeições, a fim de fundar o ato comunicativo.

Com graus variados de severidade pessoas afásicas, de modo geral, hesitam para falar – como nos ensina Morato (2000, p. 2) – e muitas vezes perdem o "fio da meada", demonstram instabilidade no uso das palavras, trocando de forma inesperada – e um tanto incompreensível – umas pelas outras, e têm dificuldade de encontrar aquelas que gostariam de enunciar, porém elas não são amnésicas. Podem até pronunciar de forma laboriosa e lenta os sons da fala, podem repetir partes da palavra ou distorcê-las ou suprimi-las, contudo não são gagas ou padecem de deficiências físicas que as impeçam de articular; podem falar de maneira "telegráfica", sem que isso signifique

[36] Comentarei mais acerca deste fato ao longo desta travessia.

necessariamente que perderam as palavras ou que não mais entendam a complexidade linguística; por vezes seus enunciados parecem desconexos e então sentem-se à deriva porque não conseguem estabelecer relações de sentido entre as palavras ou entre as palavras e as coisas do mundo a que se referem, o que dificulta não apenas os processos expressivos da linguagem, mas também os interpretativos – necessários para o fazer teatral ou para lermos nas entrelinhas ou captarmos duplos sentidos e subentendidos – mas isso não quer dizer que têm uma deficiência intelectual.

Quando uma pessoa afásica fala, às vezes não é uma palavra que vem à tona, mas um som carregado de significado. Por isso eu trouxe o Rasaboxes para o PET, porque esta técnica trabalha com este tipo de materialidade, com a expressão do corpo mais pura e sem filtro *a priori*, e o jogo começa partindo de uma pose estática sobre as emoções pré-definidas pelo próprio jogo rásico; depois esta pose inicial ganha uma respiração proposta pela intérprete, depois esta respiração vira um som, este som vira uma palavra decorrente deste som e esta palavra, finalmente, se transforma em frases, dramaturgias, roteiros; tudo isso decorrente de um deslizamento de um modo expressivo para o outro, em um *flow*: pose corporal, respiração, som, palavra (do jeito que ela vier), texto/dramaturgia.

Concebido entre as décadas de 1980 e 1990 por Richard Schechner[37], de 88 anos, a técnica dos Rasaboxes oferece às intérpretes, atrizes, cantoras, bailarinas, musicistas e *performers*, uma ferramenta concreta física para acessar, expressar, e gerir seus sentimentos/emoções no contexto das artes cênicas em geral. Útil como treinamento cênico, os Rasaboxes também têm muitas outras aplicações em vários campos profissionais, incluindo (mas não limitado a) terapias comportamentais e emocionais, educação e mundo profissional ou corporativo.

Basicamente, os Rasaboxes treinam as participantes para expressar fisicamente oito emoções-chave identificadas pela primeira vez no

[37] Richard Schechner (23 de agosto de 1934) é professor de Estudos da Performance (*Performance Studies*) na *Tisch School of the Arts* da Universidade de Nova Iorque, editor da TDR: *The Drama Review* e diretor da *East Coast Artists*. Schechner é um dos iniciadores do programa de Estudos da Performance e fundador do *The Performance Group*, um grupo de teatro experimental. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Richard_Schechner. Acesso em: 16 fev 2023.

Natyasastra[38], um texto sagrado hindu escrito em sânscrito que ensina como lidar com teatro, dança, canto e música e representam, pelo viés das artes performativas, tempos imemoriais e narrativas humanas, divinas e fantásticas da antiga Índia:

> O *Natyasastra* evidencia a importância do público ser instruído para ter a capacidade de desfrutar de um ato cênico. [...] Não acredito que a instrução citada no *Natyasastra* seja simplesmente aquela adquirida por livros e estudos, penso que pode referir-se também, e talvez até principalmente, àquela que é obtida pela experiência. (IBAÑEZ, 2020, p. 112)

Os Rasaboxes integram esta teoria ancestral juntamente com a pesquisa contemporânea de várias autoras, incluindo a do próprio Schechner (2003), sobre emoção e sobre o "cérebro na barriga" (o sistema nervoso entérico). Integram também estudos acerca da expressão facial da emoção que deriva de um corpo expressivo, acerca da neurociência das emoções e sobre a teoria da performance – ressaltando-se a afirmação tensionadora de Artaud de que "o ator é um atleta do coração" (ARTAUD, 2006, p.151).

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, "ou seja, *rasa* eclode na receptividade da ação. Portanto é naquele que desfruta da obra artística, e por isso o espectador torna-se fundamental na arte hindu, onde *rasa* pode, potencialmente, manifestar-se" (IBAÑEZ, 2020, p. 95).

A palavra sânscrita "rasa" pode ser traduzida como "sumo, suco, sabor, aroma, essência". O conceito subjacente é que a "rasa" permeia e habita nossos sentimentos:

> A utilização da palavra *rasa* em um contexto estético tem sido traduzida como "humor", "tom emocional" ou mais literalmente como "sabor', "gosto" ou "sumo". O caráter degustativo do termo, no contexto estético ocidental, se aproxima a "saborear". Contudo, *rasa* não é uma

[38] Escrito em Sânscrito entre 200 A.C e 200 E.C, o texto consiste de 36 capítulos compostos de 6.000 sutras ou versos. Algumas passagens foram escritas em prosa. *Natya Shastra* é o mais antigo texto existente na história sobre as formas de produção do teatro, dança, canto e música de que se tem notícia. Alguns teóricos acreditam que ele deve ter sido escrito por vários autores em diferentes épocas. *Natya Shastra* abrange vários elementos de cenografia, dança, maquiagem, música, mímica, figurinos, sentimentos e emoções na relação com a plateia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Natya_Shastra. Acesso em: 16 fev 2023.

> faculdade, como para o ocidente o é "saborear", é literalmente a atividade de saborear todos os temperos de uma emoção. (HIGGINS, 2008, p. 45 *apud* IBAÑEZ, 2020, p. 95).

"Rasa" é mais um processo do que uma 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. As oito rasas, em tradução aproximada (pois não é possível uma tradução pontual, uma vez que cada uma dessas palavras representa um conceito inteiro e foram escritas, originalmente, com ideogramas) são: *adbhuta* (surpresa, deslumbramento, maravilhamento), *sringara* (amor, *eros*, *filia*), *bhayanaka* (medo, vergonha), *bibhatsa* (repulsa, revolta, nojo), *vira* (lê-se "uíra"; coragem, heroísmo), *hasya* (alegria, humor), *karuna* (tristeza, compaixão), e *raudra* (ira). No século XI, o teórico da performance rásica, Abhinavagupta, monge budista, adicionou uma nona "rasa" no centro do tabuleiro, shanta (paz, bem-aventurança). Shanta é a "clara luz", a combinação perfeitamente equilibrada da mistura das outras oito rasas. Conforme Ibañez (2020):

> Sem embargo, esta potencialidade, além de vinculada à *bhava*[39], à qualidade do encontro entre atuante e as energias primordiais por ele acessadas na ação, necessitará principalmente do desejo e abertura para o encantamento por parte do espectador: "[...] *Rasa* surge através da capacidade de *rasika* de encantar-se e não de um personagem que imita um herói, ou porque o trabalho busca produzir emoções estéticas (Dasapura *apud* Coomaraswami, 1948, p. 57)". [...] Percebemos que *rasa*, então, poderia ser entendida em termos do ocidente como experiência estética, ou seja, como algo que nos transpassa, transcende e transforma em um momento único de interação entre o ser e o mundo. (IBAÑEZ, 2020, p. 98).

No seu fazer teatral e em sua comunicação a afásica fez uso de componentes de expressão para formar uma ação ou um ato: por isso sua boca

[39] Conforme Ibañez (2020, p 94): "*Bhava*: termo utilizado nas artes da cena indiana que faz referência às energias primordiais de um determinado elemento que proporcionam que aquilo que é realizado pelo atuante penetre o coração do espectador". Conforme Ibañez (2020, p 98): "*Rasika*: aquele que desfruta da rasa. No universo das artes da cena é o espectador".

se mexe e emite sons e a testa e as sobrancelhas são acionadas e os olhos ficam arregalados? Sim, e isto quer dizer que as atuadoras mobilizaram as expressões da testa, as expressões das sobrancelhas, as expressões dos olhos, as expressões da oralidade. Ombros serão muito usados nos seus processos expressivos e comunicativos e as atuadoras farão gestos e movimentos com as mãos e mesmo cada mínimo gesto dêitico (gesto de apontar com os dedos) será importante, porque a afásica se aproveitará fartamente dele, isto é, fará uso do ato de apontar, assim como igualmente fará uso da expressão das pernas através de ação, gesto e movimento com elas, nem que seja tremelicá-las. E o que são tais expressões? São as microunidades expressivas que significam, microunidades de sentido que compõem o todo de uma unidade performativa/comunicativa.

Em outras palavras, ao convocarmos várias expressões ou seja, várias microunidades expressivas para performar uma ação, implicamos também na *coexistência entre elas* e no fato de elas também *estarem em simultaneidade,* sendo que*,* a cada instante, uma expressão (o olhar, por exemplo) estará mais salientada que a outra (o "dar de ombros"), mesmo sendo realizadas ao mesmo tempo e assim sucessivamente, até o final completo da ação "inteira", para que a situação performada pela afásica induza, obtenha ou construa um sentido que, neste caso, será ficcional. Fabião (2009, p 323), no artigo publicado na *Revista Contrapontos* nos diz que "somos treinados para criar e executar movimentos, não para ressoar impulsos; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar".

A pesquisadora-*performer* nos ensina, ainda, que tendemos a sobrepor uma forma de corpo que imaginamos ser a ideal para aquele determinado tipo de rosto e expressão facial, em vez de nos deixar levar pelas sensações que aquele rosto ou expressão nos oferece. Isso é relevante para essa pesquisa porque um dos centros da expressão teatral e da expressividade afásica ao mesmo tempo, é o rosto e uma pessoa afásica *apráxica* vai ter que mobilizar muitas microunidades expressivas concomitantes, solidárias, substitutivas, para fundar seu ato performativo e esta é a sua arte, esta será a forma da sua atuação.

Veja, a apraxia é uma desordem neurológica caracterizada pela perda (ou parte dela) da habilidade para realizar gestos e movimentos definidos, mesmo que a pessoa tenha vontade e condição física para fazê-los. Isso é resultado de

disfunções nos hemisférios cerebrais, sobretudo do lobo parietal (ficam atrás das orelhas e são o segundo maior lobo; são responsáveis por nossa percepção sensorial; sensação de dor; pressão e temperatura). Esta condição implica na impossibilidade de execução de alguns tipos de movimentos – apesar de a pessoa manter intactas suas funções sensoriais, sua capacidade motora e a compreensão do que está sendo requerido de si. A apraxia impõe dificuldades no uso de objetos (escovar os dentes, por exemplo) e na realização de ações ou gestos comuns como acenar um "tchau". A apraxia pode acontecer de formas diferentes: **i)** membro-cinética: interfere na capacidade de mexer *intencionalmente* pernas e braços; **ii)** ideacional: a pessoa não consegue realizar tarefas da forma que gostaria; **iii)** orofacial ou bucofacial: não permite a realização *voluntária* de determinados movimentos que envolvem os músculos faciais.

Devido à apraxia, acontecem fenômenos neurofisiológicos quando uma pessoa afásica se expressa: por exemplo, acontece no momento em que a pessoa quer levantar uma das mãos ao falar a fim de causar densidade performativa ao que está dizendo e não consegue; então usará outros modos expressivos/comunicativos solidários e compensatórios – como tremelicar uma das pernas ou olhar de soslaio, arregalar os olhos, levantar os ombros – para dar cabo da expressão que deseja performar.

Por este motivo, assumi que estas *expressões* são o vocabulário performativo que compõem o *ato performativo afásico* e, portanto, são complementares, paradigmáticas, simbólicas, substitutivas e compensatórias, porque elas se solidarizam na composição da expressividade afásica. Muitas vezes, nós nos apoiamos somente na fala oral para comunicar, amortecendo nosso corpo, endurecendo-o, recrudescendo nossos processos expressivos e comunicativos, em uma atitude logocêntrica, pensando que a fala oral tudo resolverá. Uma pessoa afásica, eventualmente, não falará assentada no vernáculo *ipsis literis*, mas ela vai falar, de um jeito ou de outro – por vezes, como pude atestar, de uma maneira bem mais eficaz e expressiva do que eu, que sou uma atriz treinada – porque ela vai usar seu corpo inteiro de forma única e inimitável para fazer isso ou o que ela puder mobilizar dele, para se expressar no mundo e com seus pares.

E quando digo “falar” ou “expressar”, não estou focando somente na vida privada ou pública, eu estou mirando, acima de tudo, no fazer teatral. Ou seja, no teatro, todos esses processos expressivos afásicos serão exponenciais, demandando a pulsão para ficcionar e é neste momento que eu atuo como professora, no momento da erupção dessas expressões, ao fazer a mediação simbólica delas para a própria atuadora, porque elas emergem em modos diferentes de significação como a ação de levantar a mão – um modo que é uma *ação* – associada ao gesto de “dar de ombros” – outro modo, que é um *gesto* – simultaneamente.

Assim, ao observar todo o cabedal expressivo do corpo-cognição afásico investido do poder de evocar e invocar atos e expressões diferentes, simultâneas, compensatórias e solidárias solicitadas pela sua pulsão de ficção, é que trouxe os Rasaboxes para dentro do PET, porque percebi que a performance das atuadoras existia a partir de suas emoções mais entéricas, mais psicofísicas (e não psicológicas), ou seja, de seu cabedal psíquico.

Naquele meu retorno ao PET em março de 2013, apesar de ser um momento totalmente novo de contato com o CCA, eu já possuía experiência anterior com o grupo, maturada, ao longo dos anos, pela minha prática como artista inserida no contexto de uma companhia de teatro – A Cia Trilhas da Arte - Pesquisas Cênicas – a partir da qual eu conheci e aprendi a usar os Rasaboxes.

Eu passei a estudar, praticar e desenvolver pesquisa em Rasaboxes desde 2011, a partir do trabalho de direção de Leticia Olivares nos espetáculos “Catadióptrico” (2011-2012) e “Janelas para Uma Mulher” (2014-atual). Olivares aprendeu e estudou a técnica diretamente com a artista e pesquisadora estadunidense, Michele Minnick – responsável pela prática no mundo todo – através *do Magdalena´s Project*[40], que é um projeto que reúne mulheres da cena ao redor do globo, criado no País de Gales, e do qual Julia Varley, atriz do Odin Teatret, é uma das fundadoras. Entre 2011 e 2012, Olivares aplicou-a às montagens da Cia Trilhas da Arte. Em 2014, estreei o solo “Janelas Para Uma Mulher”, espetáculo que foi construído a partir da técnica e que está em circulação até hoje. Ministro oficinas de Rasaboxes em todo o estado de São Paulo desde 2013, inclusive em diferentes unidades do SESC-SP e como

[40] *Vide*: https://www.themagdalenaproject.org/pt-br/content/magdalena-project.

orientadora teatral do Programa de Qualificação em Artes da Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa/POIESIS. E por que tudo isso tem importância? Porque pude perceber, tanto dentro quanto fora de mim, os efeitos benéficos para o corpo e para a mente, que a ressignificações simbólicas que acontecem nos Rasaboxes provocam, impulsionadas pela necessidade de ficcionalizar estados, presença, gestos, movimentos e ações demandados pelo código do jogo.

Entendi que, para meu retorno ao grupo, eu precisava facultar às atuadoras uma forma de confiar em mim de novo e, ao mesmo tempo, oferecer a elas um meio para que pudessem exprimir suas emoções e deixá-las sair, pô-las para fora de si através do jogo teatral e é diante deste entendimento que apresento a seguir o *Dado 4*.

DADO 4 - Corpus: *AphasiAcervus* (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 e EC.
Legendas: Todas estão sentadas em cadeiras de cada lado do tabuleiro de Rasaboxes, marcado no chão com fita crepe, sem nada escrito ainda. Início das atividades de 2013, meu reingresso ao grupo.

1. JC O primeiro trabalho de teatro que eu quero propor pra vocês hoje é um trabalho que
2. eu tenho desenvolvido/ já faz um ano/ um ano e meio mais ou menos// ((respira fundo,
3. sentada junto com as afásicas em volta do tabuleiro, enquanto puxa os próprios cabelos para trás antes de prosseguir)).
4. é uma experiência teatral muito bonita/ que vem lá das Índias.../ ((faz uma pausa)).
5. MS ((cantarola uma canção que menciona a Índia, chacoalhando os ombros)).
6. JC ((ri; algumas pessoas também)) /...das Índias orientais.../ nossa que...
7. coisa antiga que eu falei// Bom... vem lá da Índia// É uma técnica de teatro é:: HINDU[41]
8. muito legal que trabalha com a cognição das emoções/ ((olha para o grupo)).
9. TD ((interessadas, escutam com o corpo atento e fazem movimento de sim com a cabeça)).
10. JC ((movimento de sim com a cabeça)) **Bem** BACANA// É:: essa técnica se chama RA::SA-
11. BO::**XES**// ((pausa e olha)). / **Rasa**.../ R-A-S-A.../ ((soletra))./ numa transcrição.../
12. ((espalma as mãos))/ latina, **né?** ((olha para o grupo))/ porque é uma palavra... **Hindu**//
13. MS hum// ((todas muito atentas, com os corpos mobilizados)).
14. JC Da Índia... RASA-BOXES// do inglês, caixas//
15. MS **Is**so//

[41] "O Direito hindu é o Direito tradicional da Índia, o qual é aplicado pelos e aos adeptos do Hinduísmo em determinadas situações, enfatizando o Direito de Família e coexistente com o Direito indiano. Porém, não se deve confundir hindu com indiano; os habitantes da Índia são os indianos, dentre os quais, aqueles que adotam o Hinduísmo como religião, são os hindus. Direito indiano e Direito hindu não são sinônimos; o primeiro é o Direito do Estado indiano, que se aplica a todo e qualquer dos seus habitantes, não importando qual seja a sua religião, enquanto o Direito hindu é o Direito que somente se aplica à comunidade hindu". In: "O Hinduísmo, O Direito Hindu, O Direito Indiano. Antonio Augusto Machado de Campos Neto Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo v. 104 p. 71 - 111 jan./dez. 2009, p. 1.

16. JC Isso// No singular é box, no plural é boxes// Então/ seria CAixas... de rasa ((espalma
17. sempre as mãos durante a explicação)). QUE quer dizer **rasa?**
18. MS MU::ito...((MS faz um movimento para a pergunta, com a mão esquerda)).
19. JC [Rasa.../ O que quer dizer rasa// Rasa é uma palavra que a gente não conhece/
20. é uma palavra de um idioma... é::/ ((gesto amplo com a mão e braço direitos)).
21. num... **num é** familiar, né? ((comentários e movimentos de cabeça de sim)).
22. MN **rasa?** ((pergunta para entender a palavra, olhando para JC)).
23. JC RASA//
24. MN ENTÃO/ rasa é um coisa... co::om (2 seg)/ ((faz gesto de algo fino e liso com as mãos)).
25. que está... es/es...
26. JC ((fazendo gesto de algo fino, liso e esticado com as mãos)) estic.../
27. MN É... ((segue fazendo o mesmo gesto)).
28. JC [num é profunda...//
29. MN Não// ((segue fazendo o gesto; quando termina de dizer "não", para)).
30. JC ((concordando com a cabeça; em seguida:)) **Isso** em língua portuguesa/ (2 seg) **né?**
32. ((gesto dêitico com o dedo indicador da mão direita para cima))/ Né? Em língua **hindu**/ ((repete o dêitico com o dedo indicador da mão esquerda)).
33. rasa quer dizer sabor//
34. MN Tem diferença// ((gesto dêitico de alternância; leva os dedos da mão direita à boca, intrigada)).
35. JC Num é **ótimo**?/ ((silêncio; todas olhando para JC))/ Eu acho assim... **espetacuLAR**//
36. MS ((cantarola)) hava/ naguila-hava... ((chacoalhando os ombros)).
37. JC ((sorrindo)) isso é JUDEU[42]/ NÃO/ é **árabe**// ((diz, confundindo-se[43]. Risos)).

(...)

41. JC Rasa também quer dizer **saber**/ igual no latim// no latim nossa palavra *SAPERE*/ ...*SAPERE*/ quer dizer **sa-bor** e quer dizer **sa-ber**... num **é?**/ nossa palavra em português/ **sabor**/ vem da palavra latina ***sapere*** ((segue a explicação enquanto todas prestam atenção)) e a palavra **SAber** também vem da palavra latina ***sapere//*** então rasa é a mesma coisa/ também quer dizer **SAbor** e quer dizer **SAber**// ((breve pausa)).
42. O SABOR das **emoÇÕES**/ então seriam caixas de sabor ou caixas de emoção/ numa tradução livre que eu **faço**// ((gesticula com a mão direita para frente)).
43. ((levanta e vai até um dos vértices do tabuleiro)) no RASA/ no rasaboxes/ portanto, que é esse jogo de "**experimentar os sabores das emoções**"/ ((movimenta-se e anda pelo fundo da sala enquanto fala)) e os sa**beres** que as emoções NOS TRAZEM// a gente brinca com oito emoções// ((todas muito atentas à explicação)).

(...)

47. JC São oito emoções... (3 seg) **bá**sicas// ((ainda em pé, gesticula enquanto fala)).

(...)

55. JC Então/ as oito emoções// vou tentar usar aqui a minha memória... (2 seg)//
56. EC [**hum...**//

---

[42] *Like many modern Israeli and popular Jewish songs, Hava Nagila began its life as a Hasidic melody in Eastern Europe. There the tune was sung as a nigun (wordless melody) among the Sadigorer Hasidim, who took their name from the small town of Sadigora in Bukovina (present-day Ukraine), where the Rizhiner Rebbe, Reb Yisroel Friedman (1798-1850) had settled from Russia and established his court in 1845. At some point around the turn of the last century, a group of Sadigorer Hasidim emigrated to Jerusalem and brought the nigun with them. There the melody might have remained in the cloistered world of Jerusalem's Hasidic communities if not for one man, Avraham Zvi Idelsohn — the father of Jewish musicology.* In: https://www.myjewishlearning.com/article/contemporary-israel-101/. Acesso em: 30 jun 2023.

[43] Aqui fui vítima de antissemitismo estrutural, porque o correto seria eu dizer "hebreu" e não "judeu". Somente quando transcrevi é que me dei conta do preconceito que cometi, sem querer. Além do que, estava correto, como pode ser visto na nota 41.

57. JC ...Visual/ porque eu lembro do tabuleiro// ((gesticula, referindo-se ao tabuleiro no chão)).
58. JC ((suspira e fala)) raiva/ **bravura**/ am**or**/ **me**do/ deslumbramento.../ desculpa ((esbarra no pé de SP)) / **nojo**/ alegria/ tris**teza**//
59. ((enquanto nomeia, caminha de um retângulo a outro, sempre usando as mãos, gesticulando enquanto diz os nomes das *rasa* em português))/ OITO// ((desenha um retângulo no chão com o dedo indicador da mão direita, sobre o que lá já estar marcado)).
60. EC [e Aqui?
61. JC [AQUI// ((JC entra no retângulo central; sorri para EC)).
62. JC ((bate uma palma, usa o indicador e o médio para apontar para seus próprios olhos e em seguida em direção a EC)) Ó/ ((e emite um onomatopeia de rapidez))/ **Tá** além/ hein?/ **Tá** atenta// aqui/ ((ri)) **aqui é o neutro**// ((fala de dentro do retângulo central, gesticulando)).
63. MS ((assobia)) MEU...//
64. JC É o ZERO//
65. EC **A:::AH** ((diz, entendendo, enquanto MS espalma a mão esquerda sobre a testa em forma de aba, numa atitude de assombro e compreensão)).
66. JC Os hindus conheciam o zero... como os maias// NEM PiTÁgoras conhecia o zero direito e os hindus/ **Ó**... (estala três vezes os dedos da mão direita)).
67. JC **É o zero**/ é o nada que precede a respiração do deus ***Brahma***// MAS não é o nada/ vazio... é::é... vácuo/ NÃO// É o NEUTRO preenchido de **TUDO**// ((pausa; do centro olha para TD, que a olham de volta. Silêncio)).// É bonito/ **né**?
68. JC Em japonês eles chama de *MA* ((gesto dêitico formando um parênteses)).// no Japão é *MA//* ((mesmo gesto))/ o ator japonês/ antes de começar um espetáculo de teatro ***Nô*** ou ***Kabuki***/ ele entra em estado de *MA*/ que é um "nada" que precede a criação// ((gesticula com as mãos, sempre, enquanto fala)).

(...)

71. JC Quando é que o pega não te pega?/ Quando você tá no... (2 seg) "**piques**"/ então aqui é o "**piques**"/ [da brincadeira de pega-pega] que não acontece NADA/
72. EC [a:::AH-anh-ham// ((compreendendo)).
73. JC Tipo isso// ((gesto dêitico de levar o indicador da mão direita da cabeça ao ar em diagonal, duas vezes)). / **Entendeu**? / ((TD tem atitudes de compreensão, muito atentas)).
74. JC Bom/ então/ vamos fazer assim? (...)/ **Vamos** marcar as emoções?/ ((pega várias folhas e lápis e escreve os nomes das *rasa* nelas)).

No espaço de experiência do teatro provido pelo CCA dedicado às atuadoras afásicas, pude sempre lhes explicar sobre o conteúdo das atividades, parcimoniosamente, dialeticamente, para que tivéssemos sempre um capital cultural comum (BOURDIEU, 1983)[44] ao iniciar; sempre trouxe atividades teatrais variadas e recentes do ponto de vista das artes cênicas brasileiras e do que eu estava pesquisando e desenvolvendo fora do CCA. Mantive sempre uma relação direta com as atuadoras e as informações e ensinamentos que eu

[44] Desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), este conceito refere-se ao conjunto de recursos, competências e apetências disponíveis e mobilizáveis em matéria de cultura dominante ou legítima. Pode existir em dois estados: incorporado, quando faz parte das disposições, do *habitus*, dos agentes; e objetivado, quando é certificado através de provas, atributos ou títulos, designadamente escolares. (BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983).

partilhava eram sempre os que eu considerava que o grupo fosse absorver a partir do seu próprio ponto de vista sobre como realizar cada módulo e cada ação.

Assim, levando em conta tudo o que havíamos feito durante os quatro anos da iniciação científica e considerando os quatro anos e meio afastada do CCA, na volta ao grupo por conta do mestrado, eu trouxe os Rasaboxes por ser uma técnica performativa com códigos bem definidos, na qual a arbitragem da prática já é organizada dentro de um escopo performativo: cada pessoa (afásica e não afásica) deslizaria de uma ação psicofísica (exigida pela prática) para outra, conforme sua compreensão e expressão única, autêntica e individual dos códigos do jogo.

Naquele importante dia, que marcou minha reentrada no grupo, eu precisei me reconectar com todas as pessoas participantes, de modo a restabelecer a confiança construída anteriormente e os Rasaboxes propiciaram inteiramente esta conexão afetiva, necessária para um reconhecimento mútuo e para o trabalho que eu estava propondo. Ao iniciar a atividade procurei inserir as atuadoras imediatamente no contexto da ficção performativa demanda pelo jogo. A partir daquela retomada do PET, meu modo de propor e conduzir a prática também se tornou performativo. Cada exposição, as minhas falas como orientadora, encenadora, professora, passaram a ser modos de construção cênica, alinhados às propostas vindouras. A partir daquele dia, assumi esta metodologia e esta forma de argumentação em cada módulo que se seguiu, numa espécie de amadurecimento como professora do PET, como pesquisadora e como artista.

Voltemos, pois, à descrição da sessão. Na sequência da situação transcrita no *Dado 4*, fui escrevendo o nome de cada *rasa* em folhas de sulfite e a cada nome escrito, fui contextualizando cada uma das oito *rasa*, explicando-as (conforme pode ser visto em https://youtu.be/NBQ34Dhf_cs, vídeo que está no canal que acompanha a tese); depois prendi com fita crepe as folhas com os oito nomes no chão, colocando cada folha em um retângulo do tabuleiro. Ao escrever, por exemplo, "**raiva**" (*rauda*) contextualizei este "**sabor**" (*rasa*) de algumas formas, fazendo uso de metáforas permitidas pelo jogo, perguntando ao grupo, por exemplo, se lembravam qual o crime que estava sendo veiculado pela mídia naquele momento, que havia sido cometido por extrema **ira**, na cidade

de Contagem. O atuador MS prontamente diz: “Minas Gerais”. Tanto palavra quanto situação evocadas pavimentaram o patrimônio cultural comum do grupo, pois quando ele disse o nome desse estado, estava se referindo ao crime que abalou a opinião pública na época – cometido pelo goleiro Bruno[45] – que havia sequestrado e assassinado sua ex-mulher, Eliza Samudio, por ela exigir, tão somente, que ele pagasse a pensão do filho, que se negava a pagar. O grupo demonstrou atitudes de compreensão do “sabor” **raiva** e o caminho se abriu para o estabelecimento do “sabor” seguinte: **bravura**.

Começo perguntando o que é bravura. EC responde que é “poder”, ao que replico dizendo que raiva também é um poder. O grupo fica em silêncio reflexivo e em seguida digo que é **coragem** (*vira*) e peço para que alguém diga um exemplo de algum momento na vida em que tenha sido corajoso. MS diz: “supremo federal”. Pronto! Embora ele não tivesse dado um exemplo de si, estabeleceu-se um novo contexto de compreensão e compartilhamento de informação, pois ele estava se referindo ao magistrado Joaquim Barbosa[46], à época presidente do Supremo Tribunal Federal e relator do processo do “Mensalão”, que estava sendo julgado pela corte brasileira; as notícias dos enfrentamentos de Barbosa ao esquemas de corrupção no Congresso Federal corriam na imprensa e MS julgou o ex-ministro como “corajoso”, pelas suas atitudes naquele processo. E assim prossegui a cada novo “sabor”, ou seja, procurei provocar resgates de imagens, situações e memórias para situá-las e usá-las como exemplo, sempre estimulando as atuadoras a fazer a sua colocação, a sua contribuição.

Na sequência da instauração de cada *rasa*, firmamos uma série de acordos[47] e, com isso, estabelecemos conexões *afectivas* e *defectivas* que foram a base do acionamento psicofísico das ações performativas nas *rasa*. Então, perceba, partindo do engatilhamento das ações físicas, que começa com as “poses”/“fotos”, seguindo pela etapa de deixar a respiração “preencher” aquela

[45] *Vide*: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bruno_Fernandes_de_Souza

[46] Em 2013, Joaquim Barbosa foi eleito pela Revista *Time* como uma das cem pessoas mais influentes do mundo e incluído pela BBC Brasil em uma lista de 10 brasileiros que foram notícia no mundo naquele ano. Fonte: Wikipédia.

[47] Analisarei os “momentos dos acordos” nos próximos vales.

imagem, depois fazendo com que essa respiração deslize para um som que derive dela para, em seguida, permitir a esse som se tornar uma palavra e, finalmente, teatralizar esta palavra para que ela deslize para um texto (escolhido na hora ou previamente pensado), o jogo permite a ficcionalização performativa de estados emocionais lidos como sabores, que geram narrativas e histórias.

A minha experiência como atriz me ensina que, para se chegar de uma maneira eficaz aos objetivos propostos pela dramaturgia, pelo roteiro, pelo jogo, não se deve começar por um acionamento dos sentimentos ou psicologismos, porém, pelo corpo, isto é, deve-se começar pelos movimentos, pelos gestos, pelas ações físicas[48] ou psicofísicas, que engatilharão a pulsão de ficção, uma vez que as ações psicofísicas "desenvolvem práticas energéticas que influenciam na dilatação do corpo, na dinamização das energias interiores, na concretização de forças invisíveis, como os vetores, na vibração dos movimentos internos do corpo psicofísico (GUIMARÃES, 2016, p. 14).

Assim, brevemente, ações físicas são aqueles movimentos, aqueles gestos, aquelas ações fisicalizadas – independentemente de haver falas ou texto associado a elas – que induzem no ser ficcional as sensações-sentimentos-estados de ânimo apropriados para a situação[49].

Pessoas afásicas se encontram em constante contato com "incongruências" (lapsos, repetições, retomadas, falhas apráxicas etc.) que, também presentes na linguagem não afásica, encontram-se enfatizadas na afasia, exigindo das atuadoras diversos e recorrentes movimentos de reorganização da linguagem nas suas práticas teatrais, porém, quando em atuação nos Rasaboxes, por exemplo, o acionamento das ações "psico-*físicas*" – em detrimento das ações "psico-*lógicas*" – abarcava essa condição totalmente, por ser essa, de fato, a performance afásica, o *ato afásico*:

> *Descobrir qual é essa respiração de cada estado emocional.* Então, tinha um foco muito forte na respiração em todas as caixas. E eu sempre ficava falando: "Qual é a respiração dessa rasa? Qual é a respiração dessa emoção?" Depois, num próximo encontro, eu começava a estimular que dessa respiração saísse um som. Não é

[48] Mais sobre ações físicas ao longo da tese.

[49] Os últimos trabalhos de C. Stanislavski (o "Método das Ações Físicas"), de V. Meyerhold ("Biomecânica"), de J. Grotowski ("O Teatro Pobre") e de A. Artaud ("O Atletismo Emocional") – para mencionar apenas quatro dos mais notórios – encontram-se reunidos na adoção desse paradigma.

> para inventar um som da cabeça, um som que eu "acho" que é daquela rasa. Se estou ali dentro (da rasa), já tem um fluxo de movimento e de respiração; é só deixar o som sair. Não é para inventar um som descolado do corpo. Ao sair esse som com uma qualidade específica, vamos partir para a palavra. [...] E isso vai num processo que o personagem começa a entrar nas caixas. Então, primeiro é só o ator experimentando a ação vocal, *partindo de uma ação física* e, em seguida, trabalhamos *a ação física e vocal*. Depois, ele começa a levar o personagem para dentro das caixas. Eu comecei a fazer um experimento que foi, inclusive, *no momento de colocar os registros (desenhos) nas folhas*. Sugeri que os alunos começassem a colocar registros do personagem. (TENENTE, 2016, p. 26). (Grifos meus).

Nestas feições, os dados de afasia, repletos de descontinuidade em sua superfície, desafiaram-me – e ainda desafiam – quanto à questão da construção colaborativa do sentido de uma interação performativa da qual participa, em peso, a pulsão de ficção que geraria a *pulsão de teatralidade*, proposta por Medeiros e Santos (2016), em sua complexidade de processos simbólicos e ressignificados, ao pensar sobre o conceito de *pulsão* voltado para o teatro a partir do conceito original cunhado pela professora e pesquisadora Suzi Frankl Sperber:

> Pensá-lo assim [o teatro], como necessidade absoluta nos leva a pensar que possa ser sua necessidade, também, algo mais, talvez necessidade inata e imperiosa, talvez uma necessidade pulsional. Desse modo, aventamos a possibilidade de que a necessidade do teatro se sonha *pulsão de teatralidade*. O que, portanto, nos levaria a um belíssimo encontro entre os dois conceitos abordados até agora. (MEDEIROS e SANTOS, 2016, p. 135). (Grifos da autora e do autor).

Um exemplo disso é o *status* dos próprios corpos das atuadoras enquanto falavam e interagiam comigo e com as provocações que eu fazia. A carnificação ficcionalizada dos sabores já estava naqueles corpos, emergindo; já diziam acerca das emoções rásicas, como pode ser visto na minha interação com SP, de 29´51´´ ao 35´21´´ do vídeo https://youtu.be/NBQ34Dhf_cs, quando ele discursou performativamente com todo o corpo, psicofisicamente, contagiando o grupo com densidade cada vez maior, através da manifestação corporal (e intencional) da sua busca – só da busca, imagine o resto – da sua expressão de **alegria** (*hasya*)**,** depois ainda houve o momento em que ele construiu a pose e a respiração da alegria, ficcionalizando este estado. Ou quando, na sequência, EC, ao falar sobre a **tristeza** que ela sentia a respeito de seu pai beber demais, ela começar a rir e movimentar todo o seu corpo enquanto ri e desabafa com o

grupo, inclusive contando sobre a **tristeza** de sua mãe sobre o fato, ainda que seu pai, segundo ela, se sentisse **alegre** ao embebedar-se. Ela ficcionalizou esta tristeza ali, naquela sessão, no jogo do Rasaboxes.

As ações físicas naturalmente tornam-se ações psicofísicas ao serem invocadas como gatilho disparador da pulsão de ficção. Afinal, até mesmo o próprio Stanislavski atesta essa condição intrínseca e atávica:

> Stanislavski constata que a ação, não dependendo de ocorrências interiores que estão além da vontade, é um elemento reproduzível, controlável e passível de fixação. No fim de sua vida, o mestre russo chega a dizer "*Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos. Podemos fixar e recordar somente as ações-físicas*."[50] Para o mestre russo, *as ações são psicofísicas*, ou seja, no processo de sua execução as ações devem desencadear processos interiores, agindo desta forma como "iscas". E sendo a "isca" de processos interiores, funcionariam como uma espécie de catalisador de outros elementos do Sistema. Estas são as duas principais características da ação. (CERASOLI, 2010, p.2). (Grifos meus).

De acordo com Ferracini:

> Podemos dizer que a *ação física é a passagem, a transição* entre a pré expressividade e a expressividade. Ela corporifica os elementos pré expressivos de trabalho e (…) é o cerne, a base e a menor célula nervosa de um ator que representa. É por meio dela que esse ator comunica sua vida e sua arte. Segundo Luís Otávio Burnier, *a ação psicofísica é a poesia do ator*. (FERRACINI, 2001, p. 19). (Grifos meus).

EC proveu o grupo com uma imagem psicofísica com "gosto" **de tristeza** e seu corpo e fala expressaram esse "sabor". Aproveitei este gancho cognitivo e engajei-me na fala de EC para, finalmente, instalar as pessoas na *rasa karuna* (tristeza). Perguntei a EC o seguinte: "se sua mãe estivesse aqui, neste exato momento, em qual *rasa* ela estaria? ". Foi quando MS, sempre muito atuante, ativo e disposto, levantou-se e, autonomamente, ocupou a *rasa* central, conhecida como ***shanta*** ou *paz* (numa tradução aproximada), o lugar da observação, o lugar do *MA*. Este movimento inspirou EC que, logo depois, disse que colocava pai e mãe em **amor** (*sringara*). Este movimento permitiu-me direcionar a pergunta e engajar o grupo, ou seja, fui perguntando individualmente a cada pessoa, afásica e não afásica, em qual *rasa* cada uma queria estar. Não

[50] *Cf.* Toporkov *apud* Cerasoli, *Stanislavski alle Prove*. Gli ultimi anni; Milano: Ubulibri, 1991, p.111

que estivessem sentindo o “gosto” disso ou daquilo necessariamente, mas que quisessem explorar, investigar, conhecer.

Após todas estarem ocupando uma das *rasa* do tabuleiro (quer dizer, as “caixas” de sabores), instruí quanto ao início da performance de forma prática, não me demorando em explicações teóricas, porém seguindo a estrutura do jogo e, de dentro dele e partindo dele, explicando-o passo-a-passo, mantendo aquela atitude performativa que comentei anteriormente. Veja comigo, então, o *Dado 5*:

DADO 5 - Corpus: *AphasiAcervus* (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 e EC.
Legenda: Continuação do trabalho de Rasaboxes.

01. JC É::é... (2 seg) é importante que vocês não... **não** olhem pra **mim**...// ((fala enquanto se posiciona na sala de modo a ver melhor a TD))/ quando eu.../ ((já posicionada))/ eu vou pedir agora uma-**uma** brincadeira de fotografia...//
02. EM [**TÁ**// ((de dentro do tabuleiro)).
03. JC Tá?/ mas não precisa **olhar** pra **mim**/ né?/ eu não preciso **aprovar** ou DESAprovar o que vocês vão FAZER//
04. TD ((atentamente olhando para JC enquanto explica; movimento de “sim” com as cabeças)).
05. JC NÉ?/ Num é.../ num é isso ((movimentos de concordância com as cabeças))/ certo?
06. JC ((para MS)) como vc está no neutro [*shanta*] a sua posição é ObservaDOR//
07 MS I:i:i:sso ((fala, sorrindo brincalhão, apontando o dedo para TD, que riem de volta)).
08. JC TÁ **certo**?/ NÉ?/ E a ideia é que a gente faça um **rodízio**// SAbe o que eu vou pedir para vocês, **agora**? / ((senta-se numa cadeira)).
09 MS ((repete, a seu modo apráxico, o gesto anterior de JC, de apontar o indicador e o médio para seus próprios olhos para, em seguida aponta-los para o grupo com os mesmos dedos; risos)).
19 JC ((diz enquanto observa os risos)) um observador//
20 JC Mas depois a gente experimenta a posição de neutralidade ((referindo-se ao fato de MS estar no centro))/ pra gente entender a pot**ência**... (3 seg) do-dos outros/ né?/ porq.../ é um processo **dialético:**/ você afirma pela negação e nega pela afirmação// ((EM faz um gesto com os dedos indicador e polegar da mão direita, balançando-os de leve no ar, indicando o intercâmbio dessas posições)).
21. JC [NÉ?/ chama **dialética**...//
22. NF e LM ((denotam compreensão com expressões faciais bem marcadas)).
23. JC ...Uma das coisas que a dialética faz// **Bre**chtiana/ por sinal// ((aponta o indicador da mão direita para cima))// Bom... ((é interrompida por ato corporal de MS)).
24. MS ã::ã... A-le-ma-nha ((invocando, sem duvidar, o referencial contextual “brechtiana”; JC denota satisfação com uma expressão facial; NF sorri)).
25. JC É É/ um dos.../ um dos grandes pensadores do teatro até hoje// Heiner Müller/ Brecht...// ((diz, mantendo-se no *frame* “Alemanha”)).
26. JC Bom/ **seguinte:**/ (espalma ambas as mãos no ar)) / eu vou contar **até déis**/ quando eu terminar de contar/ eu queria que vocês fizessem uma FO-TOGRAFIA.../ ((levanta-se)).
27. **Uma fotografia**/ ((EM faz gesto dêitico com a mão direita indicando a câmera))/ uma fotografia é uma imagem **parada**// ((JC diz, olhando para ela)).
28. EM câmera?
29. JC PODE SER/ pode ser virado pra lá// ((diz, apontando e olhando para a câmera))// Pode ser// ÓTIMO// ((aponta o dedo indicador da mão esquerda para cima, olhando para EM, que sorri)).

30. JC uma FOTOGRAFIA.../ que EX-presse esse sentimento// ((TD concordam; JC sempre gesticulando com as mãos, ilustrando as suas falas)).
31. A gente vasculhou **bastante** eles antes/ né?/ Quando a gente tava montando// ((refere-se ao tabuleiro com as mãos)).
32. Uma **fotografia**// uma fotografia pode se::er... no plano baixo ((abaixa))/ no plano médio ((sobe com joelhos semiflexionados))/ ou no plano alto ((fica em pé))/ uma **fotografia**//
33. EM **Tá**/ a gente faz uma expressão? ((diz, usando seu corpo e mãos para moldar o ar)).
36. JC Uma EXPRESSÃO/ uma POSE ((diz, agitando brevemente as mãos no ar)).
37. EM [de nojo/ de alegria...// ((TD fazem gestos e sons de compreensão)).
38. JC [um POSE// ((usa as mãos para moldar o ar)).
39. EM [((ininteligível, depois...))/ em movim**ento**?
40. JC PARADA// ((faz uma pose e para)).
41. EM Parada//
42. JC Cê pode até ((avança para o meio das pessoas)) se movimentar enquanto eu estou contando até **déis**/ mas no **déis**/ tem que **fixar uma imagem**// ((diz abaixando-se e apoiando-se nos joelhos e andando para trás, saindo do tabuleiro)).
43. EM de alegria.../ de deslumbramento...// ((fala com TD, que denotam entender e acompanhar o raciocínio)).
44. JC [ISSO//
45. EM [...de nojo...//
46. JC Quem tá na.../ por exemplo/ ela tá na raiva.../ ((aponta para NF que expressa uma reação de surpresa ao ser apontada, colocando a mão esquerda sobre a boca)).
47. JC Por exemplo:/ ((fecha os punhos na frente do rosto e contrai todo o corpo, com cara fechada, propondo uma pose de "*raudra*")).
48. NF A::ai/ **nossa**/ eu pensei NISSO// ((fala para TD; RP sorri)).
49. EC [É-é-é// ((concordando e apontando para NF)).
50. JC Assim// ((exemplifica, fazendo a pose))/ CONGELA// ((refaz a imagem; TD a observam)).
51. NF Ã-ham...// ((fala e sorri, se abraçando)).
52. JC **Dis**lumbramento:/ ((volta o tórax para cima, abre e afasta mãos e braços para cima, arregalando um pouco os olhos e abrindo levemente a boca)).
53. TD ((olhares admirados, sorrisos, corpos que denotam atenção)).
54. JC Sei lá.../ ((sorri, olhando para todos e desfazendo a pose, abrindo as mãos ao lado do corpo, denotando que aquela posse era uma sugestão)) cada um/ cada um/ **né**?//
55. EM ((fala algo baixinho, faz movimento de "sim" com a cabeça e volta-se para o seu retângulo)).
56. JC De nojo.../ ((referindo-se à *rasa* de EM)).
56. JC LEMBRANDO que você pode fazÊ::Ê.../ por exemplo:/ ((começa e enumerar com os dedos))/ um... sentimento pequeno/ um sentimento médio ou sentimento GRA::AN-DE (fica na ponta dos pés)).
57. EM **Tá**//
58. JC Então **pore** [xemplo].../ nojo:/ nojo pode ser um nojinho/ um desdém/ um nojo ((completa o sentido, balançando para cima e para baixo a mão direita))/ ou um **NO::OJO** ((engrossa a voz, verga a torácica para baixo, abrindo as escápulas atrás e fecha os dois braços, unindo-os na frente do peito)).
59. TD SP ((NF ensaia uma expressão corporal e facial de "nojo", MN levanta as mãos para cima, antes estava com o indicador da mão esquerda sobre a boca; MS e EM sorriem e as demais pessoas, atentas)).
60. EM de modo que:::e.../ ((suspensão)) **OK**//
61. JC Tem essas intensidades/ são três intensidades ((levanta três dedos da mão direita))/ mesma coisa o amor e assim por diante//
62. JC (...) Mas não precisa olhar pra mim/ num busca o meu olhar/ **tá**?/ desencana de mim// Então/ vai entendendo qui-qui cê vai fazÊ//
63 EM TÁ//

64. JC Cada um/ né? ((olhares e sorrisos expectantes e de cumplicidade no grupo, enquanto se ajeitam e se concentram)).
65. EM Aí no déis/ cê **PAra**? / ((JC vai para o fundo da sala, saindo do quadro da câmera)).
66. JC No déis eu paro// ((pausa; conta devagar, enquanto TD procuram sua pose))/ um/ dois/ trêis/ quatro/ cinco/ seis/ sete/ oito/ nove/ déis// ((bate uma palma; TD param)).
67. TD ((procuram encontrar sua pose; algumas pessoas mais salientemente expressivas que outras nesta ação)).
68. JC ((pausa)) Congela// ((pausa; algumas se movimentam um pouquinho))/ **SeGUra**// Num olha pra mim/ **Segura as estátuas**// ((16 segundos de pausa densa. JC está *off camera*)).
69. JC Eu vou dar uma palma/ UMA PALMA/ e você vai escolher **OUtra POSE** pro **mesmo** sentimento// ((JC *off câmera*))/ **E...** ((bate uma palma; TD alteram as poses)). CONGELOU// ISSO/ **segura o olhar**.../ ((JC entra em quatro)) fixo/ né// o olhar olha pra um ponto e **mantém**// ((anda pela lateral do tabuleiro, observando TD)) ISSO//
70. JC E agora vou dar outra palma você vai escolher **OUTRA foto**/ ((gestos dêiticos sempre acompanhando suas falas))/ Uma **TERCEIRA**/ **diferente**/ pro mesmo sentimento ((e imediatamente bate uma palma))/ JÁ// ((nova troca de poses; 5 segundos de pausa densa)).
71. JC ((denota com todo o corpo que observa com atenção)) **ÓTIMO//** ((3 seg))/ e relaxa ((gesto de baixar as mãos; TD relaxam o tônus corporal)).
72. JC F::::U:::u:sh ((onomatopeia de distensionamento)).
73. JC ((pausa e troca de olhares entre TD))/ **Olha:a:a:a..** (3seg)/ grandes movimentos ((grupo denota satisfação com a ação e com as poses realizadas)).
74. JC Agora nó'vamo fazÊ o seguinte (2 seg)/ cê experimentou esse// Pra VOCÊ...// É::é.../ **tem uma regra**//
75. Porque.../ isso **aqui** ((refere-se ao tabuleiro, entrado no meio dele)) como eu disse inicialmente/ ((saindo dele)) é um treino de emoção dos sacerdotes/ **né**?
76. Era uma coisa temPLÁRIA// das **sacerdoTISAS** TAMBÉM// então/ nu-numa situação de de templo você num ANDA **de qualquer jeito**/ porque é...((2 seg))/ **é extraordinário**/ né?//
77. Então você pode mudar de retângulo agora/ mas tem uma REGRA:/ num pode ir de forma **aleatória**/ você tem que pisar na linha// a gente num tem.../ ((ininteligível)) quando... em ângulos retos//
78. Na igreja católica era assim também/ mas essa tradição se perdeu// mas pode ver que a nave central da igreja é toda feita pra você andar em linha reta/ **né?**/ ((balança os braços e mãos para frente e para trás, "desenhando" um "corredor")).
79. Ou para direita ou para a esquerda/ ou frente ou pra traz// num tem círculo/ o círculo só é permitido em situações de festividades **muito divinas**/ né?//
80. então vamo lá... ((5 seg de pausa densa)).
81. Pode ver que uma tribo indígena só faz rituais circulares quando é uma **atividade muito especial**/ (...)/ **É**/ ISSO É UMA **ESCRITA**//.

Diante deste excerto podemos depreender que, mesmo estando em jogo com alguém, a atuadora afásica esteve autônoma em cena. Ela expressou – psicofisicamente e não psicologicamente – tudo através de si, através de seus atos, através da instalação rásica que ela fez, da situação que armou ou da experimentação que acionou, porque "justamente por ser um jogo de ação e reação à caixa [rásica] e ao outro, você acaba se desconectando dessa interferência racional" (MAIA, 2016, p. 08). Houve, na performance rásica da atuadora afásica, um chamado ao olhar do outro para si e para ressignificação

de atos, situações emocionais, atitudes e ações que estavam sendo fisicalizadas e havendo naquele instante, “e o *rasaboxes*, é como se ele desse músculo, desse carne para esse corpo que vai descobrindo seus apoios, vai se conectando, e vai construindo o espaço e a relação” (RIBEIRO, 2016, p. 06).

Desta forma, constatei uma das formas de existir do ato performativo afásico, que **doravante passarei a chamar somente de *ato afásico***. E tendo em vista a constatação de um dos modos de existência do *ato afásico* evidenciado pela performance no Rasaboxes, foi possível configurar uma metodologia pedagógica para a construção teatral com atuadoras afásicas, a partir do que defende Féral (2008), quando a autora diz que:

> O performer não apresenta a si mesmo, assim como não se representa. Ele é antes *fonte de produção, de deslocamento*. Convertido no lugar de passagem de fluxos energéticos (gestuais, vocais, libidinais, etc.) que o atravessam sem jamais se imobilizar em um sentido ou em uma representação dada, seu jogo de atuação é o de fazer os fluxos operarem, captar redes. (FÉRAL, 2008, p. 154-155). (Grifo meus).

Compreendendo a afásica como “fonte de produção, de deslocamento” e seu corpo fenomênico “convertido no lugar de passagem de fluxos energéticos”, articulei o código rásico do jogo para que ele prosseguisse da seguinte forma: pedi às atuadoras que fizessem até três desenhos para cada “sabor”, que poderiam conter pequenos textos, palavras ou frases associadas a eles, pois seriam fixados dentro das caixas. A partir disso, aquelas mesmas três “fotografias” originais criadas para cada uma das oito *rasas*/caixas (sendo ao todo, 24), foram performadas de modo a deixar a respiração em evidência audível, que foi mobilizada pelo corpo para manter a forma física daquela “fotografia”. Nas etapas seguintes, a respiração de cada “foto” progrediria para um som; este som viraria palavra e esta palavra viraria texto falando oralmente.

A performance que a atuadora realizou nas *rasa* desembocou em fluxos de atos afásicos que geraram formas ficcionais a partir do estatuto do real e que emergiram de seu “corpo vibrátil” (ROLNIK, 1999). Com as práticas rásicas, procurei promover um recondicionamento das camadas performativas das atuadoras para o trabalho teatral comigo, para que estabelecêssemos um novo

pacto criativo, de acolhimento, afetividade e confiança mútua, naquela minha retomada à frente do PET. Escolhi os Rasaboxes também porque:

> No jogo das caixas, em alguns casos, pode acontecer de se trabalhar com certo exagero, sem uma conexão interior mais densa. Mas acho isso melhor do que uma expressividade minimalista do gênero "rosto neutro". *Um corpo que não vibra é só cabeça*. E na realidade, é só cabeça mesmo, no sentido literal. No Rasaboxes, *se você não vibra (mostra todas as partes do corpo)* a expressão não acontece. Você finca o pé naquela caixa e a partir do pé *você vibra, você respira*. Ou seja, são procedimentos muito concretos para o ator, para que ele possa se expressar. No trabalho como professora, procuro aplicar o rasaboxes para os alunos. (MAIA, 2016, p. 09). (Grifos meus).

Desta maneira, vi, neste trabalho com as *rasa*, o espaço de experimentação ideal para recapitular *o jogar* e o *trabalhar* com a leveza (porém, não leviandade) que sempre instaurei no PET; recuperar o *jogar* com algo tão complexo como as emoções humanas e seus poderosos processos simbólicos. Esta complexidade, que se deu até mesmo na passagem de uma *rasa*/caixa para a outra, e não só na apreensão dos "sabores". No jogo dos Rasaboxes, nada está completamente "em si", pois nele tudo flui e circula devido ao código intrínseco à sua realização.

O termo "em si" ao qual me refiro, foi reelaborado pelo filósofo francês Jacques Derrida em seu livro "Enlouquecer o subjétil"[51], a partir dessa palavra-conceito cunhada por Antonin Artaud – o *subjétil*. Grosso modo, segundo Sarmento:

> "Subjétil" é um jargão da pintura para designar o suporte sobre o qual se constrói a obra. A tela branca é o suporte mais tradicional. Sobre ela, o artista imprime sua potência criadora, deixa marcas, informando ou deformando a matéria. Artaud se utiliza dessa palavra já de modo poético e filosófico, mas é Derrida quem a expande e revela, através dela, um mecanismo engenhoso de criação. O subjétil contém, ao mesmo tempo, um funcionamento de sujeito e de objeto, de projétil e de alvo. A tela branca, na mesma medida em que se deixa marcar pela tinta, marca o pintor com sua brancura enigmática. (SARMENTO, 2016, p 43).

Foi a partir do conceito de *subjétil* que Artaud chegou ao conceito de "atletismo afetivo" (2006, p. 151-166), a partir do qual Schechner (2006) pôde

[51]Derrida, Jacques. *Enlouquecer o Subjétil*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Ilustração de Lena Bergstein. São Paulo: Editora Ateliê. Coeditora: UNESP. 1ª ed., 1998.

construir uma das pontes com o teatro performativo ocidental, ao derivar o Rasaboxes do *Natyasastra* hindu.

Eu pude perceber a dupla característica do subjétil ("um funcionamento de sujeito e de objeto, de projétil e de alvo") o tempo todo durante o Rasaboxes no PET. Mente corporificada, encarnada, performando ficcionalmente emoções/sabores "reais", em favor do jogo. Ou seja, quanto mais a atuadora sentia aquele "sabor", mais ela o expressava através das "fotografias"/poses – por isso é que é solicitado pelo jogo três níveis de imagens que geram desenhos, que geram respiração audível, que geram som, que geram voz, que geram palavra articulada, que geram texto – quanto mais a afásica mimetizava o "sabor", mais ela expressava o que sentia:

> A propósito de outro desenho [reprodução do subjétil] ele [Artaud] afirma: "Este desenho é uma tentativa séria de dar vida e existência ao que até hoje nunca foi recebido na arte, ao apagamento do subjétil, à lamentável falta de jeito das formas que colapsam ao redor de uma ideia depois de inúmeras eternidades se juntarem a ela." (...) Derrida esquematicamente retira as seguintes implicações da palavra subjétil: 1) o que excede pertence à língua; 2) o que excede continua estranho à língua; 3) o subjétil é um subjétil. Questão do "entre", ele ainda dirá: "Um subjétil não é um sujeito, muito menos o subjetivo, não é tampouco o objeto, mas exatamente o quê; e a questão do 'quê' guarda um sentido no que concerne ao que está entre isto ou aquilo, o que quer que seja". É precisamente porque o subjétil encarna o entre em que se demarcam apenas cartografias de intensidades, metafísica em atividade, usando-se de expressões caras ao poeta [Artaud] que ele permanece simultaneamente como aquilo sobre o qual se inscreve – portanto sob a palavra, o traço, a língua – e absolutamente avesso à inscrição, indócil à insignação. (PENIDO, 2018, p. 1481-1482).

Inicialmente as atuadoras pareciam não estar "sentindo" aquele "sabor", por assim dizer, contudo, quando se engajavam de forma ativa após a minha contagem até dez, seu tônus muscular, de forma mais ou menos intuitiva, começa a "desenhar" algo com seu corpo, começava a mimetizar, a performar suas três poses, seguindo minha condução. Desta forma o ato afásico gerava o subjétil em cada atuadora. A cada nova pose, havia uma espécie de "deformação" da pose anterior, o que permitia à atuadora se engajar de modo ainda mais preciso, musculármente falando, com a "foto" seguinte, e assim por diante, a cada uma das etapas: **i)** "fotografia"; **ii)** respiração; **iii)** som; **iv)** voz; **v)** palavra; **vi)** texto, ou seja, um sistema contínuo de *feedbacks* performativos.

E mais, houve, naturalmente, o duplo aspecto da expressividade/performatividade em cada *rasa*, evidenciado pelas perguntas de ordem metarreflexivas subjacentes ao próprio código do jogo: por exemplo: “Sou eu quem é amada ou sou aquela que ama, na *rasa*/caixa **amor** (*sringara*)?”. Ou: “eu devo sentir ou inspirar **nojo** (*bibhatsa*) em que me assiste ou na minha parceira de jogo, dentro dessa *rasa*/caixa?”. As respostas físicas a estas perguntas-gatilho foram inteiramente ficcionais, tanto devido à maneira *sui generis* como cada atuadora performou, quanto devido ao estatuto de narratividade decorrente da prática do jogo. Inclusive, quanto à recepção da “cena”, chega-se a um momento em que, novamente, as fronteiras entre quem está jogando e quem está assistindo ficam diluídas, transitórias, tamanho é o atravessamento poético entre as pessoas envolvidas neste procedimento fenomênico, pois quem assiste, automaticamente ficciona uma história a partir das primeiras fotos para cada *rasa*.

O corpo da afásica, reorganizado pela lesão cerebral, pode reaprender a tornar-se comunicativo através da experiência performativa, a tornar-se *corpo cênico* e os Rasaboxes foram a ferramenta de reconexão com este “corpo cênico, estado cênico, estado semiótico” afásico que eu já havia construído com o grupo de 2003 a 2007 – durante a pesquisa de IC, pois conforme nos ensina Fabião (2010):

> O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida quotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar (...) para o gosto da língua e o cheiro do ar (...), atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, atentar para o espírito das cores. (FABIÃO, 2010, p. 322).

Empreendimentos teóricos como os de Fabião (2010) oferecem novos campos de discussão e alargam visões já estabelecidas no tocante aos estudos sobre linguagem, ficção e performatividade. Para Jean-Jacques Roubine (1987, p.43 *apud* TONEZZI, 2003, p. 59), “assim como a voz, o corpo não é por natureza teatral. Ele precisa aprender a se movimentar, e mesmo a ‘estar’ no espaço virtual que é o palco”.

Deste posto de observação, é possível entender linhas teóricas das mais diversas áreas do saber como partes integrantes dos estudos da performance, que levem em consideração a construção – de mão dupla – entre pulsão de ficção e interação (consigo, com a parceira de jogo, com a espectadora).

4.5 Módulo Máscara Neutra e Máscara Expressiva

***

A Poupa ainda diz:
“Nem pensar em parar aqui, pássaros.”

***

Escrever é, essencialmente, compartilhar. Cheguei a esta conclusão depois de considerar com calma e cuidado como poderia apresentar as materialidades do CCA e do PET, ou seja, toda a arte, toda pulsão de vida que acontecia ali. Foram muitos anos de convívio fraterno e afetivo; muitos dos nossos atravessamentos pessoais iam para o nosso jogo teatral, transformando-se em atravessamentos poéticos.

Para o desenho do mapa e do percurso que apresento nesta viagem rumo ao alto do Qaf, precisei passar por longos momentos de introspecção e por horas revendo as sessões videogravadas do PET, recordando aqueles momentos, sentindo novas emoções vinculadas a eles, pois os estava vendo do lado de fora, desta vez. Precisei percorrer por um caminho de desapego a uma necessidade de trazer tudo de uma vez, todo o material que produzimos. Precisei exercitar o desapego a uma vaidade intelectual que me fizesse sobrecarregar de informações um texto já tão cheio de intertextos. Assim, lendo meus relatórios de pesquisa de iniciação científica e de mestrado, lendo minhas anotações, assistindo aos vídeos, percebi que precisava estabelecer um filtro para o recorte desta tese e entendi que esse filtro deveria ser pautado pelo *modus operandi* do trabalho prático que sempre realizamos na Cia Trilhas da Arte. Afinal eu estou no presente agora – não no futuro, e no presente eu sou integrante de uma companhia profissional de teatro que me formou e me forma há 32 anos; estou *por trás* das palavras – e *não atrás* delas, e a minhas palavras são a minha

credencial para você que me lê, leitora-pássara, que está vindo comigo nessa viagem rumo ao Simourgh.

E percebi ainda mais, percebi que, naquela época da minha retomada do PET, foi exatamente por isso, pela necessidade de alinhar o trabalho da companhia com o trabalho no CCA é que na sequência dos Rasaboxes, eu trouxe a máscara neutra e a máscara expressiva para o PET. Em 2013, ano de minha retomada, estávamos desenvolvendo estudos aprofundados da linguagem da máscara cênica na companhia, além disso, desde 2006 eu ministrata oficinas de máscaras através das Oficinas Culturais da POIESIS/SP, em várias cidades.

O estudo da máscara entrou em minha vida em 1995, quando eu estava no segundo ano da graduação em Artes Cênicas e tudo começou quando a artista e diretora, Profa. Dra. Tiche Vianna, foi contratada pelo Instituto de Artes da Unicamp para lecionar a disciplina de Improvisação para a Turma 94, que estava entrando no terceiro semestre do curso. Tiche Vianna nos apresentou toda a sua pesquisa com a arte das máscaras (que passava por uma temporada de estudos na Itália com reconhecidos mestres) e por esta via, pude aprender outro jogo com códigos de expressividade bem marcados e que delimitavam um campo expressivo novo para mim e muito potente no sentido de me libertar de travas e autocensuras que ainda me impunha naquela época, aos 22 anos. Fui sentindo essa libertação porque pude entender, gradativamente, que o corpo/máscara não é uma forma fixa aplicada sobre um corpo preparado para sustentá-la, diz Vianna (2023, p.23), porém, esta forma deveria ser uma composição resultante do diálogo entre as afetações sofridas por um corpo, que percebe e se relaciona com os acontecimentos interna e externamente, dando-lhes fisicalidade concreta.

Assim, como nos ensinou a professora, descobri que ao olhar a máscara cênica eu não deveria explicar o que estava vendo, mas deveria tentar me abrir para receber os impulsos gerados pelo encontro entre meus olhos e o objeto máscara e me deixar levar por eles, para que minha coluna pudesse responder e antecipar o que a razão, pelo excesso de informações que opera, ainda não era capaz de explicar, “mas um dia, pode acreditar, se você insistir, vai explicar” (VIANNA, 2023, p. 23). Eis que o faço fazer agora! (Tinha razão, Tiche!).

A minha turma de Artes Cênicas teve aulas com Tiche Vianna por quatro semestres e ao final de 1996, levei o conhecimento e o estudo da máscara para o seio da minha companhia e com este conhecimento desenvolvemos uma investigação cênica tal que culminaria em dois espetáculos: “Vice-Versa: Como Brincamos como ser” (1997-1999) e “Réquiem para os Vivos” (1999-2001), ambos com texto e direção de Antonio Ginco. Em 2001 e 2002 produzi, através da Cia Trilhas da Arte, duas oficinas de Tiche Vianna na nossa sede, na cidade de Americana/SP, a partir das quais aprofundamos nossa pesquisa. Em 2003, trabalhei por um ano com a Tiche em sua companhia, o Barracão Teatro, em Barão Geraldo (Campinas/SP), estudando, promovendo e produzindo os cursos de máscaras do coletivo. Internamente, no Trilhas, continuamos os estudos de máscara e a partir de 2006, como comentei, comecei a desenvolver e ministrar workshops e oficinas de máscara neutra e expressiva.

Depois de uma década de estudo e percepção do que o trabalho com a máscara tensionava, provocava, causava em mim e na minha relação com outras pessoas dentro do jogo e dentro de nós e com o público, descobri que meu corpo era meu maior aliado expressivo para a criação teatral e que quanto mais eu compreendesse do que meu corpo era capaz, mais capacidade eu teria de compreender a forma singular de minha performatividade, mais abrangente seria minha imaginação e mais intransferível a minha criação.

Em 2013, após a reentrada na atmosfera do CCA com os Rasaboxes, o deslizamento para o trabalho com as máscaras inteiras neutra e expressiva[52] foi natural, pois, na verdade, o critério já estava estabelecido pela minha ação como artista no mundo e como integrante de um coletivo teatral. Depois de ter colhido tanta vivência e experiência, eu sabia que a máscara poderia provocar um potencial de efeitos muito positivos no grupo e ampliar a gama sígnica de expressividade das atuadoras. Tanto foi assim, que depois de trabalhar a máscara dentro do Rasaboxes, fiz o caminho inverso: a experiência foi tão rica, que levei esta prática para meu trabalho fora do CCA, mas isto é outra história.

Na reentrada ao PET em 2013, visando recuperar a familiaridade do trabalho com as pessoas, resgatei procedimentos da instauração da proposta de

[52] Eu trabalho com as meias-máscaras neutras e expressivas, também, porém não as introduzi nos módulos do PET, por causa das necessidades performativas do grupo, que eram expostas nas nossas rodas da conversa.

trabalho que fazia com o grupo durante a IC, de 2003 a 2007. Uma das práticas que advinha da minha experiência como atriz de teatro de grupo era a dinâmica de início que consistia no acolhimento das pessoas com a chegança, roda da conversa e aquecimento com exercícios de consciência corporal e vocal.

Depois deste rito e do ambiente de trabalho teatral instaurado, eu seguia para mais cinco outras camadas dinâmicas: **i)** jogos constantes de representação, reflexão e ficcionalização das atividades e atitudes cotidianas; **ii)** práticas de ficcionalização a partir de estados teatrais advindos de jogos, principalmente de Viola Spolin[53]; **iii)** jogos interativos de percepção espacial; **iv)** jogos interativos de percepção do coletivo e do social; **v)** atividades de criatividade e improvisação pelo viés do teatro performativo (FÉRAL, 2009) do qual me apropriei, derivando que o praticava no CCA da pesquisa teórico-prática que realizávamos na Cia Trilhas da Arte.

Assim, no teatro que desenvolvi no PET existiu todo um complexo sistema de significações pautado nas ações e possibilidades estéticas reais dos corpos, na intersubjetividade, no jogo cênico, na significação situada e compartilhada pelas pessoas atuadoras. Nas palavras de Tonezzi (2008):

> Como admitir também, por que não, que a pessoa afásica tem potencial artístico? Trago, então, esse questionamento para o âmbito do teatro e o teatro para o âmbito das afasias, da linguagem, e resvalo em questões bastante contemporâneas das artes em geral e do teatro especificamente, porque no século XX o artista cênico não é mais o ator convencional, aquele que apenas representa um papel a partir de um texto estabelecido. O artista cênico adquire outro estatuto: tem a *performance*, o *happening*, o entrecruzar de linguagens – do teatro com a dança, com a música, com as artes circenses, com as artes plásticas – o que vai gerar um espaço híbrido das artes em que o performer pode ser ele mesmo. (TONEZZI, 2008, s/p.).[54]

Eu já havia constatado que as capacidades expressivas orais e corporais das atuadoras afásicas podiam manter-se ou reestruturar-se em usos de natureza estética e, posteriormente e consequentemente, em práticas

---

[53] *Vide* dissertação de mestrado, Calligaris, 2016. Também comentarei mais a respeito no último vale.

[54] TONEZZI, José. *Teatro de Tonezzi é levado ao mundo dos afásicos*. In: Sala de Imprensa. Portal Unicamp. Edição 385 - 18 a 24 de fevereiro de 2008.
Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp_hoje/ju/fevereiro2008/ju385pag02.html. Acesso em 07 out. 2022.

cotidianas, embora seus corpos possam parecer muito comprometidos no sentido do diagnóstico clínico que, em geral, é descontextualizado e apenas focado em um padrão restrito. Se o fenômeno da apraxia, por exemplo, é mais bem observado em contextos de práticas cotidianas, nos quais o corpo ganha e produz sentido desenvolvendo solicitações de ações várias e simultâneas, isso também ocorreu de forma ressignificada na interação performativa no trabalho com a máscara neutra.

Então, vamos lá, vamos adiante: o primeiro dispositivo metodológico do qual eu lançava mão era sempre a retomada, em roda, do que havia acontecido na sessão anterior, principalmente no caso de processos continuados como o da máscara. Deste modo, além de situar as afásicas que haviam faltado quanto ao que havia acontecido, reafirmávamos o pacto performativo daquele módulo, colocando todo mundo "na mesma página", atualizando os acordos e reavivando a memória coletiva do grupo, inclusive entre as pesquisadoras não afásicas que participavam dos processos como espectadoras.

Nos *Dados 6* e *6.1* a seguir, demonstro o início do segundo dia de trabalho com a máscara: a maneira como abordei o tópico, o quanto a máscara foi um instrumento pedagógico para desvelar estruturas corporais que demandaram seres e estados ficcionais a partir de cenas surgidas na sessão anterior e como os códigos do jogo funcionavam como gatilho psicofísico para conduzir o grupo ao contexto estético da criação.

DADO 6 - Corpus AphasiAcervus (25/04/2013)

Contexto: Estão presentes as pesquisadoras não afásicas JC (eu), NF, NE, RP e EM (professora orientadora), e as pessoas afásicas SI, MN, EC, RB, MS, SP e LM.
Legenda: Introdução ao jogo da máscara. Grupo sentado em semicírculo de cadeiras. Começo o encontro lembrando o que foi feito na sessão anterior.

01. JC Então/ como sempre/ o que que eu gosto de fazer antes da gente começar/ né?// Eu gosto da gente lemBRAR (2 seg.) o que foi feito na semana anterior// ((fala olhando para TD, fazendo gestos com mãos e braços)) NÉ?//
02. JC Por quê?/ Porque esse trabalho/ é um trabalho de **continuidade**// ((pausa silenciosa; TD concordam)). Correto?
03. JC A gente está num processo/ ((faz gestos circulares com mãos e braços))/ né?/ A cada aula/ a gente CAMINHA mais um pouco/ a gente **avança** um pouquinho/ né?/ Num[55] é uma coisa assim.../ não ((ininteligível))..../ num é que é proibido/ mas neste momento/ é continuado// ((TD acompanham)).
04. JC Pode ser que no FUTURO ((gesto para frente com mão e braço direito))/ a gente faça

[55] As transcrições seguem o padrão transcricional do *AphasiAcervus*, por isso os aparentes erros são, na verdade, transcrições literais da língua falada e não da língua gramaticalizada.

um trabalho de teatro que seja um tema por aula/ é possível// Mas a minha proposta pra vocês é outra/ ((continua fazendo gestos circulares com mãos e braços))/ é uma coisa continuada//
05. JC Eu quero chegar na máscara EXPRESSIVA// ((TD escutam com muito interesse)).
06. JC ((Pausa))/ Ceis vão ver que show de bola que é a máscara expressiva//
07. EC [**Nossa**/ é... ((diz, interessada)).
08. JC [Porque todos vocês SÃO MUITO expressivos/ né?
09. EC U-hum...
10. JC [Aí a gente vai ver/ de verdade/ uma outra forma de expressão// ((pausa; TD concordam)).

A construção do trabalho seguiu por um veio de profunda conexão entre as afásicas, porque uma se apropriou do trabalho da outra para tecer compreensão e ajustes expressivos que facultaram seu engajamento, tanto na troca de conversa, quanto na ação cênica que ocorreria depois:

Dado 6.1 (continuação do dado anterior):
(...)
01. JC E na semana **passada** (2 seg.)/ a gente trabalhou máscara/ principalmente com o senhor Silvio ((pausa))/ mas foi extremamente exclusivo porque só eu/ a Nádia e a Nádia e o Rogério vimos ((sorri))/ e a dona Noêmia/ **também**//
02. JC A dona Noêmia foi ***partner*** dele/ ela foi **parceira** dele/ ela fez alguns aportes... é... dialógicos/ de **diálogo**/ né/ na cena dele// Cê lembra disso/ dona Noêmia? ((inclina-se na direção de MN)).
03. JC ((MN faz "sim" com a cabeça))/ Lembra/ né?/ Foi **superbacana**/ não foi?//
04. MN Fo:oi// ((TD prestam muita atenção, em silêncio)).
05. JC E eu lembro uma coisa ((gesto dêitico para cima)) que a.../ que a.../ que as duas Nádias vão me.../ me AJUDAR... (2 seg.))/ Qual foi a primeira impressão que a **gente teve**/ dona Noêmia/ quando seu Silvio pois (SIC) a máscara? ((MN atenta))/ Você traduziu muito BEM// ((ela olha com dúvida, procurando se lembrar)).
06. JC Quando a gente… ((faz gesto de enquadramento com as mãos na frente dos olhos)) viu **ELE** DE MÁSCARA... ((pausa)).
07. SP ((Olhando interessado para JC)).
08. JC ((Apontando para SP e sorrindo)) Eu sei que cê LEMBRA/ ((pausa para troca de olhares. JC sorri)).
09. JC Quando a gente viu ele de máscara/ que que cê falou? ((volta-se para MN)).
10. MN ((balbucia baixinho)) Eu:eu não lembro...
11. JC ((fala baixo)) Vou soprar aqui no seu ouvido e cê vai lembrar ((levanta-se e fala algo no ouvido de MN)).
12. MN ((começa a rir e cobre a boca. TD sorriem com sua reação)).
13. JC ((rindo e celebrando, bate uma palma))/ Eu SABIA que você IA LEMBRAR ((senta-se. TD riem alto)).
14. JC Fala para Duda que que cê... achou do seu Silvio/ quando ele pois (SIC) a **máscara**?
15. MN Ficou **bonito**... ficou... ((usa as mãos para fazer gestos em volta do seu rosto)) só com a máscara não parecia ele.../ pare... uma coisa bonita ((referindo-se ao fato de que SP, 78 à época, pareceu mais jovem e "atlético")).
16. TD ((risos)).
17. JC Eu ente.../ não.../ dá pra entender **o que ela quer dizer**: ((fala olhando para SP))/ ele ficou um gato ((risos))/ ficou lindo/ **num ficou meninas?** ((fala para as pesquisadoras NF e NE)).
18. TD ((Reação geral de entusiasmo e risos diante do "sim" e sorrisos de ambas as pesquisadoras)).

20. EC Miau/ miau// ((depois ri alto)).
21. JC ((Para NF) Ele REJUVENESCEU/ assim/ parecia um **mocinho/** assim//
22. EC É:é:é? ((TD reação de encantamento e surpresa diante da declaração de NF)).
23. JC [O que acontece.../
24. NF UM MOÇO//
25. JC Um moço// O que acontece ((coça a parte de trás da cabeça)) é que.../ traz o arquétipo// É.../ hoje a gente vai ver os arquétipos das pessoas/ né?
26. JC Como a gente só pois (SIC) máscara na Evelin/ na Rafaela/ na dona Noêmia e no seu Silvio/ a gente vai **descobrindo** o arquétipo que cada um de nós carrega/ né? ((gesto circular com as mãos)).
27. JC O ARQUÉTIPO... ((interrompe, junta as duas mãos no meio das pernas e dobra o tronco levemente para a frente)) é a nossa ideia **mais profunda**// nossa **identidade** mais profunda/ vamos dizer assim// né?//
28. JC Cum (sic).../ Nossa identidade psíquica/ né/ psicológica mais... (2 seg.) profunda// ((faz gesto para baixo com a mão direita))
29. JC É:é ((fala para EC e RB)) em vocês DUAS/ vocês-vocês são vocês mesmas/ né?/ vocês/ quando põem a máscara/ vocês são muito parecidas com o que vocês são sem a máscara// ((gestos com mãos e braços acompanham a explicação)).
30. JC Vocês... tem um arquétipo muito próximo do que vocês são na vida cotidiana// ((ambas concordam))/ Né? Vocês têm a idade que vocês têm quando vocês tão (SIC) de máscara ((pausa)).
31. JC ((Grupo acompanha a explicação))/ NÉ? Normal// ((Gesto de abrir as mãos para os lados)).
32. JC É... surpreende TAMBÉM/a dona Noêmia quando põe a máscara.../ É muito forte//

A gente ficcionalizava o tempo todo. Logo que começava um exercício de máscara eu já perguntava: “o que você está vendo?”, “que história é essa?” ou “quem vem lá?”, a fim de acionar o gatilho da ficcionalização teatral, o que acabava gerando narrativas genuínas a partir dos atravessamentos poéticos que a presença da atuadora com a máscara causava em nós. Segundo Vianna (2023, p. 47), a máscara neutra faz desaparecer o rosto da atriz, revelando com mais nitidez seu corpo. Desta forma, ao invés de encararmos um rosto, como fazemos quando nos olhamos, nosso olhar é conduzido a todo o corpo de quem atua com a máscara. Vianna (2023, p. 48) comenta ainda que “ao olharmos uma máscara neutra parece que estamos diante da ausência de qualquer expressão objetiva de caráter: não é uma personagem, não é ninguém em especial, é apenas um estado de calma e de curiosidade diante do mundo”, e é partir desse estado ficcional primordial que o jogo da máscara se abre e o efeito em quem assiste é, imediatamente, pensar ou narrar mentalmente uma situação, um lugar, um tempo, uma história para esse ser com a máscara, é começar a pensar: “quem vem lá?”.

Ficcionalizar é também cognição, isto é, o conjunto de competências cognitivas – linguagem, memória, gestualidade, atenção, percepção etc. – pelos

quais apreendemos, interpretamos e damos inteligibilidade ao mundo. Observei, no domínio empírico da pesquisa, que o *corpo-cognição* – como vou passar a chamar **o corpo fenomênico/performativo da atuadora afásica** a partir de agora, a fim de que possamos avançar juntas na construção deste conceito – gerador de expressividades únicas que constituem o *ato afásico* que culmina em performance teatral, pressupôs a percepção de sentimentos, vontades, ideias, emoções, de acordo com a forma como as atuadoras reorganizavam o estímulo estético e a provocação mimética requeridos nos exercícios de máscara neutra que ministrei.

Vale salientar, quanto a este ponto, que pessoas afásicas mantêm seu patrimônio cultural e seu conjunto de saberes prévios ao dano neurológico, pois certamente não perdem a história de linguagem e de seus procedimentos anteriores a ele. Ainda que os sintomas neuropsicológicos que possam acompanhar a afasia influenciem essa bagagem prévia, ou precisamente por isso, podemos falar em reconstrução performativa de sentidos e significados dos quais as pessoas afásicas lançam mão para assimilar novas alternativas de significações dos seus atos.

A cognição acionada pela atuadora afásica enquanto geradora de processos de ficcionalização no contexto de práticas com a máscara neutra foi fonte de uma cadeia poética de produção de expressividade potencialmente ilimitada, e sempre circunstanciada nas vivências em que se envolveram as pessoas. Percepções, ideias, imagens, crenças, hipóteses, pensamentos e memórias são exemplos de representações mentais específicas que geraram símbolos subjetivos, que geraram signos, que geraram mimese, que geraram corpo-cognição que gerou o ato afásico implicado às regras e códigos do jogo da máscara.

4.5.1 Experimentação com Máscara Expressiva

A natureza da performance, de acordo com Fischer-Lichte (2008, p.252) demanda que pessoas artistas em ação não podem ser separadas de seu *material*, ou seja, de seu corpo que produz materialidades expressivas. Artistas fazem suas “obras de arte” a partir de material peculiar e intencional: seus corpos

ou, como Plessner completa, “com o material da própria existência” (1982, p. 407). O papel peculiar do corpo como material estético ocupou um lugar central nas teorias do teatro e da atuação, porque “a pesquisa guiada-pela-prática é intrinsecamente empírica e vem à tona quando a pesquisadora cria novas formas artísticas para performance e exibição” (HASEMAN, 2015, p. 44).

No decorrer deste voo sobre os Sete Vales, estas outras chaves de compreensão da pulsão de ficção me habilitaram a analisar os processos de performatividade e a criação poética no PET, nos quais se encontraram estreitadas as relações entre teatro e a cognição da atuadora, ressignificadas pela força do fenômeno teatral. O corpo cênico fenomênico da afásica, por tudo isso, esteve “cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio e este é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva” (FABIÃO, 2010, p. 322) à experiência teatral.

Nas artes cênicas contemporâneas, desde os anos 1970, a ideia de não representar à moda clássica, porém a partir da experiência, pressupôs e engendrou um fazer teatral performativo que não decorria mais da mera encenação de uma peça, tendo em vista que nós, “pessoas humanas”:

> Somos o que nos acontece. O que nos transforma. O que nos interpela. Somos este território de passagem, essa zona de confluência onde distintas forças se interpelam, somos o espaço onde as coisas acontecem, o lugar da experiência. (COLLA, 2013, p. 41).

E, deste modo, proponho a você, caríssima leitora, uma reflexão que busca apresentar os tensionamentos do campo de estudo delimitado – ainda que interdisciplinar, entre afasia e teatro – desvelada durante a travessia do mestrado e depois, no seu deslizamento para o doutorado, bem como a complexidade com que elas se interpenetraram: as fissuras que provocaram, os espaços abertos que ainda restaram e que se afirmaram na apreensão das experiências, dos achados teóricos e práticos, histórias e referências, que a seguir convoco para dialogar com a noção de performatividade e teatralidade contemporâneas, visando avançar para o mapeamento e constituição de procedimentos criativos e pedagogias nas artes da cena a partir de pessoas com corpos performativos e fenomenais. Por isso, convido você a voar comigo sobre mais um território do PET, que se estabeleceu a partir do trabalho com a máscara expressiva, na sequência dos jogos com a máscara neutra.

Com a prática dos Rasaboxes constatei que a performance afásica existia a partir das relações estabelecidas dentro de um espaço protegido e que era daí que as emoções postas em jogo, brotavam: da estreita relação de confiança e compartilhamento de vida entre mim e elas, o que permitiu às afásicas exprimir as emoções/sabores rásicos de forma organizada e estética.

Igualmente pude constatar que estava trabalhando com pessoas com uma diversidade de referências, formações, classe econômica e experiências de vida muito distintas, o que proporcionava ao PET ampla variedade de repertório cultural e assim, em certa medida, pude ser tocada pela sensibilidade e intuição de propor módulos performativos e práticas cênicas que pudessem abarcar toda a diversidade cultural que emergisse do meu elenco, de forma a reutilizar esta diversidade a favor do grupo, para estimulá-lo criativa e ativamente.

Foi com isso em mente que fluí para a máscara expressiva. Assim, na sessão de nove de maio de 2013, eu propus ao grupo revistar as atividades práticas e profissionais do cotidiano das atuadoras antes do AVC, através do uso da máscara expressiva. Vejamos o *Dado 7.*

DADO 7 - Corpus: *AphasiAcervus* (09/05/2013)

Contexto: Sessão do PET com a presença das pessoas não afásicas: EM (professora orientadora), JC (eu), NE, NF, RP e das pessoas afásicas SP, LE, RL e RB. TD quer dizer "todas e todos".
Legenda: Módulo de materialidades pessoais do PET através da Máscara Expressiva – Parte 1: construção da ação através do caráter tipificado da máscara: a proposta foi a vida profissional que as pessoas tinham antes do AVC. Depois do aquecimento, perguntei ao grupo quem gostaria de começar. RL se prontifica.

(...)
01. RL ma::mas é p(a)ra faz::zer como era antes?// ((ele pergunta a JC)).
02. JC ((sorrindo)) antes do quê, então?
03. RL a::antes do/do AVC?/ ((fala, fazendo gesto de "para trás" com a mão esquerda)).
04. JC Você separa sua vida em antes e depois?
05. RL EU SEPARO//
06. JC então/ se é tão distinto/ vamos tentar recriar o antes e o depois/ pode ser/ gente?
07. TD ((aprovam)).
08. RL en::tão/ eu era engenheiro/ né?// pre::preciso de ma::material/
09. JC então vamos montar o seu MAteriAL//

Nas nossas rodas de conversa do PET e no programa de linguagem subsequente, este tema sempre surgia. A Profa. Edwiges fazia questão de manter o grupo em um lugar de acolhimento tal que, mesmo assuntos que fossem mais sensíveis para as pessoas afásicas, pudessem ser conversados e

falar sobre suas profissões era um desses temas, pois envolvia, às vezes, frustração para algumas, que não podiam mais exercer suas antigas atividades. Por outro lado, para outras, a afasia havia trazido a descoberta de novas formas de participar da vida.

Esta relação de acolhimento, de confiança, de afetividade entre as pessoas era a base da metodologia de todas as práticas do CCA. O centro sempre foi um lugar seguro para a expressividade afásica, fosse no programa de expressão teatral, fosse no café da manhã colaborativo, fosse nos passeios, atividades extras e no programa de linguagem.

No exercício que se seguiu a esta conversa, o atuador afásico RL usava a meia máscara expressiva, ou seja, sua boca estava à mostra. Solicitei que recriasse teatralmente, simbolicamente, seu antigo universo de trabalho (de antes do AVC). Acho importante ressaltar o quanto o trabalho teatral no PET possuía uma estrutura pedagógica que demandava uma via de mão dupla, pois só foi possível ressignificar a noção de tempo e esta fase da vida de RL através da máscara porque ele se dispôs, bem como as demais atuadoras, a apresentar tais questões em nossas rodas da conversa, permitindo-me aproveitá-las como tema para o "mergulho" na máscara.

Ele, que havia sido engenheiro elétrico de profissão, construiu, com uma mesa e cadeiras, uma "bancada de engenheiro", utilizando-se de lápis, giz de cera, tesoura, réguas etc., enfim, de materiais normalmente disponíveis nas dependências do CCA, para representar suas ferramentas de trabalho. RL foi convocado a *performar mimeticamente*, à maneira e conforme os códigos do teatro de máscara (no caso, ele vestia a meia-máscara expressiva), a fim de recriar ficcionalmente um fragmento de sua antiga vida profissional.

Além disso, solicitei que ele não fizesse explicações racionais com a máscara no rosto porque isso contraria o código do jogo, mas que usasse os demais sistemas expressivos de seu corpo, ampliando sua gama sígnica de gestos, *atos afásicos*, olhares e ações "para falar" cenicamente, enquanto a boca fizesse apenas sons onomatopaicos e interjeições de sentido como o gramelô[56], se desejasse ou sentisse necessidade.

[56] Espécie de língua inventada que imita a linguagem humana.

O atuador estava muito contente em poder encenar algo autobiográfico; ao mesmo tempo, estava ansioso porque sabia que seria uma representação simbólica, alegórica, disse que não seria igual, mas que nos daria uma ideia do ele fazia. Eu respondi, dizendo que era ficção, e que então podia se deixar levar pelo jogo da máscara, improvisando sua cena de acordo com os gatilhos [psicofísicos] que surgissem de cada ação decorrida da anterior e que sempre lembrasse de olhar para nós (seu público) com a máscara – ou seja, que fizesse a triangulação – para que compartilhasse conosco "o que aquilo lhe causava"; trata-se de uma pergunta que eu sempre faço quando leciono máscara, quero dizer, eu pergunto à aluna: "como tal situação te atravessa?", "o que isso te causa", porque:

> Uma máscara expressiva teatral é um ser vivo capaz de se expressar. Para isso, ele necessita aliar, à sua forma, a forma de seu corpo. Portanto, para artistas que portam a máscara faz-se necessário descobrir um "outro corpo", além de seus corpos cotidianos, ordinários. É preciso descobrir qual é o corpo da máscara. (VIANNA, 2023, P.22).

Nas condições mencionadas acima, o atuador afásico RL, em cena, teve que lidar com todas as preocupações com as quais qualquer ator deve lidar: desde modos expressivos de nível mais básico como o gesto de apontar ou atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste (figurino), até para modos expressivos de nível mais complexo, como o gesto de apontar associado à ação de olhar para onde apontou ou atentar-se para a forma e escolha dos gestos e palavras (texto verbal e não verbal), para as sombras e os reflexos, para o olhar da encenadora (eu), da plateia (afásicas e não afásicas participantes da sessão) e para a escolha da direção do seu próprio olhar, para o jeito como ele movia as mãos, perceber um pensamento aleatório que ocorre enquanto a cena transcorre e julgar se tal pensamento é relevante ou não e, até, para o "espírito" da encenação com a máscara e seu contexto.

Ele estava muito feliz durante a ação cênica, pegava objetos como lápis, réguas e compassos e mimetizava uma situação de trabalho de engenheiro elétrico projetando um equipamento. Triangulava conosco usando a meia máscara expressiva e levantava os ombros de contentamento; triangulava rápido, denotando excitação e entusiasmo. Emitia opiniões sobre o que estava fazendo, se estava ficando bom ou não, usando todo o seu corpo-cognição

expressivo para “dizer” isso. Isso contagiava o grupo, que ria e se alegrava à medida em que RL-máscara se alegrava, o que provocava nele uma resposta ao seu ato afásico, ao seu ato de ser intérprete.

A diferença entre a máscara neutra e a expressiva diz respeito a como elas reagem ao que as afeta. A máscara neutra não opina e nem tem juízo de valor às coisas ou fatos. Ela reage ao que lhe acontece, mas não emite opinião sobre isso. “Já a máscara expressiva, ao afetar-se, traduz formalmente, através de suas reações físicas, uma opinião singular de acordo com a especificidade de seu caráter, que compartilha com a plateia” (VIANNA, 2023, p.58). Era exatamente isso o que RL estava fazendo. Ele se deixou afetar e nos afetou em consequência. Na roda da conversa final após o exercício, ele pôde expressar seu contentamento e gratidão por ter revivido, mesmo que através do teatro, a sua antiga profissão.

O teatro de máscara no PET tornou-se, pois, um dos dispositivos pelo quais a injunção entre estados ficcionais, o ato afásico e o teatro se deixaram ver plenamente. Qualquer detalhe de cada uma destas três constelações de sentidos foi relevante para a erupção da pulsão de ficção em RL, da sua necessidade de ressignificação simbólica do sentido da sua existência após o AVC que o acometeu.

4.6 Módulo de Sensibilização Sonora: “Banda” de Sons Vocais e Percussivos Corporais

No momento da escrita desta tese, depois de ponderar sobre os módulos de Rasaboxes e de máscara neutra e expressiva no PET, senti a necessidade de falar sobre o trabalho sonoro e vocal que fazíamos no CCA, tendo em vista que nos módulos apresentados anteriormente o foco do jogo e da performatividade não estava na voz especificamente e sim no corpo. Desta maneira, selecionei este módulo do final da iniciação científica por ele apresentar a forma como eu trabalhava a questão da percussividade corporal e de sonoridades vocais.

A interação franca e acolhedora que mantínhamos no grupo já durante meu primeiro período de estada nele, de 2003 a 2007, permitia às atuadoras expressarem-se oralmente sem receios, timidez ou vergonha nos *workshops* de

voz que eu organizava. Ao contrário, os módulos de expressão vocal sempre foram uma via para a instauração da cena contemporânea no PET, expandida e ressignificada, justamente pela criação de performatividades sonoras, tão caras ao fazer teatral, tais como as sonoridades percutidas no corpo e depois incrementadas pela produção de vocalizações como as que realizamos neste módulo. Por isso, decidi apresentar a sessão do PET que vem a seguir.

No início do trabalho de construção da nossa "banda" – como a chamei na ocasião – a partir da percussão corporal, foi possível a mim rapidamente perceber (ver: https://youtu.be/uXuymq6kiZw) como o grupo se engajava na ação. Ao longo de todos os anos de trabalho, não foram poucas as vezes em que propus jogos e desafios deste tipo, enveredando pela trilha dos estudos de performatividade sonora – corporal e vocal – para revelar e fazer emergir as identidades sonoras singulares de cada atuadora, pois acredito que a voz:

> (...) é respiração e som pulsados no [corpo] e ex-pulsados fora do corpo, para serem lançados ao encontro do corpo de outro e inscrever-se em sua escuta. Ela diferencia a quem emite mas ao mesmo tempo, une, é expansiva e aglutinante. (MIRANDE, 2005, p. 107, *apud* ANDRADE, 2016, p. 115).

Escolhi o excerto abaixo por considerá-lo exemplar em meio a uma seleta de outros experimentos sonoros; uma amostra do meu procedimento pedagógico com o grupo quando acionava este tipo de prática. Apresentando este movimento, segue abaixo um extrato da sessão do PET de 22 de março de 2007.

DADO 8 - Corpus *AphasiAcervus* (22/03/2007)
Contexto: Com a presença das afásicas: MH, MN, MG, SI, SP e MS e as não afásicas JC (eu), EM (professora orientadora) e HM (pesquisadora).
Legenda: Instaurei o trabalho teatral; após o aquecimento, expliquei o jogo de vocalizações e criação de sons percussivos que seriam elaborados como um diálogo de pergunta-resposta, intercalando sons feitos com a boca e sons feitos no corpo.

01. JC No teatro tem um jogo em que cada um completa o som do outro//
02. JC Então/ por exemplo/ eu vou começar fazendo um **som**// vou sentar do lado do Seu Silvio ((levanta-se e senta-se ao lado dele)).
03. JC Eu começo a fazer o seguinte som/ por exemplo/ ((percute as pernas, com palmadas ritmadas sobre as coxas; as demais começam a imitá-la)).
04. JC Não/ vocês não vão copiar/ ((sorri; continua com o som)).
05. JC Qual que é a **ideia**?/ eu começo a fazer este som e o Seu Silvio faz outro som que encaixa com este// por exemplo:/ ((vai batendo uma palma e uma palmada sobre as coxas criando um ritmo, intercalando)).

06. JC **Entenderam**?/ como se estivesse cada um tocando um instrumento numa BANDINHA// ((TD sorriem e abanam a cabeça em sinal de reconhecimento e aprovação do jogo))/ Entenderam? ((sorrindo)).
07. JC ENTÃO, se eu estiver fazendo **esse som**/ ((percute ritmicamente a mão esquerda na coxa esquerda))/ o que que o Seu Silvio pode **fazer**?// ((SP começa a percutir seu pé esquerdo no chão)).
(...)
08. JC ((MS e SP percutem mãos e pés e MH estala os dedos; diferentes ritmos que se completam; sorriem e olham para JC, que está sentada no chão, na frente delas)) **Is**so, MariANA//
09. JC Silva/ você precisa fazer outro ritmo para encaixar no deles/ mas não pode ser este// ((porquê MS tinha entrado no ritmo de MC))/ pode parar/ Silva// ((diz sorrindo; ele aguarda)).
10. JC **Saori**/ ó/ ela tá fazendo assim ó/ um/um/um (...)// ((referindo-se ao ritmo do estalar de dedos de MH)).
11. SI ((levanta o braço esquerdo, demonstrado sua tentativa de variar de ritmo; JC levanta-se do chão e senta-se ao lado dela)).
12. JC Você tem que fazer outro ritmo/ VAI/ ((diz, estimulando; SI começa a subir e descer braço e mão esquerda, num intervalo curto e dinâmico, sem som))/ incrementa **esse**// ((diz a SI)).
13. SI ((inicia a bater palmas em um compasso de duas por três batidas; JC acompanha com o dedo indicador da mão direita, regendo)) ISSO// **isso**/ SAORI// ((diz, entusiasmada)).
14. ((nesse instante, MH volta a estalar os dedos e ambas seguem construindo seu diálogo sonoro não oral)).
15. ((JC estala dos dedos, aponta de volta para SP, que havia apontado para ela em sinal de aprovação; TD acompanhando; MS sorri)).
16. JC ((inicia a bater palmas no contratempo de SI)) **Olha**/[vo]ceis tão vendo o ritmo da Saori?//

E assim por diante, fui convocando-as até todas participarem do jogo. Depois, ampliei o escopo da ação propondo – consequentemente – a colocação da voz, criando performatividade vocal, porém sem palavras articuladas, mas ainda assim, construindo um diálogo musical rítmico:

DADO 8.1 (continuação do anterior)
(...)
17. JC agora eu vou fazer um ritmo com a boca/ que encaixa **com isso**/ ((diz....) *lá lá lá lá*// *lá lá lá lá*// ((prossegue fazendo ritmo oral)).
18. JC ((referindo ao som feito anteriormente por MN)) eu to fazendo esse/ porque agora você passou a bola pra mim// UM vai passando a bola para o outro//
19. JC *lá lá lá lá*// *lá lá lá lá*//((sentada ao lado de SP)) e o Seu Silvio tem que fazer **um outro som**/ junto comigo//

E o que se segue é que todo o elenco entrará no jogo, cada qual com sua performance vocal ou percussiva, intercalando os elementos sonoros e elaborando uma conversa performativa, sem palavras, intercalando som e silêncios pois

> Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça,

> permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, como John Cage, que *nenhum som teme o silêncio que o extingue.* (WISNIK, 1989, p. 18). (Grifo do autor).

A ação se desenvolveu organicamente, seguindo um fluxo contínuo que alternou naturalmente pausas e ebulições sonoras. Diversas versões de diferentes segmentos musicais ou, dito de outro modo, várias "conversas sonoras" surgiram, contando histórias diferentes para quem as ouvia. Em alguns momentos regi metade do grupo separadamente, em outros, a outra metade e em outros ainda, ambas. Criamos uma espécie de *paisagem sonora* que, para Lehmann (2007), diferentemente do que ocorria no teatro realista clássico, é

> A mistura entre texto, voz e ruído como compositores de uma paisagem sonora que possibilita criar um espaço cênico caracterizado pela possibilidade de um teatro como "[...] poesia cênica integral" (Lehmann, 2007, p. 103). Dentro da "peça-paisagem", a "dramaturgia visual" e a "paisagem sonora" conduzem à criação de um espaço da imaginação, responsável pelas associações contextuais, cotextuais e intertextuais entre o público e a cena, "num acontecimento multidimensional, espaço-temporal e audiovisual". (CALLIGARIS, 2021, p.9).

A nossa paisagem era composta por corpos percutidos e vocalizações prenhes de sentido, mas não necessariamente cheias de significado, ou seja, performativas:

> Tendo em vista que as palavras são elas mesmas representações de coisas (emoções, ações, objetos, etc.), a criação de sentidos (e não de significados) em cena através da materialidade sonora do corpo vocal (que não está apenas a serviço da linguagem/representação) pode expandir as possibilidades de interpretação da obra pela audiência. Essa é uma ação que cria dissonâncias, instabilidades, espaços "entre" o que é possível e a invenção dx artista. (JACOBS, 2015, p. 106). (Grafia inclusiva da autora).

O uso da voz no teatro como operador performativo, isto é, não centrada no texto dramático (que, classicamente, privilegia o significado imantado das palavras) é uma pesquisa relevante do teatro dos séculos XX e XXI – e que está presente na obra "Réquiem para o Vivos", texto e direção de Antonio Ginco, da Cia Trilhas da Arte – analisada por teóricas como Erika Fischer-Lichte, Josette Féral e Silvia Fernandes (ECA/USP). Esteve presente, sobretudo, na poética de Antonin Artaud (haja visto a famosa performance vocal em forma de poema

radiofônico, “Para acabar com o julgamento de Deus”[57] [“*Pour en finir avec le jugement de Dieu*”]); Artaud, mais uma vez trazido a esta tese exatamente por exercer profunda influência e ser referência para a minha companhia e para diversos coletivos e artistas do último século e deste, tendo esse papel para a cena contemporânea e para minha pesquisa no PET:

> A voz, no ideal de Artaud, estaria disposta a gerar múltiplos sentidos para a cena, diferentes instâncias de um processo comunicacional que não primaria apenas pelo discurso articulado da linguagem/texto, mas que procuraria atingir o inconsciente da audiência através de seus sentidos: uma voz que se tornaria corpo para chegar a outros corpos. (JACOBS, 2015, p.107).

Foi isso que realizamos neste módulo. Uma voz-corpo que atravessou nossos próprios corpos – dentro dessa dinâmica do PET, que em éramos atuadoras e espectadoras ao mesmo tempo.

Como você poderá ver na seção “Anexos” desta tese, cada atuadora tinha seu próprio grau de afasia, o que implicava em questões mais ou menos severas de emissão de voz articulada. Deste modo, ao estimular pessoa por pessoa, sentando-me ao lado de cada uma e propondo o jogo singularmente, foquei nas particularidades da voz cotidiana e da voz poética de cada atuadora – que eu já conhecia bem, depois de três anos de trabalho semanal. A diferença entre a materialização da voz cotidiana que ocorria nas rodas da conversa e a materialização da voz poética no PET foi rapidamente percebida pelo grupo que, ao identificar a qualidade da voz poética, se alegrou e se entusiasmou, sentindo mais vontade de continuar no jogo. Esta diferença foi constatada porque é a mesma diferença que elas percebiam entre o movimento cotidiano e prosaico e o movimento, ação e gesto no teatro, quer dizer, as atuadoras sabiam que não existe voz sem corpo e este corpo era seu corpo-cognição

Performatividades expressivo-comunicativas como a voz cotidiana e a voz poética que existem em corpos que realizam movimento/ação/gesto no dia-a-dia e movimento/ação/gesto no teatro vinham, antes de mais nada, de uma

---

[57] *“P*ara acabar com o julgamento de D*eus”* é a obra-testamento de Antonin Artaud. Este poema radiofônico foi censurado na véspera da sua difusão, a 1o. de fevereiro de 1948. Artaud morreu um mês depois, deixando um legado de cartas que demonstram como se sentiu traído e incompreendido ao longo da vida. 74 anos depois o poeta, teatrólogo, ator, encontrou justiça e o seu gênio inconteste paira sobre quem quer fazer ou, como ele, transcender o teatro. Disponível na íntegra em: https://www.escolanomade.org/2016/02/19/artaud-para-acabar-com-o-julgamento-de-deus/. Acesso em 07 out. 2022.

materialidade primeira, que era a vontade da atuadora afásica em *querer ser em cena*, em escolher fazer teatro e dispor seu corpo e equipamento cognitivo para isso. Em segundo lugar, vinham de corpos em movimento e justamente o que me interessou neste módulo foram as vocalidades poéticas como dispositivo de criação artística, de paisagem sonora narrativa.

Este módulo apresenta uma forma possível para que eu e você, minha companheira de voo, pensemos juntas uma forma possível de elaboração de procedimentos de criação permitidos pelo trabalho vocal de um corpo afásico como base para o trabalho vocal de quaisquer *performers* na cena contemporânea.

Neste módulo, as atuadoras usaram sua voz para se expressar e se comunicar, mesmo que a comunicação fosse um produto estético não linear e sem delimitação textual racional. Os sons que as afásicas produziram, na verdade, desorganizaram palavras, desestabilizaram-nas, reestruturando significados compartilhados com as pessoas participantes do fenômeno.

Artaud nos ensina que “aquilo que o teatro ainda pode extrair das palavras são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade” (2006, p. 102). A voz e seus sons que geram léxico precedem racionalidade. A palavra cotidiana, criada para estabelecer comunicação, por vezes, era fonte de sofrimento para as afásicas, tanto por não falarem como falavam antes da afasia, como por não conseguirem estabelecer, justamente, comunicação, seja por não se expressarem como se expressavam antes, seja por suas interlocutoras fora do CCA não terem respeito, atenção e paciência para com elas enquanto falavam ou tentavam falar. Na nossa “banda”, desconstruindo léxico e palavras, usando esses sons vocalizados ou percutidos no corpo no emprego poético da cena, a atuadora pôde se armar de outro repertório expressivo – potencialmente vernacular – se ela quisesse, que estava à sua disposição no momento em que precisasse lançar mão dele.

Assim, entendo as práticas vocais e percussivo-corporais do PET neste módulo no sentido da impermanência dessas práticas, justamente por ser um sentido que

> Apoiará uma noção de voz cujo excesso faz transbordar várias fissuras que situam-se entre os estratos mais estáveis da produção vocal, pois seu caráter marginal a coloca na convergência de práticas que, durante toda sua história, ou melhor, suas histórias, investiram no nomadismo para além dos limites institucionais, desestabilizando o *logos de uma visão de mundo*, *que têm no controle, na oficialidade e normatização, princípios que regulam as relações.* (ALMEIDA, 2015. p. 41). (Grifos meus).

Quero dizer, neste módulo, mesmo que o que estivéssemos fazendo se tratasse de percussividade corporal e vocalizações sem um sentido racional, inescapavelmente, as memórias e as experiências da professora Edwiges Morato (EM) e da pesquisadora Heloísa Macedo (HM) – que estavam na plateia naquele dia – estiveram condicionadas ao sistema de representação verbal. Contudo, ao mesmo tempo, vocalidades que surgiram na nossa "banda" como pigarrear ou tossir ou respirações explícitas também carregaram significados. Assim, durante o tempo que durou a nossa *paisagem sonora*, alguma sonoridade certamente gerou ficcionalização por parte de ambas, ou seja, ao ouvir a "banda" tocar, é provável que tenham imaginado histórias, narrativas, lugares, pessoas... ressignificações simbólicas de algo vivido por elas, porque é dessa forma que atribuímos sentido ao mundo, uma vez que a intelecção de um evento, como nos ensina Sperber (2002, p. 268-269), dependeria mais de recursos que de repertório e tais recursos seriam associativos, pois estabelecem redes de sentido entre elementos que não seriam concomitantes, organizados em torno de um relato de caráter ficcional. Em nosso caso, o relato foi a sonoridade diversa da "banda".

O fenômeno teatral, nessa sessão, aconteceu no "atrito das presenças", conforme ensina Ortega y Gasset (1991); foi costurado entre as atuadoras da "banda" e as subjetividades de EM e HM, alinhavado pela escuta, pela atenção devida, pela ressignificação situada e compartilhada pelas atuadoras e por sua plateia.

A partir desta percepção, pude constatar que a harmonia de sons que constituíam sentidos em nosso jogo se dava através de um contraponto entre os sons percutidos no corpo e a voz e, assim, os sentidos possíveis se transformavam e mudavam ao longo de toda a dinâmica, criando distintas sonoridades, permitindo com que cada uma da vocalizações e batidas iniciais produzidas pelas atuadoras evoluíssem para novas linhas melódicas, a cada

acréscimo sonoro da atuadora seguinte, gerando diferentes camadas rítmicas, que, por sua vez, apresentavam diferentes assinaturas músico-performativas para a nossa banda.

Essa sessão foi muito divertida para as afásicas; assistindo ao vídeo da sessão, lembrei-me de como foi leve e descontraído para nós fazer a banda, criar os sons, interagir em grupo, deixar fluir o som, o movimento e a música.

4.7 Módulo Sensibilização Sonora: Construindo a "Estação de Trem"

O fenômeno teatral-performativo tal qual instaurei no PET pôde apresentar os "processos da vida" de uma forma mais tangível, simbólica e intensa às atuadoras, por estar a vida, ali, ritualizada, mais concentrada por causa da condensação do espaço-tempo nesta relação fundante da teatralidade que é constitutiva da performatividade: emissora-receptora, ainda que a receptora seja si mesma. Apoiada na prática de viver a experiência de processos derivada do fazer teatro de grupo é que descrevi o propósito e alguns módulos do PET apresentados nesta tese e de como disso se derivou o empreendimento teórico, analítico e prático desta pesquisa.

Apoiando-me em conhecimentos documentais sobre a história do teatro ocidental, pude concluir que o fazer teatral em grupo pode ser, de acordo com Courtney (2001, *apud* CAVASSIN, 2008 p. 41), "uma maneira fundamental de aprendizagem por permitir o confronto dos problemas da existência e as modificações mentais necessárias para resolvê-los". Tendo esta perspectiva em vista, considerei, caríssima leitora-pássara, que o teatro performativo com pessoas afásicas pode se tornar uma via metodológica psico-pedagógica – e, em certa medida, curativa, já que leva à ressignificação de cada existência e à revalorização da vida – para diversas pesquisas que exploram a *reconstrução dos sentidos* através do teatro e da performance, devido à relevância de uma de suas características mais importantes, que é a de contribuir para a compreensão de processos simbólicos humanos para além de um contexto preconceituosamente tido como "normalidade". Para Tonezzi (2007), a arte do teatro ensina que, por vezes, aquilo que evidencia uma suposta ausência da palavra, como a intermitência, a hesitação ou mesmo uma certa dubiedade ao falar, está, na verdade, preenchido de significações e constitui forte recurso

expressivo, imbuído de uma natural característica dramática ou mimética e de alternativas à expressão verbal direta. E eu pude aprender na prática isso, fazendo teatro no CCA.

O devir do teatro performativo com as atuadoras afásicas não se reduziu, de minha parte, a uma mera questão de leitura relativa à sensorialidade, percepção ou à motricidade corporal geradoras de expressividade, mas sim, se ampliou ao *continuum* sensório-motor das afásicas aliado às práticas simbólicas de ficcionalização e convívio entre "as pessoas que atuam" – atuadoras afásicas – e as "pessoas que '*espectam*' " – no nosso caso, nós mesmas e as demais pesquisadoras que participavam do grupo, quando não estávamos, nem eu orientando e nem elas atuando.

Estas práticas simbólicas de ficcionalização integraram qualquer ação performativa no PET. O que implica dizer que ocorreu um processo de interlocução que envolvia um movimento de escolha estética, por parte das atuadoras, de quais informações teatralizar a partir de tudo o que fazíamos em cada sessão (que passava pelo meu crivo como professora) e a negociação implícita – nessa relação dialógica – das interpretações relevantes por parte das pessoas que assistiam ao nosso trabalho. Assim, interpretar, representar, performar, mimetizar foi, para as atuadoras do CCA, produzir (inter)conhecimento reconhecível/aceitável socialmente, do qual pôde servir-se a afásica quando de sua interação e comunicação com o mundo, fora do CCA. Isso fazia muito bem a elas, pois se assenhoravam de sua própria forma de expressão. Ao entendermos a continuidade essencial das múltiplas expressividades da afásica no PET enquanto ações performativas, reconhecemos que tais ações se infundiam enquanto representações do mundo, enquanto representações comuns da vida cotidiana, situadas contextualmente e socialmente compartilhadas.

Gostaria de trazer mais um relato de minha atuação junto ao PET a fim de demonstrar este achado. Por isso, resgatei o módulo de "Sensibilização Sonora", referente à sessão do PET de 07 de março de 2007. Neste dia, após a chegança de todo mundo, o tema que apareceu na roda da conversa foi "viagem", pois era o primeiro encontro do ano, após as férias da universidade e, portanto, do grupo.

As pessoas afásicas MS, EC, SP e MH que estiveram presentes, narraram, entusiasmadas, o que fizeram nas férias e suas viagens para descansar ou para visitar parentes que moravam longe. Até trouxeram fotos! EC, a mais jovem, contou que fora para o interior de Minas Gerais para visitar a mãe. Como viajou de ônibus, pôde ver paisagens e cenários distintos durante a viagem e uma coisa que lhe chamou a atenção foram as estações de trem que ela via da janela. Disse que a maioria estava ou parecia estar abandonada e que se lembrava de viajar de trem com a mãe e a avó, quando era menina, em algumas vezes em que veio ao estado de São Paulo na infância. Os afásicos MS e SP e a afásica MH, mais veteranas, também contaram, com certa saudade, lembranças de viajar de trem na infância e na juventude e sobre como foram deixando de fazer isso à medida em que o transporte intermunicipal ou interestadual passou, gradativamente, a ser substituído pelo transporte rodoviário.

Esta conversa seguiu tão animada que eu prontamente aproveitei o gancho para propor um jogo de improvisação e inaugurar o primeiro módulo performativo do ano. Assim, eu, que não havia preparado nada para o primeiro dia, pois sempre eram mormente dedicados à reconexão das pessoas participantes depois das férias, fui contemplada e surpreendida – mais uma vez – com o que pode surgir da interação e vivência do teatro de grupo. A professora Edwiges achou excelente e demos prosseguimento ao jogo, então peguei meu estojo de CDs (que sempre carregava na mochila como material de aula) e saquei dele um disco compacto homônimo da banda *Wandula*[58], cuja primeira música é *Paisagem Progressiva #1*[59], e orientei as atuadoras a prestarem atenção na música como um todo e no estímulo sonoro que ela apresenta logo em seu início.

Os sons iniciais foram se configurando em algo inteligível e conhecido. A partir disso, pedi que pensassem sobre de que se tratava o som e, em seguida, que dessem sugestões sobre o que seria. E então, partindo das sugestões, pedi que criassem um quadro de situações que poderiam estar relacionadas àquele som especificamente, a saber: uma estação de trem (metrô ou trem

[58] *Vide:* https://www.edithmusik.com/wandula

[59] *Vide:* https://soundcloud.com/m-sicas-para-alguma-coisa/01-wandula-paisagem

convencional, dependendo da experiência pessoal de cada afásica), onde muitos elementos compunham o cenário imaginado por elas, sugerido pelo som, tais como crianças falando ou correndo, o serviço de informações por alto-falante, o maquinista conduzindo o comboio, passos, malas sendo arrastadas etc.

É importante notar que, apesar de todas saberem o que é e como é uma estação de trem, tratou-se de uma situação cotidiana que era, ao mesmo tempo, extraordinária, pois não era mais comum às participantes do CCA frequentarem estações de trem. Portanto, todas as situações imaginadas e encenadas neste extrato foram concebidas a partir das narrativas de memória das atuadoras. Memórias estas que podem ter sido adquiridas vivencialmente por elas mesmas ou por alguém que lhes tivesse contado histórias relacionadas ou acontecidas em estações de trem ou, ainda, por terem assistido a reconstruções artísticas de situações que envolvessem estações de trem, tenha sido em pinturas, fotografias, espetáculos teatrais, programas de televisão ou filmes e documentários.

De qualquer forma, solicitei às atuadoras que improvisássemos sobre um amálgama das situações citadas por elas, recriando teatralmente e com ações físicas, um quadro cênico relacionado à estação de trem imaginada.

Logo no início da encenação ficou explícito todo o processo de colaboração entre as atuadoras que viria a seguir, uma vez que foram compondo coletivamente o cenário imaginado tão logo MS ofereceu a primeira contribuição, pois ao ser solicitado a escolher um fato particular que poderia ocorrer numa estação de trem, ele escolheu o momento em que o maquinista usa o mecanismo do freio para parar o comboio e imediatamente simulou com a boca o som de freio que, segundo ele, o trem emite, fazendo com as mãos o gesto de segurar uma alavanca imaginária e puxá-la para trás, no esforço da ação de frear uma locomotiva. MS reforçou sua mimese, revelando que na infância já havia viajado de trem na cabine do maquinista, tendo se lembrando de como este agia quando era necessário frear a máquina.

Todas as atuadoras perceberam claramente e sem dúvidas a ação de MS e o que ele estava encenando/improvisando, justamente porque o contexto havia sido dado previamente pelo som/música que estimulou esta atividade teatral. MS não precisou explicar verbalmente o que estava fazendo, conquanto usasse

sons produzidos vocalmente por ele mesmo para imitar ou recriar o som do trem, e gestos e movimentos corporais para mimetizar a ação de freá-lo, de acordo com o que ele estava concebendo, ou seja, um trem parando numa estação. Utilizando-se de recursos vocais e corporais, recorrendo e contando com a memória anterior que as atuadoras tivessem sobre esta situação, ele conseguiu comunicar o que queria.

Em seguida, pedi às atuadoras que procurassem compor uma história inteira e linear (começo, meio e fim), e não mais apenas situações isoladas, como a exemplificada por MS.

Neste momento, EC diz que numa estação também há guichês onde as passageiras podem adquirir os bilhetes, dando às suas colegas a oportunidade de construir uma história a partir deste novo. Todas concordaram que seria um bom início para a história, pois, segundo EC, é onde a viagem começa.

Pedi, então, às afásicas que se voluntariassem a participar do esquete de improvisação, sendo que MG, SP e MH seriam as atendentes dos guichês e a própria EC seria a passageira interessada. Enquanto EC se aproximava da suposta janela do primeiro guichê, pude observar sua postura corporal diante da situação de alguém que entra numa estação para viajar, uma vez que ela estava empenhada em simular exatamente a situação proposta por ela própria. EC olhava para os lados à procura de um guichê que lhe interessasse e sustentava uma expressão de estar procurando realmente por algo, ao mesmo tempo em que caminhava pelo espaço cênico com este objetivo. Foi-me possível captar, através da atitude teatral e da mimese de EC, o momento inicial do surgimento de sua expressividade e de seu ato afásico concomitantes e mobilizados por ela, para ela desse conta dessa cena.

Finalmente, ao se aproximar do guichê de MG, EC pergunta qual o destino do trem para o qual ela está vendendo bilhetes e a que horas parte a composição. MG apenas aponta para o lado oposto da cena e responde “lá”, e EC demonstra – com bastante ênfase de gestos expressões faciais – que não gostou do itinerário e isso ficou bem engraçado e fez com que as demais atuadoras (dentro e fora da improvisação) rissem da cena, porque se identificaram com EC e com a situação, proporcionando a perfeita instalação de um dos modos do efeito do distanciamento crítico brechtiano, que fez com que as atuadoras se vissem “do lado de fora” da ação representada por EC e

pudessem ter um senso crítico sobre o que viam, refletindo sobre si mesmas em situações análogas oferecendo, como resposta a este senso crítico, risadas pela situação pela qual EC passava. Pude inferir que todas as atuadoras já teriam passado por experiências como aquela ou que conhecessem ou soubessem de alguém que tivesse passado por experiências tais.

Em seguida, EC prossegue com sua ação, dirigindo-se para o guichê de SP. Solicito a SP que se esmere em pensar em outro destino, diferente do proposto por MG. EC aproxima-se de SP e faz as mesmas perguntas sobre itinerários e horários de partida. SP gesticula, apontando para outra direção e pronuncia gramelôs. Aparentemente, EC gosta do que lhe foi oferecido e traduz uma expressão de satisfação com o rosto e com o corpo, soltando uma interjeição de aprovação: "oba!". Soubemos, então, que EC poderia comprar uma passagem naquele guichê, pois ela conseguiu deixar esta intenção explícita, lançando mão de recursos fonéticos (a interjeição de satisfação e aprovação), paralelamente à construção de uma expressão facial que corroborava a mesma satisfação já compreendida através da interjeição e aliada – significamente – à expressão do corpo todo, já que EC performou um movimento que projetou levemente seu tronco para trás, como se levasse um pequeno "susto" de surpresa por "ouvir" um itinerário que lhe agradasse; por isso EC teve que afastar levemente as pernas e distribuir melhor a descarga de peso sobre elas, deixando claro para suas parceiras de cena, uma postura de prontidão e de contentamento.

Enfim, EC dirige-se ao guichê de MH. Refaz as perguntas sobre para onde e quando, ouve a resposta de MH, que ri e diz que "este trem vai pra lá"; EC demonstra, com seu cabedal performativo de microunidades expressivas (expressão facial, levantar os ombros, olhares, gestos, interjeições etc.), que entendeu e que gostou deste, tanto quanto do itinerário oferecido por SP, mas que, por fim, decidiu comprar o bilhete oferecido pelos serviços de MH. EC demonstra essa intenção quando aponta o dedo indicador da mão direita (gesto dêitico) para SP e logo em seguida faz, com o mesmo dedo indicador em riste, o gesto dêitico de negação para, logo depois, apontar para MH e fazer com o polegar em riste e os demais dedos da mão fechados, o gesto característico de aprovação conhecido popularmente como "joia". Ainda nesta mesma sequência de ação-intenção, EC aponta novamente com o dedo indicador para o lado

oposto ao lado em que está acontecendo a cena, ou seja, aponta para o lado de onde veio (para o lado por onde entrou em cena) querendo nos dizer que o bilhete que vai comprar de MH a levará para aquele lado, demonstrando que o logradouro para onde vai situa-se naquela direção. Aliadas a esta sequência de gestos dêiticos, estão, além de toda a mimese performativa, a expressão verbal de EC e sua fala, referindo-se, com satisfação, ao destino para o qual comprará a passagem.

É sempre fascinante para mim, prezada leitora, perceber o quanto o fazer teatral trouxe à afásica a experiência da descoberta e redescoberta de suas potencialidades. As atuadoras tiveram possibilidade de mobilizar expressões físicas e verbais-orais concomitantes, complementares, constitutivas, alternativas e compensatórias para atuarem no experimento deste módulo e, por conseguinte, neste mundo e com seus pares, porque outros sistemas simbólicos, afora a língua, também significam.

O surgimento e a tomada de consciência, por parte delas, da pulsão de ficção, que as fez mobilizar a gama expressiva que gerou o ato afásico pôde desenvolver, ao mesmo tempo em que a singularidade performativa de cada afásica, a tomada de consciência delas em relação à sua participação em sociedade. A investigação destas questões é que me permitiu presumir uma concepção de performatividade como instrumento a um só tempo teatral, social e cognitivo e que, semelhante à percepção visual ou ao raciocínio, acionou um conjunto de princípios operativos simbólicos adequados à situação cênica dada e baseados nos processos psicossociais da memória e presentes na situação comunicativa das pessoas do grupo.

4.8 Módulo: Vídeoperformances

A partir de 2019 restavam no grupo, outrora mais povoado, apenas a atuadora MN, de 92 anos, e o atuador SP, de 86 anos e, eventualmente, o afásico LM. Ambos, MN e SP, estiveram desde o início do CCA e foram suas cofundadoras, por assim dizer. Participaram de todos os capítulos da história do centro, tendo visto gerações de alunas pesquisadoras da Profa. Edwiges começar e terminar pesquisas, tendo sido “sujeitos” dessas pesquisas, tendo suas vozes, palavras, gestos e ações descritos, transcritos e narrados em tantas

dissertações e teses. Ficaram, e com isso asseguraram a permanência do grupo até o fim, decretado pela pandemia de Covid-19.

Desde meados de 2019, devido às atribuições universitárias da Profa. Edwiges e às defesas de mestrado e doutorado de suas alunas (que deixam de frequentar o grupo, portanto), praticamente era apenas eu que seguia com as reuniões do centro. Por várias sessões ficamos apenas nós três, eu, MN e SP. A última vez que nos vimos e que nos reunimos foi na quinta-feira, 12 de março de 2020, dia da primeira morte pelo novo coronavírus, no Brasil. No dia 13 de março a Universidade Estadual de Campinas suspendeu todas as suas atividades. Naquele dia, a professora Edwiges pôde estar presente e como já havia a possibilidade de fechamento do *campus* no dia seguinte, pudemos nos despedir e encerrar as atividades do grupo. A princípio seria temporariamente, porém, como é sabido, decorreram-se três anos de risco de contaminação mais insidiosa pelo vírus e o grupo não foi mais retomado. Em 05 de maio de 2023, a OMS decretou o fim da pandemia de Covid-19 e eu não tive mais contato com as pessoas atuadoras. Mas tenho muitas horas de vídeo gravadas com elas, sobretudo com MN e SP, daqueles momentos finais do CCA.

Em nome desta memória é que selecionei o módulo “Vídeoperformances” e a seguir apresento a análise que empreendi a partir delas e dos processos realizados com a atuadora MN e o atuador SP, gravadas entre 2017 e 2019, que foram: “Eu sou o que eu sou”, de 09/11/2017 (https://youtu.be/VoqDSW0F5MQ); “O corpo reagindo ao silêncio e ao som dos pássaros e cigarras”, de 05/10/2017 (https://youtu.be/AtGtYjO18ZM); “Primavera” de 19/04/2018 (https://youtu.be/Odr_PBEChCY); e “Sessão Vídeo Experimental com MN e SP”, de 06/11/2019 (https://youtu.be/qA3p0czpNPM).

Assistindo aos vídeos, logo de início o que mais me chamou a atenção foi o fato de que, embora estratégias de atuação e encenação canônicas tendam a fixar repetidamente a atenção do público nos corpos das atrizes, é a dramaturgia ou o roteiro performativo que permite com que as espectadoras foquem sua atenção e percepção nas diversas personagens/seres ficcionais com mais ou menos frequência, dependendo da situação e da performance.

Conclui que a exibição da fisicalidade individual específica das atuadoras do PET induz ao que Fischer-Lichte (2008) nomeia de *multiestabilidade perceptiva*, semelhante à *multiestabilidade perspectival*; induz paradoxos e

ambiguidades de referencialidade, conforme o conceito inscrito nos estudos da cena contemporânea pela autora; induz a "paradoxos visuais (por exemplo, rosto humano ou vaso/ornamento) e ambiguidades de referencialidade". (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 273)[60].

As causas dessa oscilação perceptiva por parte da espectadora, segundo Fischer-Lichte (2008, p. 273), ainda não são claras. Sobre este ponto, acerca da multiestabilidade perceptiva, Fischer-Lichte defende exclusivamente que:

> Muito mais interessante em nosso contexto é a questão dos efeitos da multiestabilidade perceptiva na performance. Como nós vimos, performances desde os anos 1960 usam uma série de estratégias que parecem possibilitar a multiestabilidade perceptiva em extensões muito maiores do que no caso das performances psicológico-realistas. Produções de Wilson, Castorf, Fabre e outros parecem provocar instâncias de multiestabilidade perceptiva. Cada mudança produz uma ruptura, uma descontinuidade. (Fischer-Lichte, 2008, p. 380)[61]

Esclareço o que seja a multiestabilidade perspectiva citando, ainda, Fischer-Lichte:

> Cada vez que se produz este deslocamento [de percepção], há uma ruptura, uma descontinuidade. A ordem de percepção que os espectadores seguiam até então é perturbada e destruída: uma outra deve ser estabelecida. Perceber o corpo real, fenomenal do ator, o seu estar-no-mundo corporal, estabelece os fundamentos de uma ordem particular de percepção, de forma a considerar o corpo do ator como signo referente a um personagem ficcional, um personagem muito diferente dele mesmo. (FISCHER-LICHTE, 2013b, p 20).

Então, vou procurar traçar uma reflexão sobre como a multiestabilidade perceptiva agiu em mim, colocando-me como pessoa da experiência em nome de representar qualquer espectadora que possa ser submetida a ela. Sigamos em frente!

---

[60] *The exhibition of the specific, individual physicality of the actor induces a perceptual multistability similar to perspectival multistability, visual paradoxes (e.g. human face or vase/ornament) and ambiguities of referentiality*. (Tradução Minha).

[61] *Much more interesting in our context is the question of the effects of perceptual multistability in performance. As we have seen, performances since the 1960´s use a range of strategies which seem to enable perceptual multistability to far greater extents than is the case in realistic-psychological performance. Productions by Wilson, Castorf Fabre, and others seem to provoke instances of perceptual multistability. Each shift produces a break, a discontinuity*. (Tradução minha).

Como vimos até aqui, os processos do PET eram internos, isto é, sem apresentações abertas ao público, a espectadora mais frequente sempre fui eu mesma. Assim, eu, enquanto espectadora, por vezes, primeiro percebia um determinado movimento de uma atuadora em cena e sua energia específica, sua intensidade, seu impulso, tempo e, de repente, quando menos esperava, percebia além disso: entendia esses recursos dos atos afásicos como um apelo simbólico quanto à singularidade daquele corpo ou como uma ameaça daquele ser ficcional a mim e às minhas certezas quanto à recepção de uma obra de arte.

Apesar da mudança da materialidade cênica visível dos corpos afásicos para a esfera do simbólico invisível deles, ainda assim, a fisicalidade única de uma atuadora cujo corpo-cognição vivido-no-mundo já é, em si, ressignificado, pôde afetar-me, enquanto espectadora individual, de uma maneira particularmente específica, de acordo com a pessoa que sou e meu psiquismo, dito de maneira sucinta.

Seria este o gatilho psicofísico acionado na espectadora-eu, pelo menos, inicialmente, pelo módulo de vídeoperformance do PET, a fim de estimular uma *mudança perceptiva* – de minha parte – ao assistir aos vídeos. Até que ponto este processo da *mudança perceptiva* dependeria da disposição particular da "*espectadora que percebe*" (eu) que, conscientemente ou não, "sintoniza" sua percepção de acordo com o que a vídeoperformance afásica propõe?

Verifico que é possível, sim, que a mudança perceptiva em mim ocorra, mesmo independentemente do que o roteiro ou a atuação de SP e MN propõem nas vídeoperformances ou da intenção da "*espectadora que percebe*". Em todo o caso, a percepção estética, neste caso, assume a forma de *oscilação*, conforme defende Fischer-Lichte (2008), alternando o meu foco, de recepção entre o corpo fenomênico e o corpo semiótico (ou sígnico) das atuadoras, deslocando, deste modo, *a* "*espectadora que percebe*" – eu – para um estado de *entre* e *entre* (FISCHER-LICHTE, 2008, p.274). Entendi que, embora o teatro burguês e psicológico do século XIX tenha cravado que o corpo das atrizes deveria ser percebido pela espectadora somente como o corpo da personagem, vejo que esse postulado não pode mais ser verificado ou aplicado com tanta frequência atualmente[62], quando adotarmos o conceito de *multiestabilidade*

[62] Este tópico será bastante abordado no último vale.

perceptiva cunhado por Fischer-Lichte (2008), inclusive devido ao uso de tecnologias multimídia como ferramenta para "costurar", cênica e dramaturgicamente, diversos espetáculos e performances, em vários trabalhos contemporâneos, de acordo com Lehmann:

> No teatro pós-dramático, ou as mídias encontram um uso ocasional, que não define de modo fundamental a concepção de teatro (mero aproveitamento da mídia); ou servem como fonte de inspiração para o teatro, sua estética ou forma. [...]. *Por fim, teatro e arte midiática podem se encontrar* na forma de vídeo instalações. (LEHMANN, 2007, p.377). (Grifo meu).

O ponto fulcral, a meu ver, das vídeoperformances que realizamos, reside no momento da *desestabilização*, em que a *percepção da espectadora* se alterna entre o corpo fenomênico e seu ser ficcional que está performando diante de seus olhos. Sinonimizei o conceito de "pessoa que percebe", de Fischer-Lichte (2008) neste estudo, como "*espectadora que percebe*"; este conceito fica no limiar entre dois modos de ser, pois, alternadamente, o corpo-cognição de uma atuadora como vi, por exemplo, na vídeoperformance "Eu sou o que eu sou" que fiz com MN, e seu ser ficcional entram em primeiro plano, simultaneamente, aos olhos da espectadora.

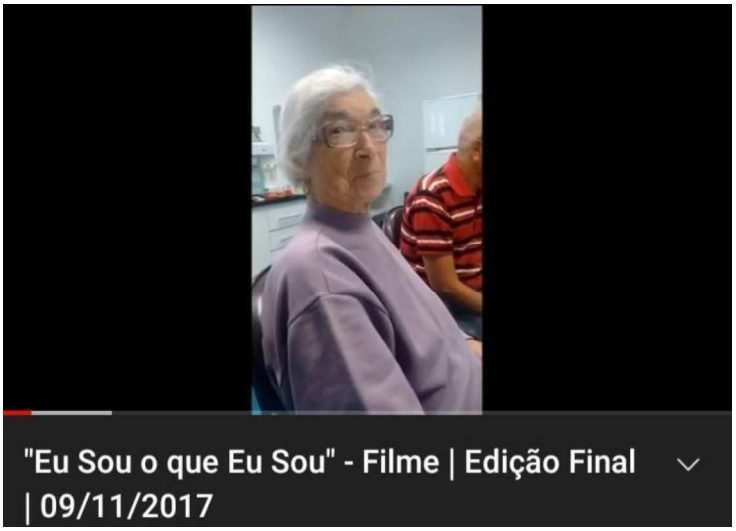
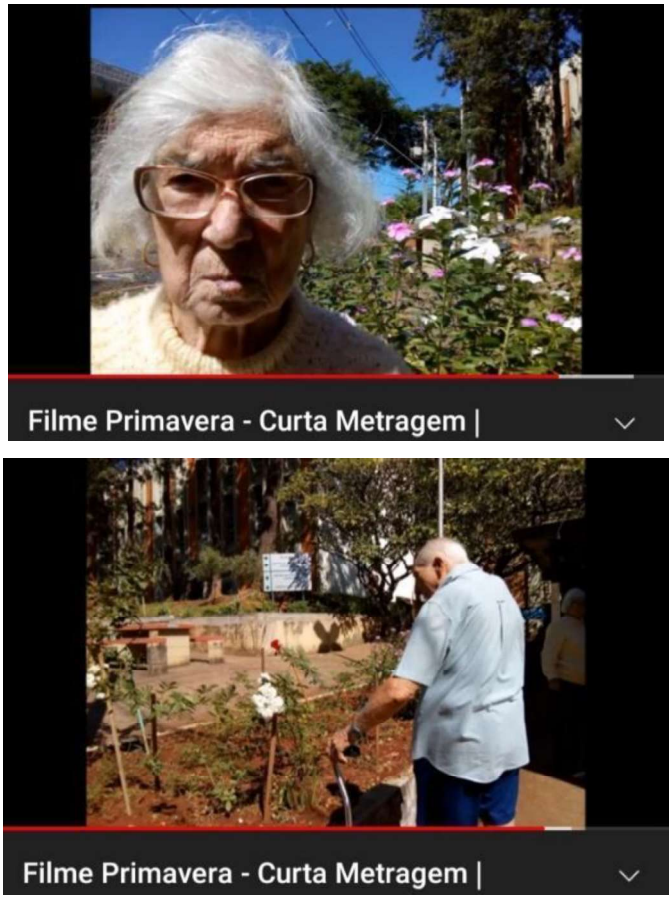


Imagem 1: Captura de Tela da vídeoperformance "Eu Sou o que eu Sou", com a Sra. MN.

Emoções "entéricas" (em oposição a emoções "racionais", retomando o estatuto rásico) podem ser desencadeadas em mim enquanto "espectadora que percebe", quando sou confrontada com aparições inesperadas de seres

ficcionais que habitam corpos há tanto tempo conhecidos – como os de MN e SP – no espaço da ficção, exatamente porque estes corpos-cognição oscilam entre estes polos: seus corpos fenomênicos e os corpos dos seres ficcionais, que são ela e ele mesmo, ressignificados teatralmente.



Imagens 2 e 3: Captura de tela do fotofilme "Primavera", com a Sra. MN e o Sr. SP

Experiências de medo, alegria, tristeza e compaixão que experimentei ao ver os corpos das atuadoras, foram gatilhos que provocaram uma espécie de renovação do "*pathos* teatral" em mim.

Como é sabido, emoções catárticas são responsáveis, tanto na performance como no teatro, por acionar impulsos e sensações as mais variadas, visando intervir junto ao equipamento cognitivo da "espectadora que percebe", para criar um novo conjunto de códigos para a "pessoa em performance" – conforme denomino aqui – a partir desta relação. Como defende Fischer-Lichte (2008, p. 431), "na estética do performativo, gerar emoções e

induzir um estado liminar caminham lado a lado e não podem ser separados um do outro”[63].

Este estado liminar, fenomenológico, é o próprio estado poético do corpo-cognição afásico em estado de presença e resulta da intensa contradição entre estarmos, enquanto espectadoras, ativamente participando de uma performance – de sentir o pulso e a energia da ação circulando fisicamente entre quem faz e quem assiste – enquanto experimentamos o inusitado, o indizível, de todo o evento. Senti que este “indizível” está assentado naquilo que Sperber (2015) experimenta ao falar da obra poética de Dora Ferreira da Silva, dizendo:

> O exercício se repete, (...) caminhando para o apenas adivinhado: o indizível? Poderíamos acreditar que existe uma ideia que repousa sobre a constatação de *que há uma essência do mundo que, embora indizível*, mostra-se como condição e limite. (...) Revelam existir uma investigação em direção à essência, cuja expressão se apresenta como sendo a natureza e os limites da linguagem, os limites do pensamento, já que pensamento também é representação. (SPERBER, 2015, p. 6)

No caso das vídeoperformances, entendo que “o indizível limiar” de que fala Sperber são os corpos fenomênicos das atuadoras em ação, na fronteira da linguagem e do pensamento, portanto este corpo afásico que ressignifica o seu próprio fazer, este corpo que ressignifica cognição. Este corpo-cognição-poesia.

Eu, espectadora, permaneço num limiar perceptivo enquanto durar a vídeoperformance; estive na mesma plataforma liminar quando estava lá, presencialmente, orientado a ação, porém numa outra qualidade do estar e do sentir.

---

[63] *In performative aesthetics, generating emotions and inducing a liminal state go hand in hand and cannot be separated from one another.* (Tradução minha).

Imagem 4: Captura de Tela: Sessão Vídeo Experimental com a Sra. MN e o SP.

Imagem 5: Captura de Tela: Sessão Vídeo Experimental com a Sra. MN e o Sr. SP.

Minha posição nunca é fixa ou convencional e não acompanho perceptivamente a performance, da forma como estive acostumada a ver. Contudo, seu transcorrer pelo espaço da ficcionalização pode ser sentido visceralmente, “entericamente”, pelo meu “ser espectadora”. Uma espectadora que oscila constantemente entre vários estados, da alegria à contemplação, do amor à coragem, como nos Rasaboxes. Espectadora ativada, atenta, num processo relacional desencadeado pela copresença de corpos atuadores afásicos e um corpo não afásico, o meu. Eu.

Embora pareça diverso, inusitado, inédito, perceber os corpos-cognição de atuadoras que performaram o ato afásico como indicadores de um ser ficcional de si, isso não significa que a *percepção da espectadora/eu* esteja desprovida de significados e associações. Os corpos-cognição (as afásicas)

observado pela espectadora (eu) nas vídeoperformances pode ser marcado por idade, apraxias, hemiparesias, hemiplegias, hesitações, dificuldade de evocação de palavras, vocalizações frágeis, gestos dêiticos etc., contudo, é por causa destes corpos extraordinários e fenomenais que as minhas reações psicofísicas enquanto *espectadora que percebe*, permitem-me ultrapassar a mera compreensão de um *status quo* clínico e, desta forma, minha apreensão da obra transforma as características daqueles corpos em ficção, signos, conteúdo simbólico, narrativas internas, sentido, referências e destruição de paradigmas.

Qualquer tentativa, por parte da espectadora/eu, de tomar para si ou assimilar a fisicalidade individual das atuadoras para além de uma suposta personagem convencional, pode ser entendida como uma maneira de me aproximar, de captar um afeto imediato que esses corpos emanam, para aconchegar-me neles. Seria uma maneira de acolhê-los como um dispositivo de revisão do estatuto dos sentidos.

No transcorrer deste módulo, os corpos fenomênicos das atuadoras nas vídeoperformances são sofisticadamente ficcionalizados na exata medida em que revelam as marcas de idade, apraxias, hemiparesias, hemiplegias, hesitações, dificuldade de evocação de palavras, vocalizações frágeis, gestos dêiticos…

A predominância de sua "fenomenalidade" específica induz ao medo, terror e compaixão catárticos. Para esta *espectadora-que-percebe*, o corpo-cognição da atuadora e o seu ser ficcional se unem porque o *ser-no-mundo* carnificado da *performer* afásica domina exclusivamente o espaço da re-presentação simbólica. Esse processo desencadeia um círculo virtuoso. Os corpos fenomênicos das atuadoras exercem um efeito renovador na "*espectadora que recebe*", quando ela percebe um corpo expressivo que é afásico e o traduz enquanto corpo-cognição, relacionado a um ser ficcional e, por isso, ela é capaz de manter um acolhimento reflexivo. Ao acionar tal dispositivo, é que, no papel de espectadora, sou exposta e torno-me vulnerável aos efeitos daqueles corpos fenomênicos. Nem técnicas de atuação e nem a representação clássica de uma personagem faculta esse impacto na espectadora: ele é resultado da presença peculiar dos corpos fenomênicos afásicos no campo de recepção daquela que assistiu.

Da parte da emissão, este impacto é resultado da descoberta de um corpo expressivo por parte das afásicas, prenhe de infinitas chaves performativas e foi esta descoberta que permitiu às atuadoras ressignificarem suas vidas e isto representa um aspecto psicanalítico e psicológico de suas vidas.

Assim, gostaria de apresentar um dado especial, da sessão do PET de 29 de março de 2007, disponível em: https://youtu.be/50P-6ldJ7zI. Neste encontro, como sempre, fizemos um aquecimento bem-humorado e divertido, acordando o corpo para o trabalho e jogando a "inhaca" fora. Em seguida, fizemos nosso ritual de relembrar o que fizemos na seção anterior, que foi a paródia da canção "Domingo no Parque", de Gilberto Gil. Realizamos esta paródia porque eu estava em cartaz com uma peça-musical homônima com texto e direção de Paulo Paria, da Cia Pessoal do Faroeste. Relembro com o grupo como foi o roteiro performativo desta paródia; ressalto que "estamos fazendo teatro juntos há 3 anos e meio". Depois relembramos o roteiro da paródia "Branca de Neve" e de "Chapeuzinho Vermelho". E, por fim, relembramos o roteiro e a performance de "O Negrinho do Pastoreio".

Em seguida, puxo uma avaliação de todo o trabalho realizado com o grupo naqueles quase quatro anos. E seguimos com uma entrevista sobre o que fazíamos, sobre como performávamos, sobre nosso fazer, o que acabou por provocar uma conversar sobre como são as vidas das pessoas, sobre como se sentiam, sobre o que faziam em seu cotidiano, sobre o que representava o PET e o CCA e sobre a importância de participar do nosso coletivo:

01. JC O que é pra vocês aula de teatro aqui no CCA?
02. NF É que.../ É que...// ((MS a interrompe)).
03. JC Deixa ela falar// ((fala com calma e sorri para MS, que sorri de volta)).
04. JC Eu entendo que **é legal**/ que sai da quietude/ que é bom...// ((fala para NF)).
05. NF É bom/ porque em casa a gente não faz isso/ em casa a gente só fica lendo/ lendo/ lendo...// ((e dá de ombros)).
06. JC **Perfe:e:eito**//
07. NF (cruza os braços) Fica assim/ quietinha/ quietinha/ quietinha//
08. JC TV...//
08. NF É// E de vez em quando ainda recebe uma... ((ininteligível))/ uma coisa que a gente fica arrasada...// ((e abra os braços para os lados)).
09. JC E aí/ na aula de teatro...//
10. NF Na aula de teatro ((gesticula com os braços))// fica fazendo como deve e **pronto** ((ininteligível))/ agora/ em casa/ a gente recebe...//
11. JC Uma notícia ruim?
12. NF Uma notícia ruim **nada**/ **CASCADA**// ((e faz um gesto de "cortar" com o braço e a mão esquerdos)).

(...)

13. JC E aqui?

14. NF Aqui é bom/ é divertido... ((e gesticula com mãos e braços, como se estivesse espairecendo as ideias)).
(...)
15. JC Geane/ como é a aula de teatro?
16. MG **É…** ((gesticula com a mão direita na frente de seu corpo, fazendo gestos circulares)) É.../ é/ bem li-...// relaxan-...//
17. MS Relaxante.../// ((fala, procurando ajuda-la)).
18. MG É bem livre/ relaxante//
(...)
19. SI Teatro é bom **demais**//
20. JC Te faz bem?
21. SI **Muito BEM**.
(...)
22. MS Eu acho que o teatro **maravi-...**// FALA// FALA// FALA// ***Ah*** ((fazendo um gesto de colocar um dedo indicador próximo à boca e o projetando para a frente, como se estivesse projetando a sua fala)).
23. MS ((levanta-se da cadeira e, em pé, movimenta-se como se estivesse atuando e falando texto, alegremente)). **TEATRO**//
24. MS ((ainda em pé)) Salvatore/ Geane/ Mirian Hilda/ Sôsuke/ Noêmia/ hã/ **MARAVILHA** ((diz, referindo-se ao trabalho de teatro de suas colegas de PET)).
25. MS Eu acho que.../ **MÁGICA...**/ **MÁGICA...**// ((ainda em pé, gesticula como se emanasse dele e do corpo das pessoas algo extraordinário: diz e emite o som:)) **AHN**/ **AHN**/ **AHN**...//
26. MS Eu acho que de mim...((gesticula como se dele, particularmente, emanasse algo realmente extraordinário e sublime)) AHN/ AHN/ Ahn/// **Maravilha**//

Diante disso, sublinho que esta tese não tencionou apresentar teorias com o intuito de justificar a prática do Programa de Expressão Teatral ou promover conceitos inéditos sob os quais foram analisados os trabalhos feitos no grupo, como se uma prática artística só pudesse ser validada a partir de uma teoria de fora da própria prática. As ideias de corpo, percepção, cognição e performatividade que articulei nesta tese foram aquelas que emergiram do próprio processo de investigação e de observação da prática pedagógica do PET, bem como da fala de suas atuadoras. Estas ideias foram discutidas em diálogo com autoras do campo do Teatro, da Performance, da Filosofia, da Literatura e da Pedagogia, contudo procurei manter o propósito de colocar as criações, os procedimentos criativos e as falas das atuadoras, essas, sim, em destaque.

4.9 Módulos Performativos – Parte II: Desapego é Desprendimento ou por Uma Pedagogia de Criação e Formação Atoral a Partir da Afasia

Os módulos finais do PET, durante o doutorado, culminaram em experiências performativas até então inéditas no PET, como a entrevista com o

Sr. SP e sua esposa, no cineteatro da Casa do Lago da Unicamp em outubro de 2019 (https://www.youtube.com/watch?v=XmNpgWGjICc&t=8s) ou como o fotofilme "Primavera" (https://youtu.be/Odr_PBEChCY?si=Je4XtquVp6A4KxAc), com a Sra. MN e o Sr. SP. Tais experimentos tiveram como dispositivo performacional, como já mencionei, ultrapassar o limiar entre teatro, filme, vida real e ficção. O antropólogo e sociólogo Erwin Goffman (2007), por exemplo, propõe a *metáfora do drama*, que concede especial importância aos papéis e às atividades "dos atores sociais" envolvidos – as pessoas participantes – na compreensão dos processos e da própria estrutura da interação. Na obra "A Representação do Eu na Vida Cotidiana", Goffman (2007) analisa as várias representações que as pessoas apresentam a si mesmas e às outras, os meios pelos quais estas regulam a impressão que formam a seu respeito e as coisas que podem ou não fazer diante das demais pessoas. De acordo com Goffman (2007, p. 63), "existem muitas razões (ou motivos) pelas quais as pessoas se engajam no gerenciamento de impressões".

Conforme pude depreender, pássaro–leitora, para o autor, qualquer interação é dramática na medida em que implica inserir-se em uma moldura comunicativa e exercer dentro dela determinados papéis. Esses papéis não estão fixados, mas constituem-se através das múltiplas representações. A diferença entre o Teatro e os papéis assumidos na interação, segundo o autor, é que nesta estamos representando para alguém que simultaneamente representa para nós[64]. Esses papéis dinamicamente se alteram, de modo que cada participante pode representar múltiplos papéis em um contínuo reenquadramento interativo (GOFFMAN, 1998).

O autor faz ressaltar, ainda, que a construção de sentido é um processo que envolve dinâmicas, jogos teatrais e interação de várias ordens (linguagem e cognição, linguagem e outros processos de significação). É o mesmo o que nos ensina Augusto Boal quando diz que "atores somos todos nós e cidadão não é aquele que vive em sociedade, é aquele que a transforma"[65]. A meu ver, a

[64] Esta situação remete diretamente à questão da performance dos papéis sociais e de gênero (BUTLER, 1999) e à constituição do ato performativo, temas que serão abordados no próximo vale.

[65] Final do discurso proferido por Augusto Boal, ao ser nomeado embaixador mundial do teatro em cerimônia realizada na Unesco em março de 2009. Disponível em: https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/augusto-boal-e-nomeado-embaixador-mundial-do-teatro-em-cerimonia-realizada-na-unesco-1.276286. Acesso em 17 ago 22.

construção de sentido de Goffman (1998) é ampliada pelos processos performativos do Teatro quando alargam e ritualizam os processos "sociocognitivos, isto é, sócio interacionais, humanos e culturais".

Acerca da ritualização dos processos interacionais é que apresentei o último módulo deste vale – que tratou deste drama performativo a que se refere Goffman (1998, 2007) – como forma de abordar a última etapa prática desta pesquisa, que foram os momentos finais do PET, antes de começar a percorrer este voo, qual seja: o módulo de ficcionalização de si e do real, através de experimentos performativos *em* e *para* vídeo. Este módulo não chegou a ser concluído devido à pandemia de COVID-19 e à interrupção das atividades do CCA e do PET, porém gerou experimentos importantes do ponto de vista dos achados epistemológicos e metodológicos no trato estético com as afasias e os processos pedagógicos que elaborei.

Da mesma maneira, trago o módulo a seguir a fim de preparar o plano de voo da travessia que empreendemos, juntas, no Quinto Vale, sobre a criação paródica de "O Negrinho do Pastoreio" e seu valor poético, transcultural, sociocultural, político e teatral.

***

A fim de animar os pássaros, ao final da travessia do Vale do Desapego, a Poupa assim se pronunciou:

– Aqui, um peixe pequeno é mais forte que uma baleia e ninguém sabe dizer por quê.

***

QUINTO VALE: VALE DA UNIDADE

***

"Uma corda é amarrada ao pescoço de cada um que entra aqui."

***

As práticas direcionadas para pessoas afásicas no PET sustentaram uma característica experimental: o teatro performativo entrecruzado com a performance. Os trabalhos desenvolvidos e conduzidos com as atuadoras oferecem condições hodiernas para a revisão da agenda de metodologias e procedimentos que orientam a formação atoral e as práticas pedagógicas de ensino e aprendizagem do teatro.

Compreendendo o "ato de conduzir" – a pedagogia ela mesma – partir da hipótese de que, ainda que apresentem dificuldades de metalinguagem e de atividades motoras e práxicas, que certamente se refletem/manifestam na atividade teatral implicada no ato de produção de microunidades expressivas performacionais, afásicas podem atuar competentemente com relação à atividade reflexiva teatral que constitui o uso da linguagem corporal e vocal.

Verifiquei nos módulos selecionados que, ao identificar em um *corpus* de situações cênicas entre pessoas afásicas e não afásicas, as condições de surgimento do ato afásico engatilhado pela pulsão de ficção, estas pessoas podiam adensar o entendimento prático das semelhanças e diferenças que se apresentam no que tange às estratégias de reelaboração de capacidades semióticas e seu uso na cena. As vivências performativas do CCA conduziram as atuadoras a um processo profundo, extenso e denso de compartilhamento de "con-vivências", de um *pathos*, de um *ethos e* de um *logos*, de um modo de criar e realizar teatro. Desta maneira, ao levar em conta essa característica experimental evidenciada, tive em mente que:

> O conhecimento no teatro não é apenas um saber acumulado pela humanidade na qual são ordenadas as experiências sensoriais passadas. Não se trata de um mundo artístico reconhecido unicamente através de fatos. O teatro, como arte efêmera, não é um conhecimento estático, onde podem ser formuladas leis permanentes e imutáveis. O conhecimento no teatro se coloca como uma manifestação artística condicionada por múltiplos aspectos da vida. (GIL, 1999, p. 10).

Deste ponto de reflexão, recupero o seguinte: foram 13 anos de material filmado de trabalho e pesquisa no CCA e no vale anterior percorremos cinco modos do nosso fazer teatral: **i)** Rasaboxes; **ii)** Máscara Neutra e Expressiva; **iii)** Sensibilização Sonora: "Banda" de Sons Vocais e Percussivos Corporais; **iv)** Sensibilização Sonora: Construindo a "Estação de Trem"; e **v)** Vídeo performance. Já foi bastante coisa, mas temos, ainda, mais dois vales até

chegarmos ao cume da Montanha de Qaf e ao Simourgh e gostaria que este quinto vale nos unisse à afásica enquanto colega de cena, pessoa diante da qual temos que baixar nossas cabeças e nos curvar à sua entrada no campo das artes cênicas contemporâneas.

Para seguirmos nesta viagem que vai se afunilando em direção à cordilheira final, precisamos estar em comunhão. Vem comigo, leitora-pássara, atravessemos o Vale da Unidade e nos unamos aos fenômenos envolvidos no teatro performativo com pessoas atuadoras afásicas, para que possamos entender que, com a presença desta nova pessoa no campo, temos muito, muito a aprender. Como rota de voo e travessia por este vale, selecionei mais dois módulos: **vii)** Criação Paródica e **viii)** Criação de Performance. Na primeira metade do voo, vislumbraremos a paródia, e na segunda parte, a performance. Vamos adiante, voa comigo!

5.1 “Prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar…”[66]

Realizamos – eu e o grupo – no período da Iniciação Científica, uma série de paródias teatrais.

A gente sempre contava histórias. Na segunda parte do encontro semanal no CCA, após o café da manhã coletivo, ou seja, no programa de linguagem, a Profa. Edwiges sempre trazia alguma coisa para lermos em coletivo, fossem revistas, artigos soltos ou jornais. Líamos e comentávamos as notícias, sempre circunstanciado os fatos em nível macro e micro, entendendo como aquela situação, fato, histórias afetava as nossas vidas ou perspectivas.

Essa dinâmica era parte constituinte das *vivências emancipatórias* do centro quanto à apreensão e senso crítico sobre os processos da sociedade, do Brasil e do mundo. As pessoas afásicas e não afásicas participavam ativamente deste momento, inclusive trazendo materiais de leitura a fim de expandirmos nossos pontos de vista sobre os tópicos das conversas; assim, trocávamos opinião sobre dicas de livros, de filmes, de música, de espetáculos teatrais. Por isso, a Profa. Edwiges achou que seria uma boa ideia organizarmos o nosso

[66] Primeiro verso de “Disparada”, canção escrita por Geraldo Vandré e Théo de Barros.

próprio jornal, o Jornal do CCA, que teve seu primeiro número no primeiro semestre de 2007. (http://cogites.iel.unicamp.br/p/jornal.html).

Cada pessoa afásica era responsável por um artigo, sendo auxiliada na escrita por uma pesquisadora não afásica. A mim coube a sessão de cultura em três das edições, para as quais escrevi artigos sobre teatro e afasia. Eu também auxiliava o atuador MS, um fã de cinema, a compor sua coluna sobre dicas de filmes, músicas e livros. Depois de impresso, ou pelo IEL ou pela gráfica da Unicamp, os exemplares eram distribuídos por todas nós em hospitais, clínicas, centros culturais, outros centros de convívio, lugares que frequentávamos e para familiares e amigas. Além disso, enviávamos exemplares – pela mala direta do instituto – para centros de pesquisas e para outras universidades no Brasil e no exterior. Lembro-me que pensávamos com carinho e atenção nos conteúdos do jornal.

Foi prestando muita atenção nisso e à toda dinâmica e vivência para a elaboração do jornal e participando dela, discutindo com o grupo os temas, como diagramá-los no papel etc., que foi nascendo em mim a vontade de recontar histórias já conhecidas, mas não sabia ainda quais. Alia-se a isso o fato de que, em nossas demais vivências, fosse no PET ou no programa de linguagem, quando contávamos histórias nossas ou quando comentávamos notícias, livros ou filmes, agíamos de modo a parodiar os conteúdos, sempre acrescentando um toque de humor, sátira ou cinismo quando a coisa era muito dura, trágica ou triste e celebrando e nos alegrando quando era suave, singela e doce. Soma-se também o fato de que, eventualmente, em ocasiões especiais como aniversários ou festas juninas, a Profa. Edwiges trazia seu violão e tocava para nós, que a acompanhávamos cantando, por vezes dançando, fazendo folia e confraternizando, nos alegrando entre nós, nos abraçando, nos acolhendo, nos recebendo como éramos, cada qual participante de um processo seguro, ativo e dinâmico de convívio, resiliência e aprendizado. Foram muitas risadas e algumas lágrimas. Tudo isso fazia parte do tecido simbólico do CCA. Contar e ficcionalizar dramas e maravilhas da vida privada ou pública passou a ser uma característica do grupo.

Paralelamente a tudo isso, na minha companhia teatral, mantínhamos uma prática de yoga e meditação e eu sempre me colocava (e me coloco até hoje) em situação meditativa antes de propor um processo pedagógico,

performativo ou cênico. Desde 2006 eu já estava morando em São Paulo e vinha toda a semana para Campinas para as aulas na graduação em Filosofia pelo IFCH/UNICAMP, para lecionar Teatro numa faculdade em Americana e para as sessões do PET. Um dia, voltando para São Paulo depois de uma das sessões, numa bela quinta-feira primaveril em setembro daquele ano, sentada dentro do ônibus, me coloquei em estado meditativo e, respirando fundo e calmamente, deixei minha consciência correr pelos meus salões mentais e ela me levou pelos corredores e salas do programa de expressão teatral, por tudo que já havíamos feito desde 2003, pelos rostos, afetos, situações, pela feitura da primeira edição do jornal… No momento seguinte, num deslizamento perceptivo, me lembrei de como parodiávamos nossas histórias de modo a ressignificá-las para algo mais alegre, festivo, alegórico e então associei a esta lembrança os processos performativos que já havíamos feito com nossos corpos, voz, ação, gesto e movimento e uma ideia surgiu: a de parodiar histórias tradicionais contadas para crianças, pois elas são prenhes de reviravoltas e situações fantásticas, com heroínas e heróis, vilãs e vilões que são derrotados em nome do bem e da justiça, com finais morais, como os que gostávamos de reinventar.

Lembro-me de abrir os olhos e sorrir, porque eu pude pressupor o quão interessante e agregador de afetos e compartilhamento de vida aquilo seria para o grupo. Fui para São Paulo naquele dia sabendo que na semana seguinte eu daria início a esta empreitada. E assim se deu.

Foi no período da Iniciação Científica. Começando na primavera de 2006 e seguindo até o início de 2007, realizamos paródias teatrais de histórias ocidentais para crianças como Chapeuzinho Vermelho (https://www.youtube.com/watch?v=Wn3S0puiOrM de 11´52´´ a 51´25´´) e Branca de Neve (https://www.youtube.com/watch?v=qXum7IzQhD8 00´01´´ a 57´44´´); da letra da canção “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil (https://youtu.be/OWuPw_q8u1I 28´10´´ a 2´00´´02´´´) e, no dia 26 de outubro de 2006, da lenda do patrimônio cultural brasileiro, “Negrinho do Pastoreio” (https://youtu.be/qAkiuLsVFRk?si=lQ47ud94vUZMwZ5C, editado com dois minutos).

Após ter meditado sobre este escopo para a composição desta tese, dentre todas as criações deste módulo, selecionei esta paródia para mais uma análise sobre os procedimentos poéticos da performance cênica e o ato afásico,

por esta peça paródica ter se configurado como um extrato exemplar de um dos mecanismos mais importantes do PET e do CCA, que aconteciam independentemente de minha vontade ou ação direta, que era uma espécie de carnavalização alegórica de fatos da vida e do mundo, quer fossem pessoais, quer fossem de conjuntura geral, dentro da vivências do centro.

Debrucei-me sobre o vídeo desta sessão e, ao fazer isso, pude estabelecer um "*paradigma do performativo*" próprio e vinculado ao teatro que pratiquei no PET, mas, para chegarmos lá, minha cara companheira de voo e leitura, vamos dar uma olhada mais de perto no módulo e no que fizemos naquele dia. Vem comigo, unamo-nos!

5.2 O Negrinho do Pastoreio

A estratégia metodológica que utilizei para as construções paródicas deste módulo foi a negociação presencial da história a ser encenada, ou seja, não havia combinação prévia da história na sessão anterior. A história a ser parodiada era proposta na própria sessão e escolhida mediante defesa de argumentação dos pontos de vista acerca do porquê determinada história (e não outra) deveria ser escolhida naquele dia e não necessariamente por causa de uma maioria que votasse.

Outro ponto importante era a inversão satírica da história ou lenda "original" como forma de crítica: histórica, social, de costumes ou de preconceitos estruturais pela própria natureza da paródia que, segundo Bakhtin (1999, p. 107) torna-se "o novo tratamento da realidade, o tratamento da lenda é crítico, sendo às vezes cínico-desmascarador".

O enredo foi proposto, discutido e negociado na própria sessão, como exemplificado no extrato abaixo, pela via de um comentário meu (JC), a respeito do que faríamos naquele dia, partindo da sequência de paródias que já haviam acontecido:

DADO 9 - 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: Segunda seção dedicada ao módulo de criação de paródia, dando sequência às paródias anteriores, "Chapeuzinho Vermelho" e "Branca de Neve". Iniciei o encontro com a roda da conversa. Logo após, fizemos o aquecimento e em seguida partimos para as

negociações/acordos e para o jogo.

01. JC então.../ tudo começou com isso/ com a ideia de montar a história da Chapeuzinho.../
02. depois nós montamos a Branca de Neve// (...)

No caso de “O Negrinho do Pastoreio”, a defesa inicial para que esta fosse a lenda escolhida foi a de que tal história era pouco conhecida pelas participantes, tanto pelo elenco afásico, quanto pelas pesquisadoras presentes no dia. Este fato foi visto como extremamente motivador, pois poderíamos parodiar ao nosso modo e de acordo com o resgate de memória coletiva, uma história consagrada pela tradição oral.

Segundo a tradição, O Negrinho do Pastoreio é uma lenda afro-cristã. Era muito contada ao final do século XIX por abolicionistas e pessoas que defendiam o fim da escravização. É muito popular na região Sul do Brasil, em particular no Rio Grande do Sul.

Foram várias as versões encontradas na nossa pesquisa em grupo naquele dia. Numa delas, nos deparamos com um bom resumo de todas as demais, segundo a qual o protagonista era um menino negro e pequeno, escravizado por um estancieiro muito mau. Este menino não tinha família, não tinha madrinha, padrinho e nem nome, sendo conhecido apenas como Negrinho, e se dizia afilhado da Virgem Maria. Após perder uma corrida de cavalos com o baio preferido do patrão e ser cruelmente punido por ele, o Negrinho caiu no sono e perdeu o pastoreio, tendo-lhe fugido as ovelhas. Ele foi castigado novamente, porém depois achou o pastoreio. Caindo no sono de novo, o perdeu pela segunda vez. Entretanto, além da surra, o estancieiro amarrou o menino nu em uma estaca, sobre um formigueiro de saúvas, para que as formigas o comessem, e foi embora quando elas cobriram o seu corpo. Três dias depois, o estancieiro foi até o formigueiro e viu o Negrinho em pé, com a pele lisa e tirando as últimas formigas do seu corpo; em frente a ele estava a sua madrinha, a Virgem, indicando ao estancieiro que o Negrinho iria para o céu. A partir de então, sempre eram vistos, pelas pradarias, vários pastoreios tocados por um menino negro, montado em um cavalo baio.

O grupo gostou muito desta versão, pois ela dava conta de acolher as narrativas que todo mundo lembrava e porque havia nela uma inversão satírica

e uma ironia moral ao final, muito coladas na forma como já parodiávamos, ficcionalizávamos e contávamos histórias, como comentei anteriormente.

Hutcheon (1989) defende que a paródia tem, na ironia, a sua fundamental estratégia retórica, pois o texto-base da paródia é sempre uma forma de discurso codificado. Deste modo, a autora salienta que "a paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada" (1985, p.39).

Deste modo, ao iniciarmos o trabalho já narrando a história à nossa maneira, recorrendo aos nossos arcabouços pessoais, já estávamos agindo de forma a parodiá-la, uma vez que muitos outros elementos e situações inusitadas foram acrescentadas para além da história base, contemplando já, deste modo, um sentido metafórico dela, a partir das narrativas do grupo. E perceba que intrigante, Cazelato (2008) aponta que

> O sentido metafórico resulta muito mais complexo que o sentido literal, pois envolve uma gama variada de processos inferenciais (semântico-pragmáticos), discursivos (dialógicos, interativos, intersubjetivos, culturais) e cognitivos (perceptuais, mnemônicos, analógicos). (CAZELATO, 2008, p. 29).

Identificando este sentido metafórico que já estávamos dando ao tratamento inicial da narrativa, depurei o excerto que segue:

Dado 9.1 - 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 Olha/ ela lembrou uma história com começo meio e fim... e se a gente fizesse
02. uma mistura? O que você quer ser?
03. MS Ne::grinho... do/do Pastoreio// ((aponta para SP, um senhor ítalo-francês)).
04. JC O Negrinho do Pastoreio tá aqui.../ é ele aqui.../ vai ser o Negrinho
05. do Pastoreio/ pode ser? ((SP sinaliza que sim)) pode/ muito bem/ que mais?
06. SP ((gesticula, após um tempo, para que MS seja o Negrinho)).
07. MS NÃO.../ Silvio// ((aponta para SP, insistindo para que ele seja o Negrinho)).
08. JC é um PUta personagem// ((estimula SP e este faz um gesto de aceite com as mãos)).
09. MS ((aponta para JM)) patrÃO...
10 JC Patrão? ((aponta para JM)).
11. MS Isso, pá pá PÁ// ((mimetiza gesto e som de açoite)).
12. JC Então ((aponta para JM)) patrão do Negrinho/ e o resto de nós...
13. quem e o que vai ser?
14. NT Formiga/ te-tem formiga?
15. JC FORMIGA... quem falou/**É**...// Formiga// ((convidando NT a ser a Formiga)).

16. NT ((gesticula, mimetizando uma formiga mastigando, aceitando o papel)).
17. JC DUAS... ((apontando para SI, convidando-a a ser formiga, também)).
18. EM Como é?
19. JC É que a dona Noêmia contou a história do Negrinho e nós vamos encenar/ então/ a
20. história do Negrinho e antes a gente fez um resgate de tudo o que foi feito
21. até aqui/ aí eu contei a história da peça de teatro[67]/ então... ((apontando
22. para as afásicas que fariam as personagens)) Negrinho/ o patrão/
23. do Negrinho/ Formiga/ tem que ter papel pra ela/ pra ela e pra você ((aponta para
24. as demais, que ainda estavam sem personagem)).
25. JM ((aponta para MS, indicando que ele ainda está sem papel)).
26. JC Você quer por ele na fogueira/ NÉ? E se ele fosse o FOGO?
27. MS ((gesticula mimetizando o fogo e urra como se fosse uma grande fogueira)).
28. JC SAbia que você ia fazer um bom FOGO// ((risos)).
29. MS "Ne/negrinho do Pastoreio, acendo uma vela pra ti..." ((gesticula como um maestro
30. e canta uma conhecida música tradicional do "Negrinho do Pastoreio").
31. JC Ele vai [ser o fogo// ((aponta para MS)) quem vai ser...
32. EM [O Negrinho era um escravo... pode ter outros escravos...
33. JC [É... o Negrinho era um escravo, podia ter outros escravos...

E era assim mesmo, toda a negociação da história e das personagens foi realizada através de um processo interativo pelo qual acessávamos o contexto de teatro colaborativo, levando em conta que a permanência de uma personagem ou de uma cena exigia a cessão da proposta de alguém e a aceitação da proposta de *outrem*, objetivando um "bem maior", ou seja, a melhor construção paródica que satisfizesse aos nossos intentos. Isto posto, a partir do levantamento de referências dadas pela equipe, prossegui para o momento da negociação e acordos, que se consistiu em escolher uma das narrativas e reconstruí-la oralmente a partir do resgate de memória das atuadoras e dos nossos incômodos pessoais e sociais com relação ao racismo no Brasil e com relação ao preconceito sofrido pelas pessoas afásicas por serem afásicas (capacitismo). Em seguida, finalizei a reconstituição da história com o grupo, definindo o enredo e o roteiro parodístico final a partir dos acordos firmados entre nós

Conversamos sobre os pontos de toque e de contato com nossas vidas pessoais tangidos pela lenda e, por este mecanismo, negociamos sentido, construímos relações de alteridade e compartilhamos informações e valores sociais. Foi através do procedimento roda da conversa que se estabeleceram, em nossa paródia, envolvimentos afetivo-performativos que geraram os

[67] Referia-me à história da peça musical "Domingo no Parque" derivada da canção homônima de Gilberto Gil, na qual eu atuava junto ao Grupo Pessoal do Faroeste, em São Paulo, com texto e direção de Paulo Faria. O grupo iria me assistir lá na sede do grupo, rua Cleveland, no Bom Retiro, bairro da capital paulista e, por conta disso, esta acabaria sendo nossa próxima paródia.

momentos dos acordos acerca do que seria encenado. Por isso, a conversa precisou ser organizada, ou seja, necessitou de cooperação entre as partes – fosse na negociação das cenas que seriam parodiadas, fosse no objetivo destas escolhas, fosse na legitimação dos discursos de quem defendia essa ou aquela situação dentro da paródia e este também foi um processo intertextual.

A produção de intertextualidade, no caso desta montagem, ocorreu quando uma narrativa pessoal que fazia parte da experiência cultural/social das afásicas, pudesse ser inserida no nosso roteiro final. Portanto, foi necessário que o texto da paródia remetesse a outros textos – as narrativas delas – preexistentes no imaginário e no discurso das atuadoras, sobre os quais estabelecemos, juntas, um consenso e um acordo de performatividade. Ora, deste modo, considerei ocasiões de racismo, preconceito e discriminação vividas pelas afásicas como intertexto, pois se tratavam de situações narradas em grupo – até mesmo em outras sessões – e que referendavam o roteiro da paródia diretamente. Sperber (2009b), nos revela que

> A manutenção de temas, mitos e símbolos recorrentes na produção cultural oral no mundo todo é o fundamento para o entendimento dos seres humanos ao longo da história. O repertório universal não impede que haja outro tipo de diálogo entre textos escritos, verificável nos intertextos. (SPERBER, 2009b, p. 32).

Desta forma, racismo, preconceito e discriminação surgiram como intertexto por dois motivos muito importantes. Primeiro, pela própria lenda do Negrinho, o que fez emergir – entre outras – a fala de uma das atuadoras que, então, naquele momento de sua vida, se sabia parda. Por ter sido empregada doméstica durante toda sua vida profissional, disse que sofrera discriminação social e racial e que não entendia por quê, pois antes de entender sua ancestralidade, se entendia branca por ter “características brancas”, como ela dissera entre aspas. Só depois de muito tempo é que percebeu que suas patroas a viam como mulher mestiça. Isto fez vir à tona, no PET, o mito da democracia racial, que segundo Munanga (2008), é

> Baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das

> comunidades não-brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade". (MUNANGA, 2008, p.70).

Partindo, em primeiro lugar, da instância da nossa paródia como intertexto performativo, a história dessa afásica permeou a escolha do formato final do roteiro da montagem.

Segundamente, porque o preconceito e discriminação contra pessoas negras imediatamente ressaltou, para as afásicas, o preconceito e discriminação que sofriam por "não serem pessoas normais", por serem "meio abobadas", por serem "esquisitas" e outras atribuições nocivas e perniciosas que o capacitismo é capaz de expelir. Segundo o Instituto Federal da Paraíba (IFPB, 2022), "capacitismo é o preconceito contra pessoas com deficiência (PCDs). Está enraizado na mente de muitas pessoas, se vê nas palavras, nas ações e na organização social". Muito embora a afasia não seja *uma* deficiência em si, mas sim, consequência de morte neuronal decorrente de AVCs, tumores, traumatismos cranioencefálicos, suas sequelas nos corpos e na cognição podem aproximar as pessoas afásicas de PCDs.

Para dar conta da paródia a ser trabalhada, intertextualizada, ressignificada e encenada, gerenciei para que a negociação, a interação e os acordos assumissem toda esta reflexão que havíamos tido e, assim, deslizasse para reflexão sobre a prática da ação que estávamos criando, no mesmo instante em que isso acontecia:

Dado 10 - Corpus: *AphasiAcervus* (26/10/2006)
Contexto: sessão do PET com a presença das pessoas não afásicas EM (professora orientadora), JC (eu), HM (pesquisadora) 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 se lembraram 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? ((uma senhora de ascendência japonesa)).
22. MS Isso
21. JC A Saori é quem? ((perguntando para MS)) Nossa Senhora...? Ou a dona Noêmia? ((uma senhora portuguesa)).
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 mãos)).
40. EM TÁ//
41. JC Mas é ÓTIMO/ porque agora já resolveu//

O elemento parodístico, como visto no excerto acima, surgiu nesse contexto teatral de processo colaborativo como um texto co-construído e reativado, presentificado de alguma forma, na memória cultural, social e biográfica das atuadoras. Na sequência, finalizamos o texto e o roteiro final da performance, que dependeu de negociação e acordos. Assim nasceu nosso *canovaccio* performativo:

_____

Canovaccio:
Nome/Tema: ***O Negrinho do Pastoreio***
Quantos Participantes: pessoas não afásicas EM (professora orientadora), JC (eu), HM (pesquisadora) e das pessoas afásicas JM, MS, SP, MN, SI e NT.
Material Necessário: cadeiras, bengala, tecidos.
Duração: no tempo da realização do ato afásico.
Execução: O grupo sentado em semicírculo na sala de trabalho, após conversa sobre como vai ser a cena e momento dos acordos, são dirigidos por JC, que coordena o processo colaborativo.

Fábula:

O Negrinho pastoreava ovelhas. Duas ovelhas fogem e o feitor de escravizados, fazendeiro, dono do Negrinho, açoita o menino violentamente. A mãe dele, uma escravizada, intervém na tentativa de salvar o filho e é açoitada também. A esposa do fazendeiro, compadecida do sofrimento da criança, interpela o marido implorando para que ele não mais castigue nem o menino e nem a mãe, entretanto o fazendeiro não lhe dá ouvidos e prossegue com os castigos. Manda enjaular a escravizada e a esposa por terem sido insolentes. Além disso, coloca o Negrinho nu sobre um formigueiro de saúvas e ordena a elas e ao Fogo que venham devorá-lo! O fazendeiro, só naquele instante, conseguiu comandar os elementos da natureza. O Negrinho é quase comido pelas formigas e queimado pelo Fogo, quando, sem que ninguém espere, surge Nossa Senhora, salva-o e leva-o para o céu.

Constatei que a interpretação e a ficcionalização de mundo que admitem auto narrativas se encontram corporificadas na prática cênica. Na encenação dessa paródia, elas foram acionadas pela pulsão de ficção das atuadoras, que se dispuseram a jogar simbolicamente com suas memórias e biografias, a fim de entendê-las e reinterpretá-las.

No caso do ato afásico acionado pela paródia e que decorria das auto narrativas implementadas no roteiro como intertexto, foi durante a transcrição dos dados audiovisuais para esta tese que observei a relevância de cada olhar, gesto, expressão e movimento na sequência de ações, nas negociações e acordos, na elaboração do roteiro final.

Tive consciência de que trabalhei, ativando recursos de expressividade corporal e vocal, ou seja, de camadas afetivo-performativas, para friccionar mimese e metáfora entre os corpos-cognição das atuadoras. Surgiram elementos metafóricos e figurativos irônicos do imaginário popular como: “o céu para onde vão os justos que sofrem”; “Nossa Senhora, a redentora compassiva”; “advogada nossa, que salva os justos, levando-os para a paz eterna do paraíso”, e de quebra, ensinando uma lição moral aos maus. Por isso, a metáfora criada

na nossa paródia previu que o Negrinho fosse “devorado”, “comido”, destruído pelo fogo e pelas formigas, conjunta e simultaneamente:

Dado 11 - 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:::I.../ [ai... ai... A:::I... ((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 ((mimese de choro, representando o sofrimento do Negrinho sendo açoitado)).
07. JM FAÇO//
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, coordenando 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
18. de SP, mimetizando a colocação do Negrinho no tronco)).
19. JC TIRA o cajado do pastorzinho ((retira de SP a bengala que lhe servia de cajado)).
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)).

Nesta metáfora de maldade, injustiça, e terror, o feitor, além de manter enjaulada sua esposa e a mãe do Negrinho, tem tanto poder, que é de tal forma absoluto que, ao ordenar, vêm da natureza as formigas e o próprio Fogo em si:

Dado 12 - 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. JM ((apontando para MG [esposa] e MH [mãe do Negrinho])) ...enjaular essa
02. [e essa...
03. JC [Foi pra SENZALA//
04. JC você mandou enjaular sua mulher/ **TAMBÉM**?
05. JM TAMBÉM//
06. TD ((risos, devidos à força dramática da cena e à força da performance de JM)).
07. JC Nossa.../ mas é muito mau esse patrão.../ esse... esse FEITOR//
08. MS ((risos)).
09. JM Formiga ((aponta para NT, ordenando-a, como personagem, a vir
10. “comer” o Negrinho)).
11. JC MANDA a formiga vir então//
12. JM ((aponta, grunhindo, para os pés de SP [Negrinho], olhando para NT
[Formiga],

13. que, mimetizando, personifica figurativamente o formigueiro todo)).
14. JC Vem aqui FORMIGA//
15. EM ((risos)).
16. NT ((levanta-se e, em seguida mimetiza a suposta forma de uma formiga comendo)).
17. JC CHAMA.../ Você manda em tudo.../ você manda até nos elementos da NATUREZA//
18. MS e SI ((levantam-se e vão para cena, sendo, respectivamente, o Fogo e a segunda Formiga)).
19. SP FORMIGA// ((grita e bate de leve, repetidamente, a mão esquerda na cabeça –
19.1 a outra mão e braço, acometidos por hemiparesia, não se movem
20. – num gesto performativo narrativo, que *presenta*[68] o padecer do Negrinho)).
21. JM AQUI ((ordena a NT, apontando para os pés de SP)).
22. NT ((mimetiza "som" e "gesto" de formiga e de fogo, auxiliando na sonorização da cena)).
23. MS [((mimetiza som e "gesto" de grande fogueira, urrando)).
24. JM, NT, SI [((mimetizam, com o corpo e voz, o movimento de uma fogueira)).
25. SP ((com expressão de sofrimento, dando tapas na cabeça)) ai... ai... A::I...
26. MS Pequenininha ((narra performando, beliscando SP, referindo-se às formigas, ao seu
27. suposto som, à suposta ação de comer o menino e ao seu tamanho)).
28. JC ((estimulando SI)) Faz som de formiga com ele também...
29. JC Ó/ o patrão rindo// ((JC gargalha como se fosse o patrão)).
30. EM e HM ((na plateia, riem))[69].
31. MS ((faz som alto, urra, mimetizando uma grande fogueira consumindo o menino)).

Dado 12.1: Surgimento de Nossa Senhora

1. JC A mãe chora.../ a esposa também.../ ATÉ que... ((JC gesticula entusiasticamente para
2. MN [Nossa Senhora] entrar em cena)).
3. MS ((imediatamente aponta para MN)).
4. JC VEM...! vem.../ é sua VEZ
5. MN ((levanta-se e caminha até SP, mimetizando Nossa Senhora, com
6. ambas as mãos abençoando o afilhado)).
7. JC O::olha o que APARECE.../// Vocês não se assusTAM?
8. TD ((param e olham para NF)).
9. MS e JM [((levantam os braços, demonstrando surpresa ao ver a santa)).

No momento da execução dos acordos referido pelo excerto acima, quando do surgimento de Nossa Senhora, sugeri que tivéssemos uma trilha sonora, um *leitmotiv* para a santa. Propus a Ária da Bachiana Brasileira n. 05 de Villa-Lobos, porém, na negociação e acordos, conseguimos chegar a um consenso com relação à música para a personagem e para a cena, conforme veremos no Dado 13:

Dado 13 - 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.

[68] O conceito de presença e de presença cênica, será desenvolvido no Sétimo Vale.

[69] Um exemplo da situação de *espectadoras que percebem*.

01. EM Não.../ que música que é da Nossa Senhora Aparecida?
02. JC Música de Nossa Senhora Aparecida// Quem sabe?
03. MN ((murmura a “Ave Maria”, de Gounod)).
04. JC ((para MS)) Você cantou um pedacinho, né?
05. JM “Nossa Senhora, [me dê a mão...” ((cantando este trecho de uma canção popular conhecida)).
07. JC [...me dê a mão... ((cantando com ele)).
08. EM Uma música da igreja...
09. EM Essa é do Roberto Carlos//
10. JC ...essa é do Roberto Carlos...//
11. HM Tem uma que é de Nossa Senhora Aparecida mesmo//
12. TD ((olham para JC e HM)).
13. JC Uma que é de Nossa Senhora Aparecida/ mesmo//
14. TD ((olham para JC)).
15. TD ((cantarolam algumas canções, tentando lembrar)).
16. JC Não tem uma...? “Senhora de:::e Aparecida...”// A::h... não/ essa é “Romaria”//
17. MS [“Senhora de Aparecida... ilumina a [mina escura...” ((retoma o verso)).
16. JC [“...mina escura...”
17. EM Ô:ô Silv[a... ((sorri, com a lembrança dessa canção)).
18. MS [“E funda o trem da minha vida...”
19. EM Tem essa também... “com minha mãe estarei [na santa glória de um dia...”
20. MS e MJ [“na santa glória de um dia...”
21. JC Ah é VERDADE//
22. EM e MS “...ju[nto à Virgem Maria...”
23. JC [“junto à Virgem Maria...”
24. EM, MS, JC [“...no céu triunfarei...”
25. EM e MS [“no céu, no céu...”
26. JC Enqua::nto eles CANtam... ((conduz MN [Nossa Senhora] pelo braço, para a
27. cena)) mantém.../ mantém.../ continua cantando [gente] ((conduzindo MN)).
28. JC ((fala com MN [Nossa Senhora]; ela em frente a SP [Negrinho]. MN, usa as
29. duas mãos, numa benção)) pega na mão dele/ leva ele embora daqui//
30. SP ((dá a mão direita hemiparética, a esquerda na cabeça, simulando sofrimento))
31. JC ((indicando a saída da cena ao fundo)) Leva ele pra cá ó... [o céu] Dia::nte
32. dos olhares impressionados de VOCÊS//
33. ((EM e MS continuam cantando, enquanto MN e SP saem de cena)).
34. MS O::::::::oh... ((mimetiza deslumbramento, numa ação de corifeu)).
35. EM ((rindo)) “...junto à Virgem Maria...”
36. JC ((indicando a saída de cena)).
37. MS ((riso de aprovação)).
38. JM (([Feitor], mimetiza gesto e ação de deslumbramento)).
39. SP ((seguindo com MN, quando passa por JM [o feitor], dá um “tchauzinho”)).
40. MS e EM [((riem)).
41. MG, NT, MH [((ao fundo, sentadas fora de cena, sorriem)).
42. SI ((em pé, ainda em cena, acompanha com o olhar)).
43. JM ((mimetiza uma expressão de êxtase)).
44. JC e MS ((encorpando o coro e cantando mais alto) [...“no céu, no céu com
45. [minha mãe estarei...”
46. MG (([a Esposa] dá um “tchauzinho” quando SP e MN passam por ela)).
47. JM ((abre os braços, representando que está arrependido e maravilhado)).
48. SI ((bate palmas)).
49. ((coro [EM, da plateia, JC e MS] canta mais alto, no ápice da saída de cena de SP e
50. MN, ou seja, no momento da subida definitiva de afilhado e madrinha para o céu)).

Todo o processo foi muito ativo e o jogo de falas, a alternância e até a superposição de falas foram cênico-performativas e, assim, fundamentais para a evolução deste processo teatral que instaurei e dirigi. E descobri isso porque, ao assistir ao vídeo da sessão, observei, na dinâmica do grupo, a existência de

um sistema de compartilhamento de ideias e ações que sustentaram uma conversa estética refinada durante a encenação – que tratava dos meios para que ela acontecesse do jeito que concebemos – e forneceram operativos performativos para lidarmos com os desafios da execução do roteiro.

Isto porque uma pessoa afásica, mesmo apresentando alterações significativas em sua fala, não deixa de participar da alternância de turnos em uma conversa, de estar atenta aos tópicos dela, de apresentar coerência nos usos de sua corporeidade expressiva, sobretudo pelo direcionamento de seu olhar, gestos e da prosódia. Pude atestar que apesar do comprometimento neurológico e dos *déficits* de linguagem, as atuadoras conservaram e reorganizaram suas capacidades de natureza textual-discursivas, o que permitiu que participassem e conduzissem ativamente a performance, a interação, a conversa e, principalmente, o ato afásico – pela via do processo colaborativo – de uma criação paródica de inversão irônica carnavalizante, mobilizada pela pulsão de ficção, mediada por mim através dos acordos sobre o roteiro e sua estética.

***

A Poupa mais uma vez falou:
"Mesmo que se enxerguem muito, na verdade são poucos… Se é que há de fato algum."

***

5.3 Algumas Considerações I: Acerca de Paródia, da Crítica e da Ironia: o Humor em Tempo de Paródia

A opção de qualquer atriz, diretora, escritora, romancista ou cineasta de usar mitos, lendas ou histórias canônicas nas suas obras pode ser compreendida como uma retomada do diálogo entre o seu presente e o passado.

Desta forma, fica inviável pensar as experiências históricas e tradições vinculadas a elas de modo estático ou permeado de questões eternas e universais imutáveis. Hobsbawm (1984), ao discutir a invenção das tradições, acredita que o "mais interessante, do nosso ponto de vista, é a utilização de

elementos antigos na elaboração de novas tradições, inventadas para fins bastante originais" (HOBSBAWM e RANGER, 1984, p. 9).

A obra de arte, assim, torna-se múltipla, e à *espectadora que percebe* não é possível esgotá-la, sempre restando brechas para novas interpretações. Por isso, as várias apropriações posteriores de uma obra captam sentidos muitas vezes ignorados pelas autoras originais ou pela tradição e as tornam o foco principal da produção de reinvenção desta obra. Para as atuadoras, estar diante de sua própria obra se tratou exatamente disso, pois além de serem elas próprias *espectadoras que percebem* neste módulo específico, elas se apropriaram das brechas que a obra original permitiu e reconfiguraram sentidos, intenção e discurso social e político para reinventar uma tradição.

Tendo isso em vista, é possível se fazer crítica cultural (e histórica) através do humor em diversas formas e intensidades. Pelo humor, uma pessoa descompromissada, leve, zomba do mundo, reaprende e adquire inocência, crítica e fluidez no pensamento, descobre analogias ocultas e ousadas combinações de ideias, oferecendo à sua cognição um jogo espirituoso com o mundo. É neste sentido que depreendo de Bergson (1983), que o humor pode suscitar alguns gatilhos psicofísicos no ser humano: **i)** o riso, porque a graça o faz rir; **ii)** a ironia, porque a graça ativa processos intelectivos críticos; **iii)** comicidade, quando o riso se torna zombaria. E transcende a todos estes aspectos quando o humor corresponde à analogia que o ser humano faz entre a sua realidade vivida e uma cena qualquer que exemplifique essa "realidade", com ironia.

O humor contemporâneo ampliou em grande medida suas fronteiras. Abrange tanto o sociológico e político como o histórico e psicológico, transcendendo fronteiras nacionais, compreendendo todas as manifestações das atividades humanas. O chamado "teatro do absurdo", analisado por Esslin (2018), por exemplo, utilizou um humor corrosivo para representar sua desolada visão da existência humana. De maneira similar, muitos romancistas – do brasileiro Machado de Assis, passando pelo irlandês James Joyce e pelo colombiano Gabriel García Márquez, ao português José Saramago – empregaram o humor como meio para penetrar na "falsidade" do mundo convencional. Os novos meios de comunicação surgidos no século XX, como o

cinema, o rádio e a televisão, possibilitaram o surgimento de novas formas de humor, com linguagens específicas e adequadas a estes veículos.

A forma de humor estudada nesta análise é a paródia. Conforme Bergson (1983), em seu pontual e assertivo estudo sobre o riso, a paródia tem como elemento principal, na maioria das vezes, a comédia. Esta é elaborada a partir da estrutura de um poema, música, filme, obra de arte ou qualquer gênero produzido que tenha um enredo e/ou tema que possam ser modificados. Isto é, mantém-se o esqueleto, as características que remetam à produção original, como no caso de canções, quando se mantém o ritmo e a métrica, mas modifica-se o sentido e a letra. A paródia tem, então, um cunho, em muitos casos, cômico, provocativo ou de retratação de algum tema que esteja em alta no contexto abordado (Brasil, mundo, política, esportes, entre outros).

A paródia aqui enfocada se apresenta como quer Bakhtin (1981, p. 76), a saber: "é um híbrido dialogístico intencional. Dentro dela, linguagens e estilos iluminam-se ativa e mutuamente", ou seja, a paródia tem um caráter *meta*. Seria, segundo o autor, um modo relativizador desprivilegiante.

Em "A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais", Bakhtin (1999) explorou aprofundadamente a influência das fontes populares na literatura e esta obra se tornou referência nos estudos da história do riso e da cultura popular. Já na introdução, o autor revela que seu objetivo é compreender a influência da cultura cômica na obra de Rabelais, contudo antes é necessário conhecer os limites das diferentes formas de manifestações da cultura popular. Segundo Bakhtin (1999, p. 4), as variadas manifestações podem subdividir-se em três categorias:

> 1) As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
> 2) Obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
> 3) Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (*insultos, juramentos, blasões populares* etc.). (BAKHTIN, 1999, p.4). (Grifos do autor).

As obras cômicas verbais (segunda categoria) eram exercidas principalmente através das paródias, fossem de obras célebres da literatura, fossem de cerimônias da Igreja ou do Estado:

> A partir desse conceito, evidencia-se a aproximação do carnaval, manifesto popular, com a carnavalização, nomenclatura utilizada pelo referido autor para formular sua teoria. Assim, na carnavalização proposta por Bakhtin, identificamos elementos dos rituais carnavalescos da Idade Média e do Renascimento. (REGINATTO, 2010, p. 50).

É a partir disto que Bakhtin (1999) cunha sua teoria da carnavalização, ou seja, o autor propõe uma inversão do tradicional, uma oposição ao tom sério e pesado das cerimônias e do dia-a-dia, a fim de que haja emancipação coletiva através das manifestações carnavalescas da vida em sociedade:

> (...) o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. (BAKHTIN,1999, p.6)

O autor define que a carnavalização é uma celebração do riso e da vida, sendo a paródia o elemento mais validador da sua teoria, considerando que a paródia, pelo viés da sátira e do deboche, é insubmissa à realidade e à ordem vigente, estando vinculada ao universo da subversão, da inversão, da contradição e do deslocamento.

Por ser um subgênero do cômico e tornar sempre o modelo original caricato, Hutcheon (1989) – entre outras teóricas – reafirma a paródia como uma fonte de crítica cultural *metalinguística* válida e criativa:

> Reconhecidamente, como forma de crítica, a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração ativa da forma. Ao contrário da maior parte da crítica, a paródia é mais sintética que analítica na sua "transcontextualização" econômica do material que lhe serve de fundo. (HUTCHEON, 1989, p.70).

Ainda sobre o caráter *meta* (metafórico, metalinguístico, meta-enunciativo) da paródia acima mencionado (que me interessa aprioristicamente, devido à natureza de construção de sentidos pelo ato afásico desta análise), a pesquisadora Bella Josef, também ressalta a natureza de metalinguagem da paródia ao afirmar que ela "esclarece o funcionamento intertextual, ao atuar como reflexão crítica sobre o processo da composição. (...) O discurso da

paródia é, portanto, ambivalente: uma coisa está sempre na fronteira com o seu contrário, contradizendo-a, revelando-a" (JOSEF, 1980, p. 69).

Deste modo, ainda que seja um fenômeno metalinguístico, a paródia não se reduz ao sistema linguístico *stricto sensu*, ao contrário. Justamente, por ser um fenômeno *meta* a paródia convoca diferentes níveis de reflexão performativa sobre o fazer teatral (reflexão sobre fenômenos meta-expressivos e metafóricos, por exemplo). Assim, para identificar o elemento parodístico é necessário observar a intertextualidade da paródia com o texto fonte, bem como com o grau de metaforicidade da história a ser parodiada, como no caso da reconstrução da lenda que inspirou esta análise.

Desta forma, durante a construção paródica, o novo contexto empregado para a estrutura do texto fonte passa por um processo de intertextualização. Ou seja, para compreender a intenção da paródia, às vezes, é necessário um conhecimento prévio do objeto, do modelo original; por isso, em geral, opta-se por se parodiar materiais que sejam conhecidos pelo público receptor.

A ironia paródica só adquire alguns sentidos quando a receptora ou espectadora consegue fazer o "vai-e-vem" textual. Isso exige da receptora, segundo Ferraz (1987), um trabalho profundo de leitura, pois se faz necessário conhecer a fonte da paródia – patrimônio coletivo – para que se entenda as nuances da ironia criada e se desvende o conhecimento, a intenção satírica e irônica desta, reconhecendo-se, assim, os entrelaçamentos possíveis entre uma (a história fonte), e outra (a versão paródica). Por este veio, "se o ironista toma a liberdade de *negar valores, normas, leis*, é porque sabe que há mais alguém que conhece essas mesmas normas e valores e que *perceberá e apoiará a infração das mesmas*" (FERRAZ, 1987, p. 23; grifos meus). É neste nicho sub-textual e de interseção performativa entre estas duas instâncias, que nos encaixamos quanto à construção paródica de "O Negrinho do Pastoreio".

Encaixamo-nos nas lacunas e enigmas que o texto fonte (ou a história básica – tendo em vista que, por tratar-se de lenda recolhida da tradição oral, as versões são muitas) não preencheu. Ao utilizarmos personagens diversas e inéditas (como as formigas, a esposa e o Fogo) em relação à história fonte, a lenda deixou espaço para que as atuadoras afásicas obtivessem uma compreensão inteiramente nova da saga, recheada de elementos do próprio mito e de ressignificações culturais.

A obra paródica aqui analisada caminhou numa linha de desconstrução de figuras da lenda e, ao mesmo tempo, recriação sobre a mesma história. Aproveitamos o que existe sobre as personagens originais e as reelaboramos, mantendo as paixões humanas contidas na história fonte, com emoções, deleites, ira, sofrimento e redenção.

É interessante refletir que, talvez, a figura que tenha sido o "grande alvo" de nossa paródia não tenha sido nem o Negrinho e nem o seu feitor, porém Nossa Senhora – que liberta o Negrinho do Pastoreio do cativeiro, do martírio, do sofrimento e da vida nesta terra somente no e último derradeiro momento de dor possível (e não antes), a despeito do menino tê-la elegido como madrinha, uma vez que nunca teve família. Somente no momento de quase morte e do ápice moral, somente no momento de "ensinar uma lição" ao fazendeiro escravocrata, é que Nossa Senhora surge para libertar o afilhado[70]. Este foi um *quid pro quod* relevante de nossa paródia, sobretudo quando se tem em vista que "os personagens bíblicos não são os mesmos da Literatura. Os personagens bíblicos se aceitam pela fé enquanto os da Literatura têm seu caráter e justiça questionados" (FERRAZ *apud* FACHIN, 2009, p. 7).

Estudos exegéticos e sócio-históricos (PINAR, 2008) já situaram na Bíblia a origem da justificativa usada por conquistadores europeus para a escravização de seres humanos e para o racismo contra pessoas negras; mais especificamente na passagem em que Noé amaldiçoou seu neto Canaã, filho de Cam, por este ter visto seu pai nu: "um servo de servos fará dele um seu irmão" (Gênesis 9: 24). Segundo Pinar (2008):

> Não há nenhuma referência explícita à "raça" nessa passagem. Embora se tenha aceitado que Cam (equivocadamente) tenha a conotação de "escuro" no hebreu antigo, parece que os donos de escravos e segregacionistas produziram completamente a associação entre raça e a fúria de Noé. (...) Foi a racialização da alteridade de gênero que possibilitou aos europeus racionalizar o comércio escravo. Os europeus etimologizaram o Gênesis em termos raciais, posicionando os africanos na base da "Grande cadeia da existência

[70] No momento em que faço a revisão deste capítulo, a história do cidadão Moïse Mugenyi Kabagambe, imigrante congolês de 24 anos, ainda repercute no Brasil. Ele foi amarrado, torturado e morto à luz do dia na frente do lugar onde trabalhava, na calçada, por cobrar suas diárias de trabalhos não pagas. Fosse a lenda verdadeira, uma santa ou uma deusa apareceria para salvá-lo, um *deus ex machina* ou, quem sabe, a própria rainha guerreira Nzinga Mbande, que lutou contra a opressão e o massacre branco europeu onde hoje é Luanda, no século XVII, vinda do além. Mas não apareceu ninguém, nem humano. A lenda aconteceu na vida real, sem paródia, sem graça, sem comédia, sem riso, trágica. Para mais, ver: Assassinato de Moïse Kabagambe – Wikipédia, a enciclopédia livre. Acesso em 13 out. 2022.

> humana", uma hierarquia metafísica, "científica" e sexualizada no seu apogeu de aceitação durante o século XVIII (Wahrman, 2004, p. 131). (PINAR, 2008, p. 36-37).

Com o passar do tempo, essa narrativa continuou a ser utilizada para legitimar o racismo, ao se afirmar que pessoas negras teriam vindo da linhagem de Cam (nome que teria, supostamente, alguma referência a "escuro" em hebraico antigo) e, por isso, seriam herdeiros da "maldição" da servidão. É evidente que se trata de uma leitura colonialista, racista, com fins ideológicos de opressão, escravização e genocídio.

Quando, na cena final e da forma como é feita (como se verá a seguir), pelo ato performativo afásico, Nossa Senhora branca salva a criança preta em nossa paródia, afirmamos uma das ações de inversão pela via da carnavalização, ao debochar da situação de violência imposta pelo supremacismo branco representado pelo estancieiro escravagista sádico, torturador, perverso, que usa a Bíblia e os santos para justificar seus atos de atrocidade e terror.

Assim, partindo da ótica da carnavalização proposta por Bakhtin (1999), verifico que a performance paródica, que tem a ironia como estratégia de teatralização, faz despertar a consciência da atuadora para a imitação do modelo original, de modo a produzir um efeito caricato, de ridículo e de inversão sobre o tema: "É esta combinação de homenagem [ao sagrado] respeitosa de "torcer o nariz" irônico que caracteriza, com frequência, o tipo particular de paródia" (HUTCHEON, 1989, p.49).

O PET que coordenei tinha em seus objetivos proporcionar reconstrução dos sentidos pela pessoa afásica através de vivência teatral performativa sendo os jogos, a improvisação, os exercícios de ficção e ficcionalização de si, montagens de cenas e práticas performativas os dispositivos principais de todo o nosso trabalho.

***

Quando os pássaros exaustos aterrissaram para dormir, um morcego aparece.

Morcego: Que notícias vocês trazem sobre o sol? Passei a vida toda voando no escuro. Não consigo encontrar o sol. Ele realmente existe?

***

5.4 Algumas Considerações II: O "Paradigma do Performativo" e a Presença de Uma Nova Pessoa nas Artes Cênicas Contemporâneas Enquanto Campo Expandido

O termo *performative* foi utilizado pela primeira vez por John L. Austin, em 1955, numa série de doze palestras proferidas na Universidade de Harvard sob o título *"How to do things with words"*, no quadro das Conferências William James:

> Proponho chamá-lo de uma sentença performativa ou de um enunciado performativo, ou, resumindo, de "performativo". O termo "performativo" será usado numa variedade de formas e construções cognatas, da mesma forma que o termo "imperativo" o é. (AUSTIN, 1962, p. 6-7)[71].

O autor elucida, nas suas notas de rodapé, as razões formais pelas quais optou pelo termo *performative* em detrimento de *performatory*, justificando que a primeira "pode ser preferida como mais curta, menos feia, mais tratável e mais tradicional na formação"[72], (AUSTIN, 1962, p. 6-7) acrescentando ainda que:

> O nome é derivado, é claro, de "desempenhar", o verbo usual para o substantivo "ação": indica que a pronúncia do enunciado é a execução de uma ação – normalmente não é apenas o que se está dizendo. (AUSTIN, 1962, p. 6-7)[73].

Austin (1962), enquanto filósofo da Linguagem estudou o poder transformador do discurso, nomeadamente quando uma ação é realizada

---

[71] *I propose to call it a performative sentence or a performative utterance, or, for short, "a performative". The term "performative" will be use in a variety of cognate ways and constructions, much as the term "imperative" is.* (Tradução minha).

[72] *is to be preferred as shorter, less ugly, more tractable, and more traditional in formation.* (Tradução minha.).

[73] *The name is derived, of course, from "perform", the usual verb with the noun "action": it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something.* (Tradução minha.).

mediante um enunciado performativo, ou seja, quando aquilo que se diz, de forma oral ou escrita, concretiza-se em si mesmo numa ação.

Segundo Leavy (2009, p. 7) o sociólogo Erving Goffman, com a publicação do estudo *"The Presentation of Self in Everyday Life"*, em 1959 (obra já mencionada no Capítulo 2), advogou na causa da análise do ser humano em sociedade, partindo do pressuposto shakespeariano de que "todo o mundo é um palco"[74] e, sob essa premissa, impulsionou a investigação qualitativa realizada pelas Ciências Sociais que considera que qualquer ação humana em qualquer momento ou lugar pode revelar-se como sendo uma apresentação pública da pessoa, ou seja, uma performance. Vemos, deste modo, que Goffman, enquanto sociólogo, integrou e ajustou o termo *performative* – inscrito por Austin quatro anos antes – tendo ainda desenvolvido o conceito de *dramaturgy* para evidenciar como as formas de viver em sociedade podem ser vistas como performances permanentes, com os respectivos comportamentos e códigos adequados aos diversos "palcos sociais", ou nos bastidores, assim como em outras situações em que as pessoas agem como atrizes e atores no "palco da vida".

Foi em 1967 que Richard Schechner, naquele momento, crítico de arte, bailarino e encenador, formou em Nova Iorque o coletivo *The Performance Group* (mais tarde, conhecido como *The Wooster Group*), que, com sua prática, rompeu as "normas" convencionais do texto dramático e da cena teatral praticadas à época. Naquela prática podia-se detectar as influências de Grotowski e da investigação que o encenador polonês fazia sobre rituais de outras culturas oferecidas pelos estudos da Antropologia Cultural, no sentido de desenvolver uma nova arte performativa (SCHECHNER, 1994).

O próprio Schechner (1994) conta que se interessava pela perspectiva da relação teatral à luz da Antropologia e que propunha um retorno às "origens pulsionais" do fazer teatral, entendido como um acontecimento partilhado, uma espécie de cerimônia, que envolve uma série de acordos (uma palavra cara a esta tese, como vimos anteriormente) e onde o texto:

---

[74] "O mundo é um palco" (também referido em português como "O mundo inteiro é um palco"), no original em inglês: "*All the world´s a stage*"; é a primeira frase do monólogo contido em *As You Like It*, de Shakespeare, falado pelo personagem Jaques no Ato II da Cena VII. O discurso compara o mundo a um palco e a vida a uma peça, e enumera as sete idades da vida de um homem: infante, escolar, amante, soldado, juiz, pantalão e a velhice, que encara a morte iminente.

> É um mapa com muitas rotas possíveis; também é um mapa que pode ser redesenhado. Você empurra, puxa, explora e explora. Você decide para onde quer ir. Oficinas e ensaios podem levá-lo a outro lugar. Quase certamente você não irá onde o dramaturgo pretendia. (SCHECHNER, 1994, p. xliv).[75]

Todo esse movimento científico, filosófico e estético e suas correlações vinculadas à relação de recepção pelo público, bem como as novas abordagens metodológicas das Ciências Humanas, que visavam compreender histórica e materialmente o comportamento das pessoas e as suas práticas sociais, relacionando-as com os seus contextos específicos, conduziram, de acordo com Leavy (2009), à emergência do conceito do "paradigma do performativo", da maneira como foi designado pelo antropólogo Victor Turner em 1974, em *"Drama, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society"*. Leavy (2011), pesquisadora da *Arts Based Research*[76], comenta o conceito, dizendo que:

> O paradigma do performativo está ligado a desenvolvimentos na pesquisa acerca de processo de incorporação e na conexão mente-corpo (...), a avanços teóricos pós-modernos (...), ao maior movimento acadêmico quanto a bolsas de estudos interdisciplinares e multidisciplinares, além do impacto cumulativo de pesquisadoras(es) que expandem e refinam o paradigma qualitativo de acordo com as recentes inovações teóricas, epistemológicas e metodológicas (em particular, de pesquisadoras(es) que procuram maneiras de acessar vozes subjugadas). (LEAVY, 2011, p. 137).[77]

O ineditismo, a investigação e abrangência do "paradigma do performativo" teve repercussões em vários campos e disciplinas, como a Antropologia e a Linguística, estendendo-se posteriormente para outras áreas e, por fim, influenciando o surgimento dos "Estudos da Performance", iniciados por Richard Schechner – atualmente considerado encenador, performer e

---

[75] *Is a map with many possible routes; it is also a map that can be redrawn. You push, pull, explore, exploit. You decide where you want to go. Workshops and rehearsals may take you elsewhere. Almost surely you will not go where the playwright intended.* (Tradução minha).

[76] LEAVY, Patricia. *Essentials of Transdisciplinary Research – Using Problem. Centered Methodologies*. Walnut Creek, California: Left Coast Press, 2011.

[77] *Performance paradigma is linked to developments in embodiment research and the mind-body connection (...), postmodern theoretical advancements (...), the larger academic move to interdisciplinary and multidisciplinary scholarship, as well as the cumulative impact of researchers expanding and refining the qualitative paradigm in accord with new theoretical, epistemological, and methodological innovations (in particular, researchers looking for ways to access subjugated voices*. (Tradução minha).

antropólogo – e desenvolvidos numa série de ensaios entre 1966 e 1976, sendo alguns publicados em 1977, sob o título de *"Essays on Performance Theory 1970-1976"*. Nesses "Ensaios", Schechner refere que:

> Eu fui um instrumento ao trazer à existência, pela primeira vez, o conceito de "estudos da performance" e, mais tarde, no final da década de 1970, o primeiro Departamento de Estudos da Performance do mundo, na Universidade de Nova York. (SCHECHNER, 2003, p. xi).[78]

Dentro da perspectiva dos "Ensaios", Schechner defende que "performances são ações", sendo este, portanto, um termo ou uma expressão bastante inclusiva:

> O teatro é apenas um nó de um *continuum* que alcança ritualizações de animais (incluindo humanos) através de performances na vida cotidiana – cumprimentos, demonstrações de emoção, cenas familiares, papéis profissionais, e assim por diante – através de jogos, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos e apresentações de grande magnitude. (SCHECHNER, 2003, p. xvii).[79]

Schechner desloca o campo artístico para a Antropologia fazendo, contudo, uma distinção de acordo com a natureza de ambos os campos, entre o que sejam as performances culturais e as performances artísticas. Em *"Performance Studies: An Introduction"*, Schechner assinala que, em primeiro lugar, o objetivo destes estudos é o comportamento humano. Em segundo, que o projeto de estudo é a prática artística. Em terceiro, que o trabalho de campo deve privilegiar como técnica de investigação a observação participante – mesmo que o outro seja o *si mesmo* – com a devida distância crítica. Finalmente, que os estudos da performance estão ativamente envolvidos na defesa e implementação de determinadas práticas de promoção e transformação social.

Neste sentido, para Schechner, nada é visto como um mero objeto ou uma coisa, porém é estudado como uma prática, um evento ou um

---

[78] *I was instrumental in bringing into existence first the concept of "performance studies" and later, at the end of the 1970s, the world first university Department of Performance Studies, at New York University.* (Tradução minha).

[79] *Theatre is only one node on a continuum that reaches ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theatre, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude*. (Tradução minha.).

comportamento quando afirma que "essa qualidade de 'vivacidade', mesmo quando se lida com mídia ou material de arquivo[80] – está no cerne dos estudos da performance" (SCHECHNER, 2013 p. 1-2)[81].

Foi a partir do que depreendi dessa fortuna crítica da história, dos procedimentos e da prática da performance em variados campos, que avancei para os estudos do trabalho contemporâneo de Judith Butler, para elaborar o conceito de ato [performativo] afásico, como se verá a seguir.

5.4.1 A Reviravolta Performativa: Ato [Performativo] Afásico

Sem se referir diretamente a Austin (1962), Judith Butler introduziu o termo "performativo" na Filosofia Cultural – e, por conseguinte, na arte da performance – em seu ensaio intitulado *"Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory"* (1990). Neste ensaio, a filósofa argumenta que a identidade de gênero, assim como todas as formas de identidade, não se baseia em "preexistências" (por exemplo, ontológicas ou biológicas), entretanto são formadas pela constituição contínua de atos corporais:

> Nesse sentido, gênero não é, de forma alguma, uma identidade estável ou *locus* de "agência" de onde procedem vários atos de fala; antes, é uma identidade *instituída por meio de uma repetição estilizada* de *atos*. (BUTLER, 1990, p. 270)[82]. (Grifos meus).

Butler rotula esses atos, que chama de "performativos", onde o próprio "performativo" carrega um duplo significado: de "dramático" e de "não-referencial" (BUTLER, 1990, p. 273). Embora, a princípio, essa definição pareça diferir diametralmente da de Austin (1962), de acordo com Fischer-Lichte (2008, p. 97), as diferenças são praticamente mínimas, pois em grande parte dependem da reaplicação, por Butler (1999), do termo *atos de fala* para *atos corporais*:

---

[80] Tal qual o material do *AphasiAcervus* com o qual lidei, por exemplo.

[81] *this quality of "liveliness" even when dealing with media or archival material.* (Tradução minha.).

[82] *In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various speech acts proceed; rather, it is an identity instituted through a stylized repetition of acts*. (Tradução minha).

> Numa segunda instância, performatividade não é um ato singular, mas uma *repetição e um ritual*, que realiza seus efeitos através da sua naturalização no contexto no qual o corpo é compreendido, em parte, *como culturalmente sustentado* na duração temporal[83]. (BUTLER, 1999, p. XV). (Grifos meus).

Atos performativos, isso a meu ver, artista da cena, assim como atos corporais, *a priori*, podem se estabelecer como "não-referenciais" porque eles não se referem, inicialmente, a condições preexistentes interiores na pessoa que performa, ou ao seu caráter individual que se expressa nestes atos. Para as atuadoras afásicas com as quais trabalhei, não existia uma identidade estável e fixa que elas pudessem expressar ao iniciarmos a performance. Expressividade, neste caso, esteve em uma posição de relação (ou numa posição relacional) quanto à performatividade de seus corpos afásicos.

No trabalho performativo realizado em "O Negrinho do Pastoreio", o ato corporal ou ato performativo não expressou, necessariamente, uma identidade preexistente das atuadoras, porém gerou identidade através desse mesmo ato. Além disso, o termo "dramático" inscrito por Butler (1990) para a análise relativa a este estudo refere-se, justamente, a esse processo autorreferencial de geração de identidades:

> Por dramático quero dizer que o corpo não é apenas matéria, mas uma *materialização* contínua e incessante de possibilidades. Uma pessoa não é simplesmente um corpo, mas, em um sentido muito importante, ela faz o próprio corpo. (BUTLER, 1990. p. 272). [84] (Grifo da autora).

A materialidade específica do corpo performativo afásico emergiu da repetição de certos atos, gestos e movimentos. Estes atos geraram um corpo expressivo individual, possuidor de gênero, étnica e culturalmente marcado. Atos performativos são, portanto, de fundamental importância na constituição de uma identidade corporal e social no mundo. Deste modo é possível afirmar que, na definição de Butler (1990,1999) para o conceito "performativo" de Austin (1962) correspondem, também, os conceitos de *autorreferencialidade* e como constitutivos da realidade, a partir deste novo paradigma proposto pela autora.

---

[83] *In a second instance, performativity is not a singular act, but a repetition and a ritual, which achieves its effects through its naturalization in the context in which the body is understood, in part, as culturally sustained in temporal duration*. (Tradução minha).

[84] *By dramatic I mean that the body is not merely matter but a continual and incessant materializing of possibilities. One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one's body*. (Tradução minha).

No entanto, esse paradigma, que propõe a alteração ou atualização do conceito de *atos de fala* para o de *atos corporais,* implica em consequências que acentuam as diferenças entre as proposições de Austin (1962) e Butler (1990, 1999) e suas respectivas definições. Enquanto Austin enfatizou os critérios de "sucesso X fracasso" e, subsequentemente, questionou as condições funcionais para o sucesso dos atos de fala, Butler investigou as condições fenomenológicas para a incorporação/corporificação (*embodiment*) dos atos. Tanto, que a filósofa, a fim de defender sua posição, recorre a Merleau-Ponty (1999), autor que não considera o corpo vivido apenas como algo possuidor de uma "ideia histórica", mas como um repertório de infinitas possibilidades, ou conforme ela mesma explica, "[o corpo como] um *processo ativo de corporificação* de certas possibilidades culturais e históricas" (BUTLER, 1990, p. 275; grifos meus)[85].

A repetição estilizada de atos performativos pelas afásicas corporificou certos aspectos culturais e possibilidades históricas delas próprias. Portanto, seus atos performativos evidenciaram corpos marcados cultural e historicamente – frente a uma lenda da tradição oral que envolve uma narrativa brutal sobre escravização de seres humanos e racismo, como se verá adiante – bem como suas identidades performativas.

No entanto, as atuadoras não tiveram, por si só, controle das condições para os processos de corporificação. Elas necessitaram da minha mediação simbólica e ativa através da minha condução no PET e depois, igualmente, durante a performance, em pontos-chave. Elas não se sentiram aprioristicamente totalmente livres para escolher quais atitudes corporificar ou quais identidades performativas adotar: eu sou uma atuadora mesmo? Eu sou uma afásica? Eu devo fazer uma "coisa teatral" aqui em público ou eu devo ser eu mesma enquanto faço a cena? Sou eu e meu corpo [afásico] agindo ou eu devo tentar "fazer de conta" que meu corpo não tem apraxias, hemiparesias e hemiplegias? Eu devo falar como eu falo mesmo ou eu devo fingir que eu falo como você (no caso, eu, artista pesquisadora)? Foi somente a partir de uma **série de acordos**[86] quanto aos atos performativos destes corpos e quanto ao

[85] *"[the body as] an active process of embodiment of certain cultural and historical possibilities.* (Tradução minha.).

[86] Abordados, novamente, mais adiante no Sétimo Vale.

programa, é que pudemos definir o roteiro de cada afásica e sua forma de realização.

Verifiquei, por este procedimento específico de criação da nossa performance, que os atos performativos não são totalmente determinados pela sociedade em que vivemos. Embora a sociedade possa tentar forçar a corporificação de certas atitudes através de uma punição pelo "desvio de conduta", a máquina social, a rigor, não consegue, em geral, impedir as pessoas de perseguir os supostos "desvios". Temos, deste modo, que o conceito de *atos performa*tivos de Butler (1990) possui a característica de colapsar dicotomias. Aliás, poder já reconhecido por Austin em 1962, desde a postulação dos *atos de fala*, porque se por um lado, a sociedade viola os corpos individuais impondo atos performativos que constituem gênero e identidade, por outro lado, ao mesmo tempo, atos performativos oferecem a possibilidade de as pessoas incorporarem a si mesmas, mesmo que isso signifique desviar-se das "normas dominantes".

Por isso, consigo afirmar que as condições para a corporificação (*embodiment*) do corpo vivido são praticamente as mesmas da corporificação exigida pela performance teatral. Em ambos os casos (vida e arte), os atos que geram e performam papéis de gênero são, segundo diz a própria Butler (1990, p. 277), "claramente os atos de alguém que não age sozinho"[87]. Estes atos constituem uma experiência compartilhada e uma ação coletiva, porque eles já tiveram início desde sempre, "antes de alguém chegar à cena"[88].

No que tange à nossa paródia, "O Negrinho do Pastoreio", segui somente o fluxo de um grupo de pessoas que sempre se transformou, a partir do pressuposto de que:

> Consequentemente, a repetição de um ato compreende uma "reencenação" e uma "reexperiência" baseada em um repertório de significados já instituídos socialmente. Nem os códigos culturais inscrevem-se em um corpo passivo, nem os "eus" incorporados precedem as convenções culturais que dão sentido ao corpo. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 101).[89]

---

[87] *clearly not one´s act alone*. (Tradução minha).

[88] *one arrived on the scene*. (Tradução minha).

[89] *Consequently, the repetition of an act comprises a "reenactment" and a "reexperiencing" based on a repertoire of meanings already socially instituted. Cultural codes neither inscribe themselves onto a passive*

Desta forma, observei que as afásicas atuaram dentro de um corpo-espaço que quase foi restrito por certas atitudes sociais de gênero, a despeito, até, de suas afasias. Os corpos das atuadoras expressaram suas performances individuais dos corpos das figuras da narrativa pela via do seu ato performativo [afásico], mesmo das figuras elementais e sobrenaturais, sendo que as condições para a corporificação dessas atitudes coincidiram com as condições de acontecimento da performance – sem dúvida – e isto ocorreu como um esforço do grupo, como uma maneira de, estrategicamente, pelo ato afásico – a partir de agora deixando a palavra "performativo" subentendida e submetida à própria expressão "ato afásico" – driblar a restrição imposta pelo ato performativo "social", que poderia tolher a completa entrega delas à ação cênica.

5.5 Por Uma Noção de Performance e as Performatividades do PET

O território teórico-metodológico através do qual fiz a travessia deste doutorado se configurou em uma jornada natural de pesquisa, que se iniciou a partir do resgate de uma perspectiva pedagógica do teatro que já havia sido explorada nas pesquisas anteriores, quando a criação de cenas se somava às atividades teatrais mais abrangentes dos jogos propostos na IC, para, gradativamente, aproximarem-se da construção multissemiótica do espetáculo sonoro multimodal no mestrado (a peça radiofônica) e depois, avançando para todas as práticas realizadas durante o período em que estive à frente do PET como pesquisadora independente, porém vinculada ao COGITES e, a partir de março de 2018, com o doutorado.

Foi pisando neste território, me apropriando dele, que amarrei *corpora* e análises empreendidas em estações anteriores desta jornada, numa pergunta conceitual sobre a performatividade cênica no contexto das afasias avançado na análise de processos pedagógicos criativos nas artes performativas.

Desta maneira, demonstro que a performatividade com a qual lidei no PET do doutorado se relaciona diretamente com alguns processos já observados por

---

body nor do the embodied selves precede cultural conventions that give meaning to the body". (Tradução minha).

mim nos dados coletados ao longo dos anos, tais como a multimodalidade, o foco (atenção conjunta), a referencialidade (sintonia referencial entre semioses coocorrentes e também entre atuadoras, a intertextualidade (entre produção e recepção etc.). Ou seja, a descrição e análise dos módulos e suas respectivas metodologias só poderiam ser mobilizadas em função da especificidade da performatividade de determinados *corpora* com os quais já lidei no PET/CCA.

A palavra "performatividade" quer dizer a realização de um ato. Quer dizer a ação instaurar ou fazer algo. A diferença entre o termo "performance" – significando uma manifestação situada na história, na arte e/ou no meio social – e "performatividade" – termo que expande a noção de "performance" *para* e *em* distintos contextos, linguagens e meios – é borrada, a noção de uma desliza para a noção da outra. Este é um importante ponto de inflexão contemporânea nos modos de circulação, recepção e produção da arte. Ao pesquisar os registros do *AphasiAcervus*, verifiquei que realizamos procedimentos cênicos que têm como característica formas descentralizadas de pensar a performance e, diante disso, não observei a necessidade de diferenciar quando seria uma e quando seria outra.

Analiso tais procedimentos, nesta seção, como a extremidade de uma célula performativa que se conecta e interliga diferentes práticas desenvolvidas no PET, sendo que a memória, esta importante capacidade cognitiva, foi experimentada muitas vezes como dispositivo criativo em suas tonalidades subjetivas, descontínuas e não lineares nas práticas de ficcionalização de si.

Meu objetivo não foi cravar uma fórmula definitiva de performatividade nos processos ao longo do PET, porém jogar simultaneamente com noções de performatividade e memória sob a forma de módulos performáticos porosos que se complementavam e se interconectavam a cada novo encontro do grupo. Do mesmo modo, exercitei esta porosidade entre performance e teatralidade nos textos que escrevi para artigos, congressos, seminários e palestras, textos estes que, para além dos vídeos apresentados no canal do Youtube[90] que acompanha esta tese e das análises e descrições empreendidas neste estudo, também servem como referência quanto ao que seja a performatividade instaurada no

[90] Este canal não está divulgado por enquanto. Meu intuito é ter uma plataforma digital onde eu possa arquivar os vídeos dos meus trabalhos no PET, a partir do qual eu possa apresentá-los a esta banca.

PET ao longo dos diversos *corpora*. Tanto, que no Capítulo 4, usarei da escrita performativa para apresentar a performance que fiz com o Sr. SP.

Em vários módulos de jogos teatrais, no de criação paródica como o da lenda folclórica *O Negrinho do Pastoreio,* no módulo performance, fundamentos da intertextualidade e da intencionalidade (reconhecimento e compartilhamento da atenção), além de componentes de ordem *meta* foram essenciais para que performatividade gerasse teatralidade.

Teóricas que investigam as novas escrituras da cena, tais como Féral (2008), defendem justamente que o teatro performativo aponta para o desenvolvimento de escrituras cênicas que se desenvolvem de outra maneira que não a convencional. Conforme Ryngaert (2009), afirma:

> (...) Um autor como Armand Gatti, grande experimentador de formas, afirmava, por sua vez, que "cada assunto possui uma teatralidade que lhe é própria" e que "é a busca de estruturas que exprimem esta teatralidade que forma uma peça". Como Jean-Pierre Sarrazac, que diz em *L´avenir du drame* que não basta ao teatro dizer coisas novas", mas "é preciso dizê-las de outra forma" (...). (RYNGAERT, 2009, p.81).

Considerando as colocações de Ryngaert (2009) e Féral (2008), compreendo o perigo epistemológico que seria criar uma fórmula pronta e acabada para separar e situar especificamente, performance e performatividade. Sobretudo com os meus *corpora*. No caso de "O Encenador", por exemplo, como proceder à análise? Como ajustar o conceito de performance (ou performatividade) ao material videográfico já organizado a fim de estudá-las?

Eis o que pretendo esmiuçar a partir de agora, prosseguindo com a recapitulação dos pontos-chave das pesquisas anteriores (microunidades expressivas, pulsão de ficção, intertextualidade, ficcionalização, construção de sentidos, materialidades, corporeidade, interação, ressignificação, compartilhamento de atenção e reconhecimento de intenção), ao continuar com a apresentação dos módulos performativos do PET, com vistas a ajustá-los à pesquisa atual, o que significa, justamente, observar como tais pontos-chave se interconectam na criação de performances. Quanto às camadas e qualidades da performatividade afásica, elas serão tanto uma ferramenta teórica quanto fornecerão um ponto de vista analítico.

Outras autoras que lidam com o pressuposto de “cena performativa” têm associado mais e menos informações às noções de teatralidade e performatividade, todas advindas do campo da performance, cujo amplo território reconhece bem, há tempos, uma tensão recorrente entre drama, mimese performativa, realidade e ficção, como é possível constatar em análises como esta:

> Assim, o conceito de mimese, que traz o referencial para sua representação, teria o simulacro em suas extremidades, de infra ou ultrarrepresentação, que poderíamos relacionar de um lado com a comédia, o grotesco e o caricato (ultrarrepresentação) e de outro com a defasagem do referencial (infrarrepresentação). A *performance art* e o teatro contemporâneo geralmente habitam este território estiolado, de infrarrepresentação. Mostaço (2011) apresenta ainda outras leituras a partir do conceito de performatividade, como as de Paul de Man, que relaciona o performativo com um estranhamento entre gesto e atuação, e a de Judith Butler[91], que define o gênero como um ato de citação constante, ou seja, de repetição, e por isso o gênero seria performativo. Já Derrida utilizaria o conceito para se referir ao fenômeno citacional como “(...) perversão da linguagem, especialmente quando evidencia sua teatralidade”. (JACOBS, 2015, p. 114).

Estive, ao longo da escrita desta tese, balizada por um entrecruzamento estético chamado por muitas estudiosas do campo como “a crise do drama contemporâneo”; crise que contrapõe ficção e realidade, nesse movimento, ampliado no século XXI, de virada nas artes cênicas e performativas (iniciado no final dos anos 1960) em que a demanda pela “antiteatralidade” parece ser uma tônica nas produções de vanguarda, fato que gerou um novo entendimento do seja a cena contemporânea. Conforme Ramos (2015) explica:

> Entende-se por isso [cena contemporânea] todas a manifestações espetaculares no campo do teatro, da performance e das artes visuais e plásticas, principalmente aquelas que se lançaram em obras performativas e que passaram a partilhar com a cena teatral o compromisso com o espectador atento, mas ao contrário da convenção teatral mais arraigada, recusam o dramático. (RAMOS, 2015, p. 13).

Nas seções a seguir, demonstrarei como lidei, de acordo com Ramos (2015, p. 13), com as manifestações fronteiriças comentadas anteriormente, ao abordar o material vídeo gravado do *AphasiAcervus*. Os procedimentos criativos

[91] Trarei a autora no Sexto Vale, ao destrinçar a noção de ato performativo afásico.

e metodológicos nas práticas pedagógicas do PET fizeram com que as afásicas, atuadoras – também ora espectadoras, ora aprendizes – estivessem sempre no lugar da experimentação, tornando interconectadas pedagogia e fazer teatral. As experiências do PET colocaram em xeque não só o ensino da arte e o teatro que tenta ser vanguardista, mas que, na verdade, tende a ser normativista, porém a própria noção social de afasia.

5.6 Um Vislumbre do Deslumbramento

A natureza do ato afásico reside na resiliência da pessoa afásica em não desistir da vida e de seus processos simbólicos e passíveis de ressignificação em decorrência da necessidade de comunicação com o mundo e com seus pares. Essa é uma noção central neste estudo, uma vez que defendo o caráter processual da construção de sentido e significado e concebo a teatralidade afásica como uma rede de construções, no contínuo entre pulsão de ficção e auto narrativa, estabelecido no uso e pelos processos que evidenciam o caráter de aprimoramento cognitivo que o fazer teatral faculta à pessoa afásica.

Em suma, na criação paródica de “O Negrinho do Pastoreio” pelas atuadoras afásicas do PET pude, enfim, observar um conjunto expressivo de processos de ressignificação que fizeram emergir distintas capacidades cognitivas pragmáticas, comunicacionais, sociais, procedurais e artísticas, com as quais, enquanto artistas, compreendemos e apreendemos o mundo.

Pude observar, também, que tudo isso demanda, não só domínio de capacidades expressivas, mas também de uma série de estratégias da ordem da cognição emocional.

Considero essa ponderação muito relevante pois me afiança a avaliar o quão importante foi, para a dinâmica do CCA, o estudo da paródia e dos processos todos aqui apontados quanto à constituição do ato performativo afásico. Pude constatar, durante as vivências teatrais do PET, quando uma atuadora que apresentava alguma dificuldade metalinguística (por exemplo, não conseguir evocar palavras, trocar ou deformar palavras, etc.), que esta dificuldade não interrompia a capacidade relacionada a vários outros fatores afeitos à linguagem usada para a criação teatral. Esta afásica ainda era capaz

de narrar: ela perscrutava, perguntava, ela se posicionava, ela atuava coerentemente conforme as regras do jogo teatral pactuado entre nós.

Por esta razão, muitas vezes, propus práticas cênicas (derivadas de nossas conversas) as mais próximas possíveis do cotidiano comum do grupo, buscando compreender e aproveitar as capacidades performativo-discursivas das atuadoras como agentes de construção de dramaturgia, entendendo que o PET no CCA era um espaço de interação entre pessoas afásicas e não afásicas, e que o jogo, as práticas e a vivências que eu organizava propunham uma dinâmica de teatro de grupo e construíam uma rede de significações corporificadas, durante o fazer teatral *na* e *pela* sua própria natureza pedagógica e formativa.

***

Poupa: Porque você não dorme, passarinho?
Todos nós precisamos descansar.

Passarinho: Nunca estou totalmente seguro.
Um dia estou confiante, no outro estou incerto.
Um dia fico aflito, no outro alço voo. Sou fraco, sou frágil.
Nunca estou em harmonia.

Poupa: Todos têm altos e baixos, passarinho.
Voe… Purifique o seu coração.

***

SEXTO VALE: O VALE DO DESLUMBRAMENTO

***

Lugar do grande espanto.
Quando os pássaros chegaram ao sexto vale, este não estava mais lá.
Os pássaros ficaram confusos e apreensivos.

Eles se espantaram. Eles esperaram.

***

Vou convidar você, que chegou até aqui comigo, a alçar voo rumo à nossa travessia pelo Vale do Deslumbramento de outra forma, cara leitora-pássara. Vou convidar você a conhecer, antes de tudo, o programa performativo e a narração de como se deu a performance "O Encenador".

6.1 Da Escrita Performativa – O Programa Performativo de "O Encenador

Roteiro composto a partir do que ensina Eleonora Fabião no artigo "Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência"[92]

Programa:
Nome/Tema: ***O Encenador***
Link 1: https://www.youtube.com/watch?v=CzQXq0AtgjM **(17´51´´)**
Link 2: https://www.youtube.com/watch?v=lOcIcmxJxY0 **(4´59´´)**
Quantos Participantes: três pessoas, um afásico, SP (atuador afásico do PET/CCA) e uma não afásica, JC (eu mesma, artista-pesquisadora). EM (professora coordenadora do CCA e cinegrafista).
Material Necessário: uma mala antiga e gasta, cheia de figurinos e adereços, duas cadeiras.
Local: corredor das salas de aula da graduação do IEL/UNICAMP.
Duração: no tempo da afasia e *autorreferencialidade* de SP.
Execução: O programa se deu no momento daquele encontro. Os vídeos editados são um registro do programa. SP sentará diante de uma mala com figurinos e adereços diversos. JC ficará em pé ou sentará à sua frente. SP deverá agir como um diretor de teatro, um encenador. Usará o conteúdo da mala da

[92] "Sugiro que a desconstrução da representação, tão fundamental na arte da performance, é operada através de um procedimento composicional específico: o programa performativo. Chamo este procedimento de "programa" inspirada pelo uso da palavra por Gilles Deleuze e Félix Guattari no famoso "28 de novembro de 1947– como criar para si um Corpo sem Órgãos". Neste texto os autores sugerem que o programa é o "motor da experimentação"14. Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são iniciativas. (...) Tal prática conduzirá o artista pelas campinas da desconstrução da ficção e da narrativa; pelos sertões da quebra da moldura; pelas imensidões do desmanche da representação. Conduzirá à realização de ações físicas cujo objetivo é a experiência do espaço-tempo no aqui-agora dos encontros; cujo super-objetivo é o embate com a matéria-mundo. A concepção e realização de programas possibilita, para além de gêneros ou técnicas específicas, pesquisar capacidades, propriedades, especificidades do corpo, investigar dramaturgias do corpo. Programas tonificam o artista do corpo e o corpo do artista." (Fabião, 2013). - colocar no encenador.

maneira que quiser para compor a figura cênica de JC, para dirigi-la numa cena a ser improvisada.

Narrativa:

Abertura (*Ouverture*)

Abre-se o palco da manhã de 28 de novembro de 2019 com o dia chuvoso. A trilha sonora executada ao vivo propõe temas de pássaros, trovões distantes e gotas caindo no chão, na terra, cimento e asfalto. No conjunto, o cenário apresenta-se molhado e úmido.

As portas do CCA estão abertas desde antes das nove horas da manhã. Eu chego, SP ainda não está lá. Aguardo. Ouço uma risada na porta de entrada e vou espiar. SP chega, sorrindo muito, como sempre. Na contraluz, ele entra no espaço cênico do CCA, o corpo grande, hemiplégico, hemiparético, apráxico, 1,90 m, calvo, curvado pelo peso da idade e da afasia. Aos 86 anos, SP, um homem de origem ítalo-francesa, atravessou por muita coisa na vida. Atravessa pela afasia há 50 anos, condição que adquiriu aos 36 anos. Performa sua vida ressignificadamente há meio século. Começou como atuador do CCA em 1996, colaborando na pesquisa de José Tonezzi. Atravessou (e entrou) em meu caminho em 2003. E atravessou o de muitas outras pessoas ao longo da sua trajetória no CCA.

Primeiro movimento: *Andante*

Nesta manhã de 28 de novembro de 2019 ele abre a performance transpondo a entrada do CCA mais uma vez... Quase trinta anos entrando em cena; aproximadamente quinhentas sessões desde 01 de março de 1996, quando ele performou no teatro pela primeira vez. Nesse período, sofreu duas quedas e quebrou o fêmur duas vezes. Duas cirurgias, muito tratamento. Não morreu. Ficou. Ia ter que andar de cadeira de rodas. Não quis. Anda com suas próprias pernas, três: duas acopladas ao seu corpo grande e alto e uma que lhe serve de prótese externa, uma bengala de quatro pontas.

Eu estava lá, esperando pelo veterano. Ele seria, naquele dia, o diretor e eu, sua atriz. Na contraluz, apoiando-se na bengala, sua entrada em cena performa sozinha um universo de significação.

Segundo movimento: *Larghissimo*

Os acordos.

Antes de ligar a câmera, combinamos o processo do nosso programa performativo, que seria executado lá fora, no corredor das salas de aula do Instituto de Estudos da Linguagem/IEL/UNICAMP. Chove forte. De outro modo, seria na Arcádia do IEL, uma praça no centro do Instituto. Decidimos: no corredor das salas de aula está ótimo. Todo programa é *desprogramável*, já ensina a pesquisadora e performer Eleonora Fabião (2009). Caso não desse certo, faríamos outra coisa.

Ele será o diretor desta vez, e eu, uma atriz a quem ele vai dirigir. Vamos inverter os papéis. Depois de tantos anos comigo à frente do PET, hoje eu vou me submeter e ele vai me comandar, me organizar, me dirigir. Acordo aceito. O objeto do diretor será uma mala cheia de coisas, de figurinos e adereços, sapatos e instrumentos musicais. Duas cadeiras se fazem necessárias, devido à mobilidade específica de SP. Ele caminhará comigo ao seu lado, vou colocar as cadeiras frente a frente, a mala ao seu lado, sobre um banco de alvenaria, sentar-me, e deixá-lo preparar-me para cena e me dirigir.

Tudo combinado, partimos para a execução. SP não consegue falar muito oralmente. Não porque não quer, mas porque não consegue. A afasia que o acomete subtrai-lhe a capacidade de falar fluidamente. Então ele fala de outro modo, com onomatopéias, sons, *boca chiusa*, gestos dêiticos verbais e não verbais, com olhos, com vislumbres de olhar, com semioses diversas como o dar de ombros, piscar, acenar, indicar com as mãos e com as pernas. Às vezes, quase sempre, usa diversas dessas semioses ao mesmo tempo, solidariamente atento a si mesmo, ao *ser-no-mundo*, utilizando toda a potência do seu corpo fenomênico. Ele, a seu modo, concordou, fez apontamentos e finalizamos os pactos. Ele se levantou, não aceita ajuda, quer sempre tentar se levantar sozinho. Tomou da bengala e partimos em direção ao local da performance.

Terceiro movimento: *Adagio*

Lado a lado, caminhamos no tempo dele. Ao longo do caminho, ele fala à sua maneira, aponta para o céu, para a chuva, admira o jardim florido que ele tanto ama. Sorrindo, sempre. Pergunto se está ansioso, diz que não, nunca,

afirma: normal, normal, normal, é! Ele parece que nunca fica ansioso. Ele é espontâneo!

Posiciono as cadeiras e ele senta-se de frente para mim. Abre a mala com dificuldade e é agora que a mágica, digo, a performance, começa. Aqui, ele aciona o programa combinado anteriormente.

Quarto movimento: Allegro Moderato

SP inspeciona o conteúdo da mala do teatro, adivinha forma e objetos, leva a mão aos lábios, pensando, calculando, escolhendo. Ele somente usa a mão e braço esquerdos, pois seu lado direito é completamente paralisado. Abre tudo, ofereço ajuda para espalhar as coisas, porque ele nunca pede ajuda. Insinua que não precisa. Removo para os lados apenas alguns objetos mais pesados, como um sobretudo enorme e uma saia longa.

Tem muitos echarpes e lenços, lá dentro, e um chapéu coco.

Todo programa é *desprogramável*. SP, *autorreferenciando-se*, ao invés de me paramentar como sua atriz e performer para me dirigir, como, por tantos anos, fiz com ele, *autorreflexivamente*, ele se assume como artista, como diretor, como encenador! Ele põe o chapéu coco sobre sua cabeça e veste uma echarpe verde, leve, texturizada com losangos, depois coloca por cima um grande lenço branco de seda, com borboletas estampadas e de bordas vermelhas e, por último, cobre o conjunto com uma echarpe marrom clara com motivos florais. Eu fiquei chocada. Impressionada, encantada. SP, com toda a diligência de um artista com quase trinta anos de teatro “nas costas”, veste-se à moda de um encenador de teatro clássico clichê, um Stanislavski, um Gordon Craig ou mesmo um Robert Wilson. O efeito cômico é inevitável.

Ele percebe o ineditismo e a elegância do seu ato performativo (pela minha reação) e só então começa a paramentar-me à sua escolha, não aceitando sugestões. Decide-se com vagar. Indica para eu vestir isso ou aquilo, para ele aprove ou não. Indica para que eu me levante para que ele possa ver o todo. Sugiro usar um pandeiro como adereço, ele aceita. Tudo pronto. Ele pronto, eu pronta, local é ali, pessoas passando, estudantes aqui e ali observam e assistem.

Eu envergo um sobretudo preto de lã grossa, uma faixa preta como cinto sobre este casaco, uma saia longa marrom claro, bem rodada, uma tiara rosa

com dois pompons pequenos em cima e uma tiara lilás em forma de óculos sem lentes, com pedrinhas de brilhantes em volta, além de calçar um tênis azul e usar um pandeiro. Eu subo no banco longo de alvenaria, ele entende um palco. Vai começar.

Quinto movimento: *Vivace*

Ele me dirige com todo o seu corpo, com todas as suas escolhas estéticas e intenções incorporadas, corporificadas. Múltiplas semioses que coocorrem, com mais ou menos densidade modal, de acordo com o que ele quer de mim, com o que ele quer que eu execute. Deixo-me ser dirigida e, ao mesmo tempo, proponho – porque descobrimos ali um jogo. Tal como sempre fizemos no PET, todo esse tempo. Um jogo. Cênico, teatral, performativo. Está tudo ali, todos os anos de travessia no PET, eu, ele, meu e dele. História revisitada, vivificada em nós, carnificadamente.

Num determinado momento, houve uma interrupção: estávamos atrapalhando uma aula que estava acontecendo numa sala próxima. Era essa a ideia. Olhei para meu encenador e sugeri que ele ficasse com o pandeiro, então. Ele aceitou. Invertemos a proposição da trilha sonora. O pandeiro, justamente, foi altamente evocativo para ele. Em suas mãos, o instrumento foi um tremendo gatilho-dispositivo.

SP sempre gostou de ópera. Gosta de antigas canções francesas de sua juventude e infância, vividas no sul da França. Gosta de clássicos e ama a ópera "Carmen", de Georges Bizet, em particular a "Valsa do Toreador". Neste momento em que assume o pandeiro, ele cantarola ainda mais alto este trecho de "Carmen", como se fosse a sua instrução para a cena, são suas palavras de diretor, como ele monta, como ele encena, como ele performa a si e a mim, como ele *se torna o encenador*.

Ele continua a performance por mais um tempo. De algum modo, num determinado momento, compreendemos que o ápice de expressividade mais expansiva da nossa *mis-en-scène,* aconteceu e se encerrou. Desço, então, do palco-banco público e me sento junto dele. Lado a lado, e não mais frente a frente como quando iniciamos. Ele despe-se da figura performada do "grande e notório encenador". Tira cada uma das echarpes, dobra-as a seu modo e as coloca na mala. Retira o chapéu e o guarda. Um silêncio de chuva branda e

solene preenche a cena. O *leitmotiv*, neste movimento, é de desapego e despedida. A orquestra da natureza acompanha o movimento do maestro. Depois, eu vou removendo tudo o que usei, peça por peça, entregando cada uma ao maestro, para que ele as guarde na mala.

Sexto movimento: Largo... e Profundo.

Silêncio de chuva fina. *Leitmotiv* natural acompanha a performance final. Poucos passantes. Uma brisa suave e fria. Cinza. O pandeiro insiste mais um pouco e estribilha, para logo em seguida calar-se sob o sobretudo. Lenços, echarpe, óculos-máscara, tiara, faixa, tudo o que usei, devagar, vai retornando para a mala do encenador, sob os dedos da única mão disponível de SP. Seu olhar, atentíssimo. Certo, claro, tranquilo, sem medo, ansiedade ou dúvida.

Nenhum detalhe foi combinado ou ensaiado. Só o programa em si. "O resto é silêncio". Silêncio encarnado, corporificado pelas ações de SP. Eventualmente, enquanto guarda as coisas na mala ele me olha de relance, para mostrar como se deve fazer. Improvisação e ato performativo afásico vivo.

Ajudo-o a fechar a mala. Quero ajudá-lo a levantar-se, mas ele não aceita ajuda. Nunca. Gosta de levantar-se sozinho. Ele vira-se em direção ao CCA e começamos a caminhar de volta para nosso espaço cênico original. Mesma travessia: ele comenta da chuva, dos pássaros, novamente do jardim que há ali, tão lindo agora. Gosta do cheiro de terra molhada. Fala oralmente a seu modo, com sons guturais, onomatopeias, monossílabos, muitos gestos dêiticos de vários tipos, muitas semioses multimodais coocorrentes a performar toda a comunicação dos atos performativos de SP. Ao longo dos poucos metros que separam a entrada do CCA e a arena na nossa performance, uma vida inteira transcorreu...

Trinta anos de vida dele frequentando o CCA (desde 1990), treze anos de vida meus atuando no CCA, tantos anos de nossas fazendo teatro juntas. Tantos anos de PET performando nosso cotidiano, nossas relações, o mundo à nossa volta, nossas memórias, performando nossos corpos, performando a vida.

As cadeiras restam vazias lá fora. Enquanto ele senta-se lá dentro, vê-se pela câmera, num último relance, a captura do vazio deixado pelos nossos corpos. Percorro duas vezes o espaço que separa a entrada do CCA da arena

da ação, resgatando as cadeiras. Percorro correndo, as duas vezes. Vou e volto, vou e volto. Correndo. Porque eu, por esta vez, não sou SP[93].

6.2 Corpo-cognição, Ato Afásico e Autorreferencialidade

O corpo expressivo das atuadoras afásicas, ao longo de todos os módulos performativos, foi gradativamente tornando-se um corpo-cognição. O dispositivo da pulsão de ficção (SPERBER, 2002) permitiu o ato afásico que é, segundo o conceito que cunhei, necessariamente marcado cognitiva e estrategicamente pelo estado de atenção ao próprio corpo. Considero o estatuto de auto atenção invocado pelo conceito de corpo-cognição afásico quando levado a cabo nas práticas teatrais e performativas do PET, de acordo com o que pensa Fabião (2010), para quem:

> A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvair. (Fabião, 2010, p. 322).

Deste modo, gostaria de apontar para a concepção da auto atenção ou atenção de si, como condição autorreferencial e estatutária do teatro afásico. Esse tipo de atenção funciona como um gatilho propício para o início de uma situação cênica, que é quando o ato afásico se torna performativo-expressivo e não mais cotidiano; quer dizer, no exato momento em que a cena se torna organizada estética e ficcionalmente, uma vez que a performance afásica demanda – cognitivamente – da atuadora afásica, uma atitude e um estado de atenção de autorreferencialidade simplesmente pelo fato da afásica ter que mobilizar atos compensatórios, substitutivos, solidários e expressivos para que o processo de ressignificação simbólica aconteça.

---

[93] O Sr. SP veio a falecer no dia 08 de junho de 2023. Nosso amigo querido faleceu subitamente em sua residência, enquanto jantava, aos 90 anos. Em homenagem a ele e pelo fato desta escrita performativa ter sido escrita em 2019, quando ele ainda estava entre nós, decidi não alterar o relato, imaginando que ainda vou encontrá-lo tomando seu vinho em sua casa, para rirmos juntos das nossas aventuras…

Nesse sentido, caríssima leitora, podemos conceber autorreferencialidade não só como uma constituinte da capacidade expressiva da atuadora afásica quando exposta ao jogo teatral, mas também como um *processo* que não se perde na condição afásica, e dela se valeu SP para tornar-se expressivo para comigo e para com quem nos assistiu. Afinal a "autorreferencialidade é o movimento de voltar-se sobre si, gerando, em consequência, a recepção metarreflexiva por parte do público" (CAPANEMA, 2016, p. 17).

Assim sendo, o estabelecimento da atenção de si durante a cena afásica enfatiza que uma das formas pelas quais este tipo de atenção se constrói é pela autorreferencialidade, que, no caso desta performance específica, era simultaneamente autoficção, pois, conforme vemos em Leite (2014), "Serge Doubrovsky, em 1977, vai cunhar o termo *autofiction*, por considerar que, ainda que em primeira pessoa e a partir de experiências vividas, a escrita será sempre um "ato estetizado e ficcional", e colocará a autoficção como a possibilidade de se transitar entre a autobiografia, o discurso referencial e a ficção, tendo a figura do autor plasmada na do narrador" (LEITE, 2014, p. 14).

No transcorrer da ação, como pode ser visto pelo vídeo, SP usa o gesto de apontar (gesto dêitico), imanentemente ao seu ato afásico, quase sempre acompanhado de uma vocalização ou uma produção verbal, numa composição autorreferencial e, a um só tempo, autoficcional de seu ato afásico, porque ele não era meu diretor de teatro "na vida real". O gesto autorreferencial de apontar de SP foi uma ferramenta para performar, foi seu dispositivo para ficcionalizar seu estado performativo.

Em momentos de substituição compensatória de expressividade, SP trocou o *gesto de apontar* pelo *gesto de olhar* que, por estar acompanhado de uma produção verbal referencial – do ser ficcional "encenador" – apresentou-se de forma semelhante ao gesto de apontar, ou seja, como *estratégia para direcionar* a minha atenção para o que ele queria ou sugeria que eu executasse.

Considerando a utilização por SP, de seu ato afásico autorreferencial em associação ao seu *olhar como estratégia de direção teatral*, é que a performance, constituída dessa maneira, se torna uma cena de *atenção compartilhada.*

Este tópico é um dos pontos para os quais chamo sua atenção agora, leitora que voa comigo. Vejamos, juntas, a *atenção compartilhada* à qual me

refiro: num determinado momento, o desenrolar da performance propiciou o engajamento de uma espectadora – que vou nomear de “curiosa” – já que, neste instante específico, estávamos atrapalhando uma aula e ela, que estava passando por ali, parou para assistir.

Soubemos do conflito quando se deu a entrada de uma quarta pessoa à equação, a “aluna incomodada” (como vou nomeá-la) porque era a sua aula que estava sendo atrapalhada. Ela me perguntou se a gente ia continuar com “aquilo”, já que estava havendo aula ali. Eu, que já estava em estado de atenção compartilhada com SP, entrei em estado de atenção compartilhada, também, com a “espectadora curiosa”, ao triangular com ela imediatamente após a pergunta da “incomodada”. SP, por sua vez, já estava nesta relação triádica nitidamente estabelecida, por já estar compartilhando atenção comigo.

A possibilidade de existência deste “atrapalhamento” correspondeu ao clímax da performance porque gerou um momento de conflito que, por se tratar de uma performance ao vivo, não era somente cênico, porém factual; este conflito foi resolvido pela construção muito rápida de uma ação minha somada ao gesto de apontar de SP.

Foi assim: depois da pergunta da "incomodada", rapidamente negociei com o olhar, com SP, sobre o que fazer. Afinal, ele era o “diretor”, então – como se diz em teatro – eu “joguei a bola” para ele. Em resposta à minha ação de alertá-lo, SP apontou seguidamente para mim e para ele e nos devolveu (a mim e a ele), autorreferenciando-se, à situação ficcional que havíamos programado inicialmente. Depois, ao fazer um segundo gesto dêitico, ele declara entender o que eu estava propondo para a resolução do conflito – que era aceitar o pandeiro que eu estava usando (e cujo barulho irritou a incomodada) para que ele me dirigisse em outra ação. Assim, ele deixou explícito que entendeu o conflito e a quadrangulação que aconteceu, com o envolvimento da “aluna incomodada” e sua sala de aula. Tínhamos que mudar a ação, fazer outra coisa. Por isso, ele aceitou o pandeiro.

Acompanhe comigo. O gesto dêitico dele – situado no contexto deste ápice – foi determinante, porque o apontar dele como sendo o “diretor responsável” pela encenação foi um ato afásico que orientou/dirigiu o direcionamento do meu olhar e demarcou o perímetro performativo ao nosso

redor e influenciou a forma como agi em seguida, pois foi a vez de ele “passar a bola para mim”.

Naquela hora, ao aceitar o meu pandeiro, a mudança na “proposta de direção” do encenador, dentro do jogo, enfatizou a minha condição de *colega de cena*. Por outro lado, enquanto numa certa camada dramática rolava o conflito cênico-factual com a “aluna incomodada”, numa outra a “espectadora curiosa” firmou comigo uma situação relacional distinta: a de mediadora do conflito, exatamente por acompanhar o meu olhar para a “aluna incomodada”, que a olhou de volta, triangulando com ela; mas a “curiosa” não estava envolvida no conflito, era ela uma mera espectadora que assistia a tudo, querendo ver como a tensão cênico-factual iria se resolver. Assim, a “espectadora curiosa”, ao receber o olhar da “incomodada”, triangulou comigo em seguida, depois com SP e, por último, com a “aluna incomodada” de volta.

Tivemos, assim, o estabelecimento de uma *atenção compartilhada quádrupla,* em que a “aluna incomodada”, ao dizer: “Mas vocês vão fazer isso aqui mesmo, tá rolando um monte de aula aqui!”, direcionou o meu olhar ao novo foco da atenção da cena: a sua sala, cuja porta estava semiaberta atrás dela.

SP, ao aceitar o instrumento, pensou em si mesmo, no que poderia fazer para desembaraçar a situação; pensou no fato de estar sentado, todo paramentado, no papel de diretor, com suas dificuldades para se levantar ou se locomover, ou seja, ele demandou de seu corpo-cognição, autoficção autorreferenciada para não sair da personagem.

Com a atenção compartilhada restabelecida entre mim e SP de forma dual, consegui entender a ação idealizada por ele para solver o entrave e comecei a dançar ao som do pandeiro que ele, agora, tocava. SP começou a me dirigir através dos sons desse instrumento, como se fossem falas suas que acompanharam o modo *sui generis* como ele conduziu a parte final da “encenação” que performávamos.

Quanto às duas outras pessoas envolvidas na situação, houve o rompimento do compartilhamento de atenção direta com a “espectadora curiosa”, porque voltei para a relação exclusiva com SP. No entanto ela permaneceu em um estado de atenção para com o conjunto da obra, sendo espectadora dela até a resolução do conflito, que terminou quando a “aluna incomodada” se conformou com minha ação de responder “sim” com a cabeça

à sua pergunta e voltou para dentro da sala, fechando a porta. A “espectadora curiosa” sorriu e foi embora, rompendo o estado de atenção para com a performance.

Deste modo, mesmo que eu tenha interagido com a “aluna incomodada”, o engajamento de SP com ela não ocorreu, pois quando se dirigiu a mim, ela buscou a minha atenção, *para que eu* me dirigisse a ele; talvez por ele ser um senhor idoso e por estar inequivocamente evidente para ambas que ele era “o encenador”. Atrelado a isto, estava o fato de que eu, quando em interação com a “incomodada”, busquei meu o “diretor” com o olhar para que ele desse uma resposta ao conflito; ou seja, ocorreu uma ruptura na interação com ela, o que restabeleceu a minha interação com SP.

Por fim, considerando o programa performativo que gerou “O Encenador”, foram as estratégias de jogo cênico que mobilizamos no momento presente que sustentaram a interatividade entre as partes envolvidas, o que fez emergir a relação de profunda cumplicidade que havia entre mim e SP. Por isso, nos foi possível estabelecer um ambiente de atenção cênica compartilhada, derivada da atenção autorreferenciada de SP, enquanto ser ficcional de si. E ele ficou muito firme nesse *status*, em nenhum momento se intimidou ou deu sinais de desistir da performance, mesmo quando o perímetro demarcado da ação foi ampliado pela necessidade de atenção compartilhada, ao incluirmos duas espectadoras no jogo.

6.3 A Performatividade do Ato Afásico e seu Corpo-cognição Fenomênico

Quando nos comunicamos, produzimos uma série de outras ações não relativas à língua falada. Nas vivências cotidianas, por exemplo, observamos que enquanto conversamos e interagimos com outras pessoas, não apenas falamos juntas, mas também gesticulamos e nos movimentamos de modo coerente e coordenado.

Durante a transcrição dos dados audiovisuais de “O Encenador” para compor esta análise, atentei-me para cada ato afásico que SP realizou, na sua escolha de ações, nos acordos tácitos comigo, no seu engajamento para que o roteiro não se perdesse e na sua atenção para a manutenção da qualidade da ficção. Múltiplos modos de atenção, ação e envolvimento: a

autorreferencialidade, o verbo, o gesto, o olhar, a intenção do gesto, em relação à parceira de cena (eu), a escolha dos raciocínios pertinentes e relevantes ao que estava sendo criado e performado, tudo isso foi muito original, partiu de SP e seu corpo-cognição afásico em ação. E a cada vez que ele performasse, seria original. Certo, você vai me dizer: mas era uma performance, não era ensaiado, toda vez que refazemos uma performance ela sai de um jeito, mesmo, ela sai um pouco diferente.

É verdade, mas acontece que é justamente essa a joia, o ouro: mesmo que fosse ensaiado, mesmo que fosse uma peça em temporada, o ato afásico é sempre original e referente a si mesmo e só acontece uma única vez, justamente porque uma pessoa afásica vai atuar sempre de maneira original em relação ao que ela mesma faz ou em relação ao que já está previamente ensaiado, dependendo do grau e do tipo de afasia (*vide* Anexos). Por causa da qualidade ímpar, singular, intransferível de cada ato teatral performativo de uma pessoa afásica, ela sempre será original exatamente porque não há como trabalhar a despeito da afasia, mas a partir da afasia. Cada sessão do PET foi sempre uma experiência única e a experiência "não pode separar-se do indivíduo concreto em quem se encarna" (BONDÍA, 2002, p. 27). Ainda sobre a experiência que eu pessoalmente tive com SP, apoio-me diretamente em Colla (2013), quando ela defende que:

> Não temos como usufruir a experiência do outro a não ser tornando-a própria. Como ser singular, em fluxo contínuo, reconstruímo-nos o tempo todo a partir de referências pessoais. Sendo a experiência algo que nos acontece e não o acontecimento em si, cada indivíduo terá uma vivência particular, ainda que compartilhando de um mesmo acontecimento. Em um processo de criação e treinamento coletivo, isso é bastante evidente. Partindo dos mesmos estímulos, sejam eles objetivos ou não, a resposta é sempre singular e impossível de ser repetida. Esse saber adquirido via experiência é algo inerente àquele indivíduo, colado à sua pessoa, configurando sua maneira de estar no mundo, seja como ser social ou através de sua criação artística. (COLLA, 2013, p. 42).

Tanto eu quanto o atuador afásico SP, em cena conjuntamente, tivemos que buscar, tivemos que procurar diminuir a distância que separa intenção de gesto, diluir o minúsculo espaço de tempo entre pensar e agir, entre estímulo e resposta, entre sentir e emitir. Quando em fluxo comigo, o atuador SP expressou um estado que se apropriou e ultrapassou sua condição de afasia, cuja

identidade performativa (como vimos no trecho 5.5.1 do voo pelo Quinto Vale) foi constituída *para* e *durante* a ação. Nela, o corpo-cognição do atuador não foi um sólido monolítico, porém, tornou-se um corpo-cognição "perspectivado" pela atenção compartilhada em relação à ação cênica, a mim, ao público. Tratou-se, então, de um "corpo vibrátil" em que, à densidade do ato afásico, se contrapôs a "densidade planar"; à "solidez", se contrapôs "vibração", à dicotomia dentro/fora se contrapôs o entrelaçamento dentro-fora. Tudo isso de acordo com o que ensina Suely Rolnik (1999) ao pensar os objetos sensoriais e relacionais da artista plástica Lygia Clark, ou seja, "o corpo vibrátil é aquilo que em nós é ao mesmo tempo dentro e fora, o dentro sendo nada mais do que uma combinação fugaz do fora" (ROLNIK, 1999, *apud* FABIÃO, 2010, p. 321-326).

As atuadoras afásicas, no PET, se reuniam para o acontecimento e isso é, ao meu ver, também uma forma de constituição da ação performativa. A exclusividade do teatro realizado no CCA esteve na *efemeridade específica* da natureza da *performance afásica*, ou seja, não se tratou de tal espetáculo ou de tal ação que ficaria, de alguma forma, registrada para a posteridade para fins de reprodução, porque o corpo-cognição afásico não realiza a mesma ação, *o mesmo ato afásico***,** corporificado, duas vezes, devido ao seu tremendo *corpo fenomênico*, repleto de improbabilidades.

Diante disso, vale a pena salientar que a performance "O Encenador" foi realizada com SP porque esta foi a materialização natural de nossa relação de criação. Eu, ao longo de treze anos, sempre contei com ele como um parceiro de cena[94] (foi com ele que fiz a brincadeira da *drag queen*, ele que quebrou o fêmur e, teoricamente, não andaria mais) além de ter sido um aluno veterano; sempre sorrindo, sempre disposto e disponível para o que desse e viesse, sempre sendo a alegria do grupo, sempre engraçado apesar de dores e tristezas, portador de uma ironia e humor únicos e peculiares. Ao final de 2019, como disse, por diversos motivos, o grupo já estava bem reduzido, restando apenas ele, a atuadora afásica, MN, de 92 anos e eu (além da professora coordenadora. Outras pesquisadoras se despediram do CCA por questões acadêmicas). A atuadora MN optou por diluir sua atuação performativa em outros trabalhos

[94] Ressalto, mais uma vez, a participação do atuador MS, também muito presente, muito alegre, motivador do grupo, muito ativo, altamente envolvido e que veio a falecer em janeiro de 2017, devido às complicações decorrente de diabetes.

(apresentados no canal do Youtube que acompanha esta tese); desta maneira, somente SP decidiu manter o programa performativo original combinado entre nós, ativo e operante, e assim se deu.

6.4 O Corpo-Cognição e sua Carnificação Vibrátil

Os corpos expressivos das atuadoras afásicas aconteceram em densidades e modos cambiantes. Estiveram permanentemente "vibrando" fisicamente a sua ação expressiva, uma vibração mínima. O adjetivo "vibrátil" nomeia, segundo Fabião (2010, p. 322), não apenas essa condição de combinarmos e cambiarmos densidades permanentemente, mas também um tremular contínuo, a oscilação entre ser e não ser, entre vida e morte, entre arbítrio e determinismo; e eu digo: entre pulsão de ficção e autoficção na execução de uma performance pelas atuadoras afásicas.

A cena do PET exacerbou a condição de atenção compartilhada do corpo-cognição da afásica. Porque, híper atento, todo o equipamento corporal cênico afásico tornou-se permeável pelo próprio ganho de consciência de sua produção estética e simbólica. Contra a ideia de corpos autônomos, rígidos e acabados, este equipamento, o corpo-cognição, *não na ausência da afasia, mas na presença da afasia*, se (in)definiu como *performer*. Contra a noção de identidades definidas e definitivas por imposições sociais de gêneros e atos, o corpo-cognição da afásica foi performativo, dialógico, provisório.

O *dispositivo de ativação* do qual lancei mão para alavancar a performatividade autoficcional do atuador SP, em "O Encenador", foi o de fazê-lo acionar seu corpo-cognição e, desta maneira, trazê-lo ao meu lado para performar comigo em público como um colega, paritariamente, como um outro ser-no-mundo que está junto, compartilhando atenção cênica.

Justamente porque **um *corpo-cognição afásico* é um *corpo performativo afásico,* ou seja, aquele que age em cena ressignificando ações, gestos, movimentos e oralidade, produzindo mimese, realizando ação física presente de cena, sem "esconder" seu corpo fenomenal, quer dizer, um corpo no qual os comprometimentos e sequelas provocadas pela afasia se deixam ver e fazem parte dos processos expressivos e performativos deste mesmo corpo vivido-no-mundo e que constrói**

sentidos e significados através do teatro. A palavra “cognição” vinculada a “corpo” compõe uma estrutura substantivada baseada na função prática e sensível do binômio corpo-mente enquanto mente incorporada que age performativamente e esteticamente, recombinado e ressignificando capacidades cognitivas, tais como: atenção, emoção, reflexão, vontade, conjectura, imaginação e razão.

A criação e adoção, de minha parte, da noção de corpo enquanto corpo-cognição performativo residiu no fato de que ela poderia possibilitar à atuadora uma maior conscientização com relação ao seu próprio instrumento expressivo, ou seja, seu corpo como dispositivo estético. Assim, distinta leitora que me acompanha, não se tratou de estudar o corpo em movimento, mas o movimento de sentido no corpo.

A busca por um corpo-cognição conectivo, pleno de “escuta cênica”, atento e presente, no caso do atuador SP, foi justamente a busca por um corpo dramaturgicamente *receptivo*. A receptividade foi essencial para que o *ato afásico* pudesse, de acordo com Fabião (2010, p. 323), “incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do próximo”, do jogo cênico performativo, da sua criação artística e multi-expressiva.

Outro entrelaçamento direto que o *dispositivo corpo-cognição* da afásica investigou durante o trabalho teatral no PET foi a trama “*memória-imaginação-atualidade*” – o fato de que circulamos e entrelaçamos ininterruptamente referências mnemônicas, imaginárias e perceptivas” (Fabião, 2010, p 323). O que o *dispositivo corpo-cognição* durante o PET explorou, foi a indissociabilidade entre essas três forças, geradoras do corpo carnificado/corporificado e vibrátil.

Uma atuadora – e esta é uma das habilidades que visei desenvolver no trabalho teatral do CCA – “é alguém capaz de realizar insólitas operações psicofísicas”, conforme esclarece Fabião (2010):

> Como transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade em imaginação, atualidade em memória? É sua alta vibratilidade e sua fluidez que permitem essas operações psicofísicas performativas. (FABIÃO, 2010, p. 323-324).

Sobre as capacidades cognitivas, as propriedades, as especificidades e as *dramaturgias* do corpo-cognição: foi preciso investigar a *psicofisicalidade*,

para além das apraxias, hemiplegias, buco-apraxias e quaisquer outros distúrbios psicomotores provocados pelo estado neurológico, que constituiu e fundou toda e qualquer ação realizada pelo afásico SP. Foi preciso examinar a ação física e desconstruí-la. Performar envolveu acionamento de pulsão de ficção acerca das sensações integrativas do corpo.

Contra a certeza das formas inteiras e fechadas da reconstrução performativa de microunidades expressivas que perfazem uma ação ou o ato afásico, o corpo cênico afásico deu a ver "corpo" como sistema autoficcional e autorreferencial em estado de geração permanente. O estado de presença [cênica] do corpo afásico acentuou a condição metamórfica provocada pela afasia, e isto igualmente constituiu a participação do corpo-cognição da afásica.

A cena mostrou, amplificou e acelerou a metamorfose de processos *meta* e a renovação e reconstrução das suas capacidades cognitivas, pois intensificou a relação entre corpos, entre corpo e mundo, entre mundos. Ao trazer a experiência de "O Encenador", visei a possibilidade de um *turning point* performativo, de um ponto de virada, porque, na ação, SP torna-se um encenador em ato, um propositor, um professor, ao contrário da relação que sempre tivemos em anos de convivência e experiência em teatro. Pude experimentar sair de um lugar de predominância enquanto encenadora e professora e, ao mesmo tempo, questionar os pilares instituídos das artes da cena, falando do ocidente, que desde os gregos, em sua esmagadora maioria, foi engendrado por pessoas do gênero masculino, hétero, brancas, cis e sem deficiências, além do fato de que todas as nossas artes cênicas foram construídas em cima de padrões supostos de "corpos ideais".

Com o teatro performativo afásico e sua característica fortemente demarcada pela intertextualidade, local onde as artes se autopenetram, compreendi uma dinâmica de encontros e descobertas cujo fim último era extrair o inenarrável, o inexplicável, o indizível, intuindo e recriando, nesse entrecruzamento de vida real e vida esteticamente organizada, novas formas de performatividade humana com corpos afásicos, e por isso mesmo, fenomenais: corpos-cognição dispositivos. Esse contínuo movimento do PET que, incessantemente, construiu e reconstruiu ficcionalidade e atos afásicos acabou por contribuir e ampliar as possibilidades expressivas da atuadora afásica. Até chegarmos cada vez mais perto do público, culminando em "O Encenador". Para

chegarmos a executar nosso programa ao vivo, foi necessário provocar o jogo entre o corpo-cognição de SP e meu corpo performativo, durante e ao longo de todo nosso fazer, em todas as etapas, módulos e história do grupo.

Particularmente importante foi o entendimento que tive de que, não apenas a atuadora afásica, mas também eu tenho um corpo que poderia oferecer à performance – ou seja, por que não performar com SP? Afinal, tenho uma mente incorporada, há trinta e dois anos (desde que comecei a fazer teatro, em 1991, aos dezessete anos), para qualquer ação cênica. Então, quando a atuadora MN desistiu da performance pública, eu assumi seu lugar no programa. Porque a noção de corpo-cognição, na propositura de uma pedagogia a partir do teatro afásico, transcenderá o contexto da afasia, porém a partir dele, e se estenderá a corpos em performance no teatro do real[95].

Além disso, foi através do dispositivo de atenção compartilhada entre mim e o atuador (entre JC e SP) e que foi algo como "com o meu corpo e com seu corpo e vice-versa", da nossa história vivida – que eu e ele experienciamos a performance: eu percebi, vivi, compreendi e reagi ao ato afásico dele e ele, ao meu ato não-afásico.

Chega-se, à essa altura, a outro aspecto analítico: a atuação mútua integrada, já explorada aqui, que é o movimento que vai da ação entre parceiras de cena e destas à *espectadora que percebe* e há o movimento que vai desta espectadora para a cena e para quem quer que seja que esteja nela.

Houve no PET, entre os corpos-cognição de quem jogou e participou das práticas e, também, entre os corpos de quem performou em público (SP e JC), uma inter-relação. Corpos-cognição carnificados vibratilmente, que interagiram no espaço da cena privada e, depois, os mesmos corpos que interagiram no espaço público. Por vezes, simultaneamente neste caso, nós próprias – a atuadora afásica MN, o atuador SP (e, eventualmente, o atuador LM) e eu em todos os encontros e sessões do PET/2018-2020 (correspondentes ao doutorado) tomadas aqui especificamente – éramos espectadoras de nós mesmas; nós éramos o próprio público, chegando a ficarmos sozinhas no CCA, eu e as atuadoras, em muitas sessões deste biênio, sem mais nenhuma outra pesquisadora ou professora.

[95] Como será aprofundado no Sétimo Vale.

Corpos no espaço do nosso “palco”, interagindo com corpos no espaço da nossa “plateia”, dentro e fora, literalmente. Mesmo que tais espaços tenham sido intercambiáveis, houve sempre um jogo de mútua presencialidade dos corpos, multiestabilidade perspectiva: atuadoras que são, ao mesmo tempo, “espectadoras que percebem”. E foi através desse jogo que surgiu o para-além do corpo: a ficcionalização da performance “O Encenador”.

Nesta direção, a “ação cênica” referida nesta seção não nomeou exclusivamente a ação que ocorreu em cena privada ou pública. Ou ainda, a cena não se restringiu ao que aconteceu durante o PET ou durante a execução de “O Encenador”, entretanto incluiu o drama da sala, o espaço da sala, o espaço onde o teatro performativo ocorreu.

A cena afásica, portanto, não se deu “em”, mas “entre”, ela fundou um *entre-lugar*. A ação cênica no PET foi *co-labor-ação*. Neste sentido, o pressuposto que cultivei para esta pesquisa, de que a atuadora está no trabalho teatral performativo na presença da afasia, longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, correspondeu, por exemplo, à capacidade do atuador SP de criar ficção a partir de seu ato afásico original e irrepetível (gestos, ações, movimentos), verbais e não verbais fluídos, correspondeu à sua habilidade de gerar e habitar os *entre-lugares da presença*, como diz a performer e pesquisadora Eleonora Fabião (2010, p.323), e de estabelecer atenção e intenção compartilhada, autorreferenciada e de recriar capacidades cognitivas.

***

O pássaro triste: Fomos longe demais.
Agora não conseguiremos voltar.

Poupa: Voltar?... Isso tudo faz parte
do ciclo, pássaro. Ora, pense na fênix.
Ela vive sozinha por mais de mil anos
acumulando uma grande sabedoria,
e, quando chega a hora de partir, ela
junta as folhas à sua volta, abre as asas
e assim atiça uma fogueira – uma nova

fênix nasce das cinzas. Nós vamos em
frente, pássaro!

***

SÉTIMO VALE: O VALE DA MORTE

***

E a Poupa falou ainda:
“Aqui o coração é quieto e sereno. E guarda muitos mistérios.”

***

Chegamos ao último vale, pássara-leitora! O Vale da Morte, no qual deixaremos tudo para trás, no qual eu me desapego desta pesquisa em nome de deixá-la aberta para o mundo! Para que possamos voar juntas até o Simourgh, temos que atravessar esta última jornada, que para mim foi muito desafiadora.

Como introdução a este movimento final de um voo que já dura seis anos, gostaria de iniciar pensando quais são as contribuições da presença dessa nova pessoa no campo na sua interlocução com o teatro, com as artes da cena e com a performance dentro do contexto das afasias. Sobre como este trabalho pode alargar visões estabelecidas da formação em teatro, da criação em teatro e performance.

O programa de expressão teatral que ministrei procurou enriquecer o paradoxal mundo expressivo da afásica onde, ritualisticamente, as coisas se consagravam pelo que ela conseguia desempenhar à sua maneira. Minha última 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 quadripartite – Performance, Teatro, Psique e Pedagogia – que aqui apresento, instaura, provocando diferentes estados de percepção e uma ampla gama de leituras que foram objeto de análise na elaboração desta tese.

O que este trabalho igualmente buscou foi a propositura de um estudo cujo status criativo fosse a “fricção” das presenças. O que legitima uma pesquisa como a que proponho, é, no dizer de Fernandes (2013), quanto às “artes da presença”:

> A prática imersiva intensa e viva na obra de arte e suas particularidades constitutivas, ao qual se associam teorias conforme a coerência e necessidade da obra estudada [...]. As artes – em especial as da presença (dança, teatro, circo) – são constituídas por movimento (pausa e ebulição), presente no corpo, na cena, no preparo, na recepção, no ensino, na pesquisa, na escrita, nas palestras, nos registros etc. (FERNANDES, 2013, p. 106).

A cada vez que as artes cênicas englobam novas epistemologias, novas formas de criar, de pensar, de praticar, de entender o mundo e seu processo de significação alargamos vários conceitos, dentre eles, o conceito de corpo – por exemplo. Nesta pesquisa trabalhei com procedimentos peculiares, mirando no campo expandido ao qual me dediquei e, desse modo, outros saberes se construíram; por isso procurei destacar as contribuições das atuadoras com as quais eu trabalhei.

Vimos, cara companheira de voo, diante dos dados que apresentei, como noções conhecidas de corpo se alteram, noções de fala se alteram, noções de expressão se alteram quando trabalhamos em campo amplo, plural e diverso. Do mesmo modo se reveem conceitos de performance, conceitos de ação, conceitos de espaços cênicos, conceitos de relação, conceitos de recepção de obra de arte. Todos esses conceitos se instabilizam e depois se atualizam. Procurei analisar a ideia dessas desestabilizações e alargamentos que foram providenciados quando possibilitei à atuadora afásica deixar fluir sua contribuição a um trabalho de estudo da performatividade. Deste modo, diante de 13 anos de material filmado, diante dos Sete Vales que eu havia me proposto a atravessar, lá no *início* da travessia do doutorado em 2018, eu me fiz as seguintes perguntas: **i)** como é produzir e criar teatro performativo a partir de um corpo afásico?; **ii)** de que maneira se dá a ação performativa da pessoa afásica em contato com seu próprio corpo, durante o ato criativo?; **iii)** o que isso causa a essa pessoa atuadora em termos de percepção de sua gama de

expressividade quanto à recriação de capacidades cognitivas e de percepção de si mesma?; e **iv)** qual o conceito de corpo e performatividade envolvidos?

O trabalho no CCA foi uma grande virada na minha vida artística. Porque percebi que, quando esse corpo vai produzir, talvez, uma forma de sensibilização, uma proposta de ação, ele vem com outras camadas de compreensão de mundo por meio da arte, ou, em arte, porque o que um corpo afásico produz, o meu corpo não-afásico, não produz. Não foi melhor nem menor, mas foram grandes encontros de desestabilização.

Assim, partindo dessas questões, relacionei alguns achados decorrentes delas a certas referências da cena performativa contemporânea. Ou seja, busquei estabelecer relações entre jogos teatrais e processos performativos ficcionais com atuadoras afásicas, conforme o defendido por Medeiros e Borelli (2016, p.134), para quem o teatro contemporâneo se assenta "como necessidade de jogo [...], que busca uma espécie de autossuficiência, que o faça necessário pelo simples fato de ser teatro. Pretende que o espectador vá 'ao teatro com a intenção de que ali lhe apresentem uma operação de teatralização' (GUÉNOUN, 2012, P. 139)". E a emergência de uma pedagogia de criação e dados relevantes sobre a recepção circularmente significante e estimuladora de criação diversificada, tendo como ponto de partida os projetos cênicos que desenvolvi no CCA propondo, deste modo, uma pesquisa sobre performatividade no e a partir do contexto das afasias.

Veja, Vezali (2011, p. 21-22) afirma que a gestualidade emerge em maior intensidade em contextos de interação entre pessoas afásicas, até mesmo porque uma unidade corpórea sempre busca meios para contornar situações de mal-entendidos em contextos de produção expressiva cotidiana. Os gestos da pessoa afásica, no entanto, não surgem como meramente compensatórios devido à sua modalização, ou seja, não estão no lugar da língua, na qual o gesto realizado na ausência total de fala torna-se articulado à maneira das línguas de sinais, como se ocupasse todo o lugar da fala.

Assim, constato que a relação entre fala, ação e gesto, processo dinâmico e emancipatório que sanciona sentidos no fluxo de uma criação teatral, não se reduz ao mero percurso interno da língua ou de qualquer outra estrutura. Apoio-me em Vezali (2011) ao assumir que essa relação (entre fala, ação e gesto), em circunstâncias criativas teatrais interativas, por ser parte integrante da

comunicação interpessoal, torna-se um dos fenômenos mais instigantes a ser investigado em uma perspectiva pedagógica e performativa da cena contemporânea com pessoas afásicas: porque quando faz uso da arte cênica para se expressar, qualquer pessoa atuadora lança mão de uma série de estratégias verbais e não verbais para performar. Tratei de seguir e fazer a manutenção de uma experiência pedagógica que se caracterizou por compreender que:

> O corpo, a memória, a criação depende de tempos de espera, tempos vazios, tempos de decepção, até um momento e tempo em que um trabalho interno, silencioso e aparentemente inexistente encontra a solução do problema em ato, potência e em ação. Se existe inércia no corpo, se o corpo se instala no conforto, a mente, em atenção (*awareness*) não deixa de trabalhar no problema. Daí ser necessária a paciência e a compreensão de que o insolúvel precisa de tempo, silêncio e vazio aparente para ser preenchido com outra configuração. (SPERBER, 2013, p. 22).

Para conseguir dar conta desse voo, tendo você ao meu lado, pássara-leitora, vou precisar revisitar os vales anteriores a fim de verificar e confirmar os conceitos de corpo-cognição e ato afásico (estes inéditos, cunhados a partir desta pesquisa) em relação à pulsão de ficção, aos processos psíquicos do corpo-cognição e a vivência (experiência), à visão de campo expandido e diverso das artes cênicas contemporâneas e sua influência no meu olhar como pesquisadora.

Durante qualquer ato teatral, aquilo que chamaríamos de “conversa espontânea” torna-se artificializado pela própria natureza ficcional da célula cênica, ou seja, artificializa-se, de forma reflexiva, a própria natureza do indivíduo social afásico que interage no mundo, que se aproveita de microunidades expressivas para compor uma ação. Ao longo desta pesquisa, vi surgir, exemplarmente, uma complexa gama de atos performativos afásicos verbais e não verbais constitutivos, concomitantes, complementares e solidários gerados pelas próprias atuadoras. Esses atos manifestaram-se nas práticas cênicas e improvisacionais durante a ação porque a interação de várias microunidades expressivas (quais sejam e retomando: olhar, gesto, expressão corporal, fala etc.) gerou, para a afásica, situações de ganho cognitivo, quer dizer: aprimoramento da comunicação e de seus processos interacionais, permitido

pelas atividades intersubjetivas, autorreferenciais, corporais, sensório-motoras e práxicas incluindo o jogo teatral (como veremos mais adiante).

O PET que demandou esta prospecção doutoral foi, deste modo, um trabalho de prática enquanto pesquisa. De acordo com Haseman (2015), uma pesquisadora performativa é aquela que realiza a pesquisa guiada-pela-prática. Esta é intrinsecamente empírica e vem à tona quando a pesquisadora cria novas formas artísticas e teorias para a performance e para sua apresentação pública:

> A pesquisa guiada-pela-prática emergiu como uma estratégia potente para aqueles pesquisadores que desejam iniciar e depois prosseguir a sua investigação através da prática. [...] Uma estratégia de investigação dentro de um paradigma de pesquisa inteiramente novo – *Pesquisa Performativa*. Recebendo o seu nome a partir da teoria dos atos de fala de J. L. Austin, a pesquisa performativa permanece como uma *alternativa aos paradigmas qualitativos e quantitativos*, *insistindo em diferentes abordagens* para projetar, conduzir e relatar a investigação (HASEMAN, 2015, p.41). (Grifos meus).

Deste modo, objetivando propor articulações outras entre a formação como atriz, a pedagogia e o ensino do teatro e as artes cênicas contemporâneas, me propus novas perguntas disparadoras: **i)** quais vivências geradoras de experiência surgiram no interior das práticas performativas no PET?; **ii)** quais capacidades e saberes foram assimiladas pelas pessoas (inclusive eu) que atravessaram por estas vivências empíricas?; **iii)** quais epistemologias pude criar a partir destas vivências de prática como pesquisa? Tomarei, então, estas perguntas como percurso de voo rumo ao término desta travessia textual. Um último voo, um último fôlego! Vamos em frente!

7.1 Corpo-Cognição em Estado de Presença

Tendo em vista os movimentos teóricos e práticos expostos nesta tese, considero que a arte teatral e os seus sistemas de significação e criação foram ferramentas analíticas e modo de existência do PET e de sua experiência. Para entender os tipos de vivências, capacidades, habilidades e conhecimentos surgidos no programa faz-se necessário apreendermos quais noções de corpo e experiência emergiram de nossa prática.

Assim, reforço e parto do princípio do quanto o jogo teatral e sua estrutura dialética baseada no acordo entre partes foi muito importante para a construção de saberes acerca da performatividade com corpos afásicos e acerca da observação do surgimento e do uso de materialidades psicofísicas na cena. Através disso, pude compreender, em igual medida, o quanto minha própria experiência profissional ofereceu-me concreto suporte e ancorou-me para realizar esta pesquisa na prática.

Em meu trabalho como atriz e como profissional das Artes Cênicas em várias frentes, desde 1991, lecionei e trabalhei com práticas teatrais e performativas *para* e *com* todos os tipos de público: atrizes profissionais e amadoras, em cursos livres ou profissionalizantes, em cursos de graduação, para pessoas idosas e crianças, para crianças e jovens com Síndrome de Down e autismo, para jovens meninas consideradas "grupo de risco" de drogas e prostituição em ações de ONGs, para jovens egressas da Fundação Casa, para jovens do Movimento Sem Terra – MST, para jovens de periferias de pequenos e grandes centros urbanos (em várias cidades do interior e na capital de São Paulo) etc., além, é claro, do próprio CCA. Em todos esses anos, sempre tive como lema pessoal que eu mesma criei para mim – transmitido sempre que possível – que é impossível crescer como atriz/ator e não crescer como pessoa, porque a atriz/ator é um ser humano profissional. Presenciei inúmeras vezes, em determinadas situações de laboratório e experimentação, como o teatro transformou-se imediatamente numa das mais importantes ferramentas para a solução de problemas de foro sócio-interacional, de foro moral e de foro íntimo e para o desenvolvimento intelectual e emocional – prova do viés hermenêutico desta pesquisa – e também de sua potência psíquica. Deste modo, procurarei apresentar os processos da prática como pesquisa e das artes da presença através das materialidades de comunicação e expressão de corpos afásicos, tal como no dizer da pesquisadora Ileana Diéguez Cabellero (2010):

> A presença é mais que objetual ou corporal, abarca a esfera do ethos e da ética. Perguntaram-me que presença é essa que invoco ou percebo quando olho as cenas de hoje, nas ruas, nas *arte acción* e nos teatros. Nos dois espaços existe a dimensão representacional, existem dispositivos semióticos e simbólicos. Alguma coisa acontece diante de nós, somos convocados por alguém que nos configura como efêmeros espectadores e testemunhas de um fato ficcional ou real e que, sem dúvida, procuram transcender a instantaneidade. Nessas presenças

> encontram-se tecidos diversos: a presença como texto e a presença como textura. A presença como relato hermenêutico – o discurso sobre como vejo o outro – e a presença como testemunho ou documento. A presença como véu, e a presença como ato. (CABALLERO, 2010, p 139).

O corpo, nesta pesquisa, se constituiu como corpo-cognição, ou seja, como lugar de potencialidade da presença. Ao pesquisar o corpo na história da tradição ocidental, me deparei com concepções de diferentes épocas e campos do conhecimento que tentaram abarcar a complexidade do tema. A fim de compreender as relações entre potência e experiência no que tange a ideia das artes da presença (ou da presença do corpo afásico no teatro), revisitarei os conceitos de *Dasein* de Heidegger, da potência de agir de Spinoza, da produção de presença de Gumbrecht e de experiência em De Marinis, Benjamin, Larrosa Bondía, Caballero Diéguez entre outras autoras e autores, procurando propor uma discussão em que o corpo-cognição, assumido, aqui, enquanto "ser", está envolvido. Uma coisa é certa: diversas concepções classificaram o corpo, subjugaram o corpo, exaltaram o corpo, mas muitas vezes também legitimaram o corpo como lugar central em experiência. No que tange esta pesquisa, é importante pensar o corpo em relação aos seguintes questionamentos: o que seria o *estado de presença* no corpo-cognição afásico e quais dispositivos são acionados para que o estado de presença aconteça.

Verifico que tais questionamentos são extremamente válidos na cena contemporânea devido a todo o histórico do tratamento dado ao corpo ao longo do século XX, que o vilipendiou, o deslegitimou de sua verdade científica e criou ambições e projeções sobre um corpo que, na verdade, se encontrava cansado, gasto, desmembrado e desorientado. Como artista da cena proponho o conceito de corpo-cognição em estado de potência cunhado para este estudo, pensando que este é um conceito que advém da experiência *do* e *com* o corpo performativo afásico; distancio-me da ideia de "representação" do ser na produção artística e me aproximo do corpo como lugar de experiência em si.

Dentro deste escopo, a dinâmica performativa que procurei investigar está na tensão entre o corpo fenomênico da atuadora afásica *versus* a sua representação performativa/dramática – o que acaba sendo uma espécie de "teatro de si". Segundo Plessner (1970, *apud* FISCHER-LICHTE, 2008, p. 252-253), a tensão entre os corpos fenomênicos das atrizes e sua representação de

uma personagem confere um significado antropológico mais profundo e especial dignidade à arte da performance. Fischer-Lichte (2008), acerca desta afirmação de Plessner, ainda comenta que:

> Seres humanos *têm* corpos, que eles podem manipular e instrumentalizar assim como qualquer outro objeto. Ao mesmo tempo, eles *são* seus corpos, *eles são corpo-sujeito*. Ao sair de si mesmo para retratar um ser ficcional ou uma personagem dramática a partir do "material da própria existência: o ator refere essa duplicidade e a posição 'excêntrica do homem'" (PLESSNER, 1970), inerente à distância de si mesmo.[96] (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 252). (Grifos da autora).

Sob este ponto de vista, no caso da pesquisa que ora apresento, significa dizer que as atuadoras afásicas são *corpo-cognição-afásico*. Sobre a *condição* fenomênica dos corpos de *performers*, Fischer-Lichte (2008), prossegue, articulando que:

> A ênfase está na tensão entre o corpo fenomenal do ator, ou seu estar-no-mundo incorporado, e sua representação da personagem dramática. Para Plessner, esta tensão marca a distância ontológica dos seres humanos de si mesmos; em outras palavras, o ator, em particular, simboliza a *conditio humana*[97]. (FISCHER-LICHTE, 2008, p.252).

Eu retomo daí, afirmando que a tensão entre **corpos** fenomênicos afásicos e sua ***presentação,*** isto é, seu ***estado de presença*** – teatral, performativa – confere um ressignificado **cognitivo** mais profundo à condição humana e uma dignidade muito especial à sua ação como performadora-atuadora. Pensando no cerne das artes cênicas, esta só acontece devido a uma *copresença* entre *performers* e espectadoras, ou seja, se dá no compartilhamento de presenças. Em termos de dramaturgia de cena e de texto, a relação entre aquela que atua e aquela que assiste é tão significativa quanto a relação entre as personagens de uma peça ou entre as atrizes. Se a cena for,

---

[96] *Humans have bodies, which they can manipulate and instrumentalize just like any other object. At the same time, they are their bodies, they are body-subjects. By stepping out of themselves to portray a dramatic character in "the material of one's own existence: the actor refers to this doubling and man's 'eccentric position'" (Plessner, 1970) inherent in the distance from one's self.* (Tradução minha).

[97] *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. For Plessner, this tension marks the ontological distance of human beings to themselves; in other words, the actor in particular symbolizes the conditio humana*. (Tradução21 minha).

de fato, o espaço conectivo entre aquelas que veem e aquelas que se sabem vistas – um sistema de convergência da pulsão de ficção – a ação cênica acontecerá, de fato, fora do palco, na conexão palco-plateia, dentro e fora dos corpos, nesta relação dialógica entre atriz e receptora. Mas a "plateia", como vimos, éramos nós mesmas, então o fluxo permanente de performatividade acabava por acionar nossos corpos e mentes para performar em diversos níveis semióticos. Ou como diz Rebentisch (2003):

> O acontecimento que faz da obra uma obra de arte é um evento que acontece entre objeto estético e sujeito receptor, e de tal maneira que de antemão não pode ser controlado completamente pelo sujeito (…) Pois a experiência estética começa com um estranhamento do objeto estético em relação ao nosso costumeiro modo de compreensão; com uma desestabilização fundamental de nosso acesso compreensivo ao objeto estético; com uma distância peculiar do objeto estético que ativa a reflexão estética e assim a própria obra. (…) Apenas na confrontação reflexiva do sujeito receptor com as forças que ele – de uma maneira não totalmente controlável por ele – desenvolve em relação ao objeto estético, pode esse objeto mobilizar-se em seu potencial expressivo de tal maneira que seu material pode mostrar-se repetida, mas inesperadamente como aquilo que, por motivos estruturais, não se encaixa nos procedimentos compreensivos (REBENTISCH *apud* BAUMGARTEL, 2018, p. 249).

É importante ressaltar que, deste modo, tomo o corpo afásico como *dispositivo* segundo Deleuze, para quem "corpo é antes de mais nada um emaranhado, um conjunto multilinear. Ele é composto de linhas de naturezas diferentes" (DELEUZE, 1996, p. 1). Assumo, então, um pensamento sobre o corpo-cognição afásico que vem desse emaranhado de linhas de pensamento que hibridizam as tangentes entre experiência, potência e presença. Engendrar esta concepção que crio aqui é olhar para o corpo-cognição afásico de um modo poético-pedagógico-hermenêutico, já o tendo experimentado por meio da arte, pensando em experimentá-lo para além dela. Vejamos. Ser em cena em estado de presença é dobrar o fluxo espaço–tempo, é alimentar-se de um **porvir** que se atualiza a todo momento e quando isso se referiu a um corpo-cognição afásico, esta dobra de fluxo espaço–temporal **desestabilizou** o porvir das certezas de corpos prontos e acabados.

O objetivo das atividades do PET foi, assim, proporcionar às afásicas a experiência da exploração de suas potências. A possibilidade do teatro performativo com a afásica foi justamente fazê-la compreender que pode usufruir

de várias microunidades expressivas que ocorrem simultânea e solidariamente para **ressignificar** seu corpo fenomênico pleno de recursos de teatralidade, porque outros sistemas expressivos mobilizados pelo corpo, para além da língua, também significam. O PET, visando aproveitar e ampliar essa consciência incorporada, se apropriou de diversos vieses performativos: do trágico ao cômico, do teatro de máscara à mimese paródica, do naturalismo ao minimalismo etc., para compor um universo e um repertório próprio de performatividade.

A *desconstrução de si* da afásica em propósito de estar em presença ou **ser em potência** provocava uma desestabilização de si com **um outro** e, então, algo acontecia em **um entre**. Quando a atuadora buscou **estar em presença** nas vivências do PET, houve a **transformação do ser**, em fluxo de estabilização e desestabilização dela e de quem a via. Estes deslizamentos não se restringiram aos processos que criarmos ou ao prazer estético puro e simples tão somente, mas encontraram a noção de *conatus* de Spinoza, naquele movimento inerente à performatividade afásica, de afetar e de ser afetada, criando lugares de ação em que o **seu ser** conseguiu ampliar sua potência de agir, Ser e pensar:

> [O *conatus*] por um lado, é a essência do ser na medida em que o ser é produtivo; é o motor que anima o ser como o mundo. Nesse sentido, *conatus* é a continuação, em Spinoza, do legado do naturalismo da renascença: *o ser é espontaneidade, pura atividade*. Por outro lado, entretanto, o *conatus* é também a instância do *princípio ontológico de poder*, dado que é uma sensibilidade; é movido não apenas pelas ações, mas também pelas *paixões da mente e do corpo*. (HARDT, 1993, p. 150). (Grifos meus).

O *Conatus* consta da parte III da "Ética" (1677) de Spinoza (2009), como sendo uma atualização constante da mente/corpo potente que preserva e amplia a existência, uma potência como suporte da presença, que torna o corpo pleno para a ação teatral. A presença, neste caso, ocorre no intento do corpo-cognição afásico se distanciar de um *status* cotidiano – ainda que performe situações cotidianas – no qual esteve teatralmente "desligado". Em estado de presença ativado, a atuadora afásica ampliou sua capacidade cognitiva de ficcionalizar, de narrar, de estar em trânsito performativo e, por meio da ação teatral, ligou, no

aqui-agora, um corpo presentificado na **relação entre** as pessoas "fluidoras" da situação.

É por isso que, no PET, a atuadora experimentava um local de convívio e interação no qual ela **protagonizava** situações sociais e comunicativas, não necessitando defender-se do preconceito (capacitismo) implicado à sua condição, fosse esse preconceito linguístico, motor, corporal ou cognitivo.

O teatro do PET também tocava (e toca) as pessoas que faziam e assistiam nossos processos (inclusive pelos vídeos) através da materialidade dos elementos da cena, geradoras de camadas de produção de sentidos, diferentes daqueles gerados pela abordagem do teatro tradicional e burguês, porque se tratou de teatro em campo expandido. Nas palavras de Sánchez (2007), sobre o teatro em campo expandido:

> O teatro no campo expandido encontra seus modelos nas propostas daqueles artistas que se rebelaram contra a condição metafórica do meio, *com essa dupla associação* à falsidade ou ao poder, e pretenderam resgatá-lo dos salões aristocráticos e burgueses e concebê-lo como um espaço concreto de ação*, como um espaço de vida ou como um meio de geração de sentido*. (SÁNCHEZ, 2007, p. 8)[98]. (Grifos meus).

A oscilação entre estabilização e desestabilização nas práticas e vivências do PET, entre a materialidade e o simbólico teatralizado pela vida real esteve em consonância com as ideias de "potência de agir" e "afecções de Spinoza", que evoco aqui para trazer o entrelaçamento desta oscilação com a presença.

A noção de liberdade para Spinoza é sustentada pela ideia daquilo que não é constrangido e que pode gozar de plena possibilidade de ação e escolhas. Contudo, as pessoas, por serem sociáveis, se relacionam com outras pessoas; sendo assim, forças externas as constrangem. Para o filósofo, a chave para se entender uma pessoa livre está vinculada à vida que é produzida por forças interiores. A liberdade, assim, é concebida como pensamento, portanto é um **devir**, ou seja, um processo daquilo que será, do que está por vir; em outras palavras, está vinculada aos encontros que estão por vir, mesmo que sejam com

[98] *El teatro en el campo expandido encuentra sus modelos en las propuestas de aquellos artistas que se rebelaron contra la condición metafórica del medio, con esta doble asociación con la falsedad o el poder, y pretendieron rescatarlo de los salones aristocráticos y burgueses y concebirlo como un espacio concreto de acción, como espacio vivo o como medio generador de sentido*. (Tradução minha).

pessoas conhecidas. Como esta propositura de Spinoza não é unilateral, ela gera uma reação em cadeia natural a partir da qual a noção de liberdade implica em que o *Ser* possa gerir seus encontros com *outrem*, de modo a aumentar a sua potência de agir.

E essa questão do encontro é extremamente relevante neste estudo, como você já pode apurar, visto que o CCA foi o local do encontro, onde todas as potencialidades ali estudadas se materializaram. Tomar a vida como potência fez com que a ação das pessoas afásicas e não afásicas favorecesse todos os encontros profícuos, ao longo de anos, que estruturaram as vivências e os módulos teatrais performativos do PET. Os corpos-cognição se encontravam para criar. Os corpos-cognição em presença artística no PET foram estimulados a buscar constantemente se reinventar e reinventar o mundo expressivo ao seu redor a partir dos encontros das pessoas criativas e criadoras implicadas nesta pesquisa e das situações que nos envolveram e que a vida se incumbiu de organizar.

O trabalho desenvolvido no PET torna-se interessante por esta perspectiva, se o tomarmos, assim, como uma produção de subjetividades criativas e criadoras e não somente como um *continuum* de significação: o corpo-cognição que compartilhou *atenção e afetos* demandados por dispositivos que o levaram a compor presença como um motivador para a ação performativa/expressiva no **aqui-agora.** Este estado de presença foi sensível às afecções do corpo-cognição que gerenciou afetos, de acordo com a definição da parte III da "Ética", no qual Spinoza diz que: "por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo as ideias sobre essas afecções" (SPINOZA *apud* MARTINS, 2001, p. 4). Fazer teatro no PET, nesta perspectiva, foi destituir um ser que era impactado pelo mundo, em favor de constituir um ser em presença, treinado para gerir os afetos de modo a criar processos teatrais que ressignificassem sentidos, bem como o ambiente social à sua volta, ou seja, o espaço do CCA em si.

Em resumo, os estados de presença das atuadoras produziram momentos de ação em favor de desestabilizar um suposto equilíbrio normativista nas artes cênicas, envolvendo a apropriação cotidiana da vida e, portanto, da própria arte.

Reflexões como estas me interessaram enquanto produção de conhecimento no campo, a partir da dupla referência explicitada: *experiência* e *potência.* Porque, para que o acontecimento teatral estabelecesse estado de presença, estes dois referenciais foram, pois, ferramentas pedagógicas que me auxiliaram a traçar caminhos frente a possíveis dispositivos performativos ativados pelas afásicas através de seus corpos-cognição.

De Marinis (2010) afirma que o trabalho em campo é prática indispensável na investigação científica da cena pois, enquanto o "ver teatro" consiste no fazer experiência dos produtos e, portanto, da "espetacularidade", dimensão visível do fazer teatral, o "ver-fazer teatro" consiste no **fazer experiência dos processos**, no caso deste trabalho, na performance como pesquisa com pessoas afásicas, isto é, na observação de como se dá *a presentificação* da atuadora afásica durante a performance, porque "o 'como' tais *presentificações* se dão, convergem para um vetor que inter-relaciona diferentes noções de experiência "cuja atenção é voltada a quem age e não a quem assiste" (DE MARINIS, 2010, p. 99).

Nas diversas práticas artístico-pedagógicas que desenvolvi no PET, o corpo, em sua potência, foi concebido, todo ele, como um ambiente de cognição, quer dizer, as vivências performativo-teatrais das atuadoras estiveram alinhadas com uma prática da experiência e não com a prática tradicional de transferência de significados a um público, comum a espetáculos teatrais convencionais e à moda antiga.

A experiência do fazer teatral gerou potência de complexidade dos processos cênicos produzidos no PET e requereu mediação estética de minha parte, pois tal complexidade foi propulsora de fenômenos expressivos densos e repletos de autoficção e foi isso que abriu espaço para o surgimento e permanência do ato afásico engatilhado pela pulsão de ficção, cheio de ambiguidades e autorreferencialidades de/do sentido, em detrimento, da mera referencialidade do significado. Esta constatação intensificou meus estudos dos processos de reconstrução e ressignificação dos sentidos através da reorganização de microunidades expressivas corporais e orais (o olhar, o dar de ombros, o esgar de boca, o gesto dêitico, o sorriso, a piscadela, a levantada de sobrancelha, a interjeição etc.) como dispositivo de manutenção da pulsão para ficcionar, em outras palavras, como dispositivo para jogar ficcionalmente.

As “linguagens teatrais” já são, *per se*, produtos artísticos interdisciplinares, porque o teatro associa à sua produção e ao seu fazer, todas as outras artes e a constituição de um corpo performativo-expressivo passa, justamente, pelo estado de presença do corpo-cognição [fenomênico] afásico que gera desestabilização naquilo que já sabíamos sobre representar. A pulsão de ficção (SPERBER, 2002), nesta jornada, foi evocada, justamente, como fenômeno complexo e multifacetado, reconhecível por suas imbricações entre psicanálise, ética e estética no campo artístico e pelo seu viés psicomotor-cognitivo, enquanto componente do processo de ressignificação simbólica das microunidades expressivas formadoras de ação psicofísica que emergiram de maneira solidária e compensatória a partir da ação da afásica.

O conceito de presença vem sendo elaborado e atualizado nas artes cênicas desde a segunda metade do século XX. O encenador e diretor Eugenio Barba[99] na década de 1960 já propunha a noção de “corpo dilatado”, que potencializava a presença cênica da atriz. Lehmann (2007), no processo de formulação do conceito de teatro pós-dramático a partir de experiências performativas teatrais iniciadas nos anos ‘60 na Europa, afirma que “o teatro pós-dramático é teatro da presença; essa presença como algo que acontece” (LEHMANN, 2007, p. 239). Em consonância com Lehman, o pesquisador Marvin Carlson, na obra “Performance: uma Introdução Crítica”, prontamente comenta que “o que faz as artes performáticas serem performáticas, é que elas, de algum modo, requerem a presença física de seres humanos” (CARLSON, 2009, p. 13).

Tratar da presença na arte como um dispositivo performativo que advém diretamente da experiência é tratar de um fenômeno que ultrapassa e atravessa o acontecimento, porque o acontecimento gerado vai além da presença das coisas no real. Ao trazer este conceito para o centro desta discussão, especificamente, a presença da atuadora afásica, me ancoro em Pavis (2008, p. 305), para quem “esta presença do ator é dotada de um ‘quê’ que provoca imediatamente o espectador”.

Eis um ponto fulcral: o que Pavis quer dizer com este “quê” que ele não nomeia? Eu entendo que seja o estado de presença. Vejamos. Acima comentei

[99] Diretor, dramaturgo, pesquisador e criador do conceito da Antropologia Teatral, Eugenio Barba nasceu na província de Brindisi (Itália) em 1936. Fundador e diretor do *Odin Teatret*, fundador e diretor do *Theatrum Mundi Ensemble*, e criador da ISTA (*International School of Theatre Anthropology*).

sobre a *presentificação* e *presentação* do trabalho da atuadora afásica, contrapondo-as à "representação", bem como relacionei a ação de performar – o ato afásico – com a ação de interpretar um ser ficcional. Para fins de convenção, podemos pensar re-presentação, como a repetição do ato de "presentar". Porém, o que seria "presentar" (presença)?

Para destrinçar esta questão, avanço sobre a obra de Hans Ulrich Gumbrecht[100] em seu livro "Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir" (2010). Nesta obra, o pesquisador distingue dois modos de cultura: **i)** a cultura de sentido (referente ao pensamento); e **ii)** a cultura de presença (referente ao corpo). Levarei em conta o segundo modo, visando relacionar esta cultura às práticas performativas contemporâneas. O autor inicia sua discussão tendo como fundamento o escopo teórico desenvolvido por Heidegger em "Ser e Tempo" (de 1927), obra na qual o filósofo diferenciou *presença* em duas formas de existir: **i)** a presença das coisas; e **ii)** presença do homem: o *Dasein*.

Desta maneira, em linhas gerais, para Heidegger, *Ser* é aquilo (e aqui, não há distinção entre o humano e o objeto) que se revela e se oculta no acontecimento da verdade, ou seja o *Dasein*, o que, *grosso modo*, significa *existência humana*. Com isso, Heidegger move o foco da *existência das coisas* e o sobrepõe diretamente sobre a *existência dos homens*. Segundo Gumbrecht, Heidegger defende que o "*Dasein* é o ser-no-mundo, isto é, a existência humana que está sempre em contato – funcional e espacial – com o mundo" (GUMBRECHT, 2010, p. 97), ou seja, Heidegger esmiúça uma relação intrínseca entre: **i)** o *ser e o mundo*, avançando para o: **ii)** *entre o ser e as coisas* e

[100] Hans Ulrich Gumbrecht (Wuerzburg, 1948), Professor Emérito ocupante da cadeira de Literatura de Albert Guérard nos Departamentos de Literatura Comparada e de Francês e Italiano na *Stanford University*, é também filiado ao Departamento de Culturas Ibéricas e Latino-Americanas, ao Departamento de Estudos Alemães e ao Programa em Pensamento e Literatura Modernos. Suas pesquisas abordam aspectos de literaturas românicas (sobretudo francesa, italiana e brasileira), mas também alemã, além de focar na tradição filosófica ocidental, especialmente a francesa e alemã dos séculos XIX e XX, e nas experiências cotidianas do século XXI. É professor visitante em instituições como *Collège de France*, PUC-Rio, Universidade de Lisboa e *University of Manchester*. Detentor de dez doutorados honorários em diversas universidades pelo mundo e de um extenso conjunto teórico. Seu livro mais famoso no Brasil é "Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir" (2010), embora conte com outros igualmente admiráveis, como "Modernização dos sentidos" (1998), "Em 1926 – Vivendo no limite do tempo" (1999), "Elogio da beleza atlética" (2006), "Depois de 1945: latência como origem do presente" (2014) e "Nosso amplo presente – o tempo e a cultura contemporânea" (2015). Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/46707. Acesso em 03 out. 2022.

culminando entre: **iii)** *o ser e o ser*. De acordo com o Dicionário de Psicologia de Galimbert (2010):

> (ital. Presenza; ingl. Presence; alem. Anwesenheit; fr. Présence). Automanifestação de tudo o que está aí pelo simples fato de estar ali. A *presença está "já ali*", oferecida à nossa *experiência* antes de qualquer juízo e de qualquer reflexão comum ou científica que a interpreta em uma ordem determinada, adotando determinadas categorias (...). Colocando entre parênteses toda estrutura categorial, chegamos à *experiência original da presença*. M. Heidegger estabelece uma distinção entre a presença das coisas (*Vorhandenheit*), que se encontram simplesmente em nossa frente (*vor*) e, portanto, à mão (*zuHand*), e são por isso utilizáveis (*Zuhandenheit*) e a presença do homem (*Dasein*), que não está no mundo como as coisas estão, mas abre um mundo percorrido por sua *intencionalidade*: o *Dasein* "não tem e não pode ter o modo de ser próprio do que está simplesmente presente dentro do mundo" (1927, p. 108). No *aqui* do *Ser-aqui*, no *da* do *Da-sein* é ressaltado o sentido pelo qual o homem é o lugar em que há a manifestação do ser, em que se exprime o relacionar-se original do ser ao homem em que o ser se faz presente (*Anwesen*) e o homem a ele se dirige (*Zu-wendung*). Identificado na abertura original ao ser, ou presença (*Anwesenheit*), o traço específico do homem, compreende-se que, para Heidegger, uma psicologia que parte da consideração da natureza dos entes (dimensão ôntica), e não da abertura original para o ser (dimensão ontológica), fracassa em seu objetivo "antropológico", porque não considera que o homem não é uma coisa do mundo, mas aquele para quem um mundo se abre (v.§3). (GALIMBERT, 2010, p. 875-876).

Creio que este é o "que" ao qual Pavis (2008) se refere. Compreendermos a presença geradora de experiência como algo que afeta, modifica e transforma o Ser, é fundamental para entendermos os módulos performativos e os conteúdos epistemológicos emergentes do trabalho desenvolvido no PET pois nos faculta, de fato, apreender o corpo-cognição afásico como um território de cognição e comunicação. Por isso abordei entrelaçamentos entre cognição, pulsão de ficção, autorreferencialidade e teatro na atualidade *a partir da performatividade de pessoas afásicas*; entrelaçamentos que foram fomentados pelas minhas experiências de pesquisa associadas às experiências das afásicas, vivenciadas em potência no *aqui-agora*, antes e ao longo deste doutoramento.

A ideia de presença, em Heidegger, vai além de algo no espaço/tempo. As coisas não se sabem presentes, e nem apresentam o intuito de "presentar", diferentemente da presença das pessoas. O verbo "presentar" – ação de ser ou se tornar presente – refere-se apenas às pessoas, pois estas são seres

possuidores de consciência, ou seja, “aqueles para quem o mundo se abre”. Frente ao uso das mídias sociais e das realidades virtuais, estar “presente” desta forma tem sido um verdadeiro desafio e que vai além de um estar no mundo como as coisas estão. Mas esta seria uma outra pesquisa, voltemos ao nosso ponto.

Walter Benjamin – ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão do século XX – denuncia o empobrecimento da experiência em suas sociedades. As categorias *Erfahrung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência) são fundamentais na abordagem da Modernidade realizada por Benjamin, centrada na análise dos modos de perceber e sentir o mundo, que se alteraram a partir de transformações sociais profundas – urbanização, mercantilização, difusão da técnica, tecnologização crescente da palavra. Walter Benjamin analisou, em diversas obras, o fenômeno do declínio da *Erfahrung* (experiência) num crescendo que pondera os efeitos psicossociais do surgimento da escrita, da imprensa, da indústria cultural, da vivência anônima e desenraizada nas grandes cidades. O resultado deste longo processo de instauração da Modernidade foi a entronização de uma percepção fragmentada, descontínua e irrefletida – a *Erlebnis* (vivência).

Trouxe essa noção a fim de referendar um dos conceitos mais notórios associados a ela e assim poder apresentar uma noção de vivência um tanto distinta da noção de vivência em Benjamin, uma vez que vivência, aqui, é **a vida na experiência**; *vivência* no trabalho com as atuadoras afásicas foi a própria prática, foi “a vida na vida”, foi a hermenêutica **da arte dos corpos** fenomênicos afásicos, assim como uma metodologia de abordagem das práticas pedagógicas de criação e formação artística. Vivência, aqui, é entendida como aquela que “(...) é trazida para fora da continuidade da vida, permanecendo ao mesmo tempo referida ao todo da própria vida. (...) Na medida que a vivência fica integrada ao todo da vida, este todo se torna também presente nela”. (GADAMER, 2006, p. 116).

De acordo com Gadamer (2006), uma vivência teria a capacidade de, ao mesmo tempo, realizar certo desvio de fluxo da vida, mantendo nesse mesmo desvio o todo potente da própria vida; e esse desvio vital – que contém o todo da vida – faz parte da própria vida. Uma vivência, nesse caso, é uma experiência

intensiva, vital, lançada de forma potente na duração virtual da memória e que mantém o todo da potência vital dentro dela mesma.

Nesta toada, trago Benjamin para acrescentar ainda mais reflexão sobre este tópico e, brevemente, sobre as denúncias que ele faz sobre pobreza da experiência no mundo moderno. No ensaio publicado em 1933, intitulado "Experiência e Pobreza", Benjamin (1994) faz uma série de constatações exemplares (na arte, na arquitetura e na cultura) acompanhadas de questionamentos cruciais a respeito da pobreza que se estabelece no campo da experiência na modernidade. A experiência perde seu significado em um mundo completamente desfigurado pela barbárie das guerras mundiais, onde o "minúsculo e frágil corpo humano" se depara com toda a ostentação dos aparatos bélicos da guerra mecanizada. Benjamin nos faz sentir que uma forma de miséria passou a assolar o ambiente psíquico dos homens modernos a partir da perda da capacidade de transmitir experiências. Para Benjamin (1994, p. 205), a perda da experiência implica na transformação dos seres humanos em autômatos ou bonecos mecânicos: os gestos repetitivos, mecânicos e vazios dos trabalhadores, sobretudo dos trabalhadores especializados, reaparecem, como mostra Benjamin, nos gestos automáticos, mecânicos, uniformes, vazios e repetitivos dos transeuntes na multidão solitária das grandes metrópoles. Quer sejam pessoas que fazem trabalhos braçais ou "intelectuais", comportam-se como seres adaptados à automatização, que só conseguem exprimir-se de forma automática. Perderam sobretudo a espontaneidade. Os homens abriram mão da *Erfahrung* e vivem apenas a *Erlebnis* e, especialmente, a *Shockerlebnis*, a "vivência do choque", que desencadeia nas pessoas um "comportamento reativo" de bonecos-autômatos que "liquidaram totalmente a sua memória", "a mais épica de todas as faculdades".

Na esteira de Benjamin, Larrosa (2002) ensina que a experiência:

> É o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia, se passam muitas coisas, porém ao mesmo tempo quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo que se passa está organizado para que nada nos aconteça. (LARROSA, 2002, p. 21).

Desta maneira, a experiência está diretamente relacionada com o homem e só se realiza pelo homem. Merleau-Ponty antes havia dito que "(...) a

experiência não é descoberta, mas inventada, ela nunca é dada como o fato, é sempre uma interpretação provável" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 165). Como uma espécie de resposta ao autor, Larrosa (2002, p. 27), afirma que "a *experiência* e o *saber* que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida" (grifos meus). Neste sentido, não há dicotomia entre esses conceitos, uma vez que um depende do outro e existem de forma retroalimentada.

A noção de *experiência* e de *pessoa da experiência* de Larrosa derivada da de Benjamin é uma chave categórica para refletirmos sobre as experiências vivenciadas nas práticas do PET, pois ela une todas as etapas do trabalhos e módulos apresentados, bem como as análises feitas nas minhas pesquisas anteriores, devido aos diversos dispositivos e estratégias que utilizei para afetar as atuadoras; e dentre os dispositivos performativos que utilizei, o mais importante foi, de fato, o seu corpo-cognição fenomênico, porque além de performar, este corpo também oferece e recebe afeto como experiência. Trouxe tantas vezes as palavras "afeto" e "afetivo" nesta tese, pois é disto que se trata, porque, no afeto:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. Até aqui, a experiência e a destruição da experiência. Vamos agora ao sujeito da experiência. Esse sujeito que não é o sujeito da informação, da opinião, do trabalho, que não é o sujeito do saber, do julgar, do fazer, do poder, do querer. Se escutarmos em espanhol, nessa língua em que a experiência é "o que nos passa", o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutamos em francês, em que a experiência é "*ce que nous arrive*", o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês em que a experiência soa como "aquilo que nos acontece, nos sucede", ou "*happen to us*", o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos (LARROSA, 2002, p.19).

Ou quando Larrosa cita Heidegger:

> (...) fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em "fazer" uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, "fazer" significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (HEIDEGGER *apud* LARROSA, 2002, p. 25).

Convencionalmente, uma atriz precisa ter um corpo pronto, treinado, em estado de prontidão, para causar, através de sua forma única e individual de interpretar e mimetizar, gestos, ações, movimentos e afecções na *espectadora que percebe*. Isto, convencionalmente. Mas, não era isso que eu tinha em mente no trabalho com as atuadoras afásicas, porque compreendi que:

> O importante é encontrar potências de experiências que produzem vivências e que em si mesmas mantêm sua força vital: experiência como força motriz que lançadas como *virtuais* potentes na memória dos atuadores serão sua fonte inesgotável de organicidade e vida em toda sua força de diferenciação. (FERRACINI, 2009, p. 133).

Eu olhei para o "material da própria existência", como disse Plessner (1970) que atuadoras já tinham consigo, o corpo vivido no mundo sensível, matizado pela afasia e tornado corpo-cognição, porque "para o ator a experiência se dá, principalmente, quando a experiência está impressa no corpo" (COLLA, 2013, p.39), inclusive, pela afasia. E a partir disso, compreendi que "a experiência é o tempo do afeto e também o tempo de se afetar. A experiência, portanto, não produz ação, mas produz vivências que escapam ao mundo cotidiano da opinião e das *doxas*". (FERRACINI, 2009, p. 131).

No "palco" da afásica, assim como na filosofia de Merleau-Ponty, a pessoa não possui um corpo, mas *é* corpo; o mundo não é ocupado pelo corpo, é uma de suas dimensões. O filósofo pergunta: "Onde estamos, onde nos posicionamos, para estabelecer um limite entre o corpo e o mundo, já que o mundo é carne?" (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 138). O autor continua: "Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a espessura do meu corpo é, ao

contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne.” (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 138).

Reciprocidade, essa é uma das respostas fenomenológicas da prática; o corpo não é receptáculo ou recipiente, anuncia Merleau-Ponty (1992), mas “tecido conectivo”. O acontecimento da autoficção, matriz da conectividade durante as atividades teatrais coordenadas por mim no CCA, constituiu corpo; este corpo constituído foi mundo expressivo corporal e oral carnificado, ou seja, performativo. É mundo-corpo e corpo-mundo na reconstrução do ato teatral convencional para o ato afásico singular.

Apoiada neste fato, cara companheira de viagem, alcanço a mais um conceito que fundamenta essa pesquisa, o da poética do convívio – já inicialmente abordada quando tratei da noção do *Conatus* spinozano, pois para que teatro performativo do Centro de Convivência de Afásicos acontecesse, teve que haver, necessariamente con[vivência] entre atuadoras, entre elas e eu, e entre nós e as demais pesquisadoras. O estatuto da *con[vivência]* também reflete uma das linhas de pensamento sobre a presença na arte, que é a questão apresentada anteriormente sobre a vivência e o convívio. O teatrólogo, historiador e pensador argentino, Jorge Dubatti reflete sobre as diferentes formas de fruição da presença e da arte teatral a partir da convivência, dizendo que:

> As práticas de convívio se caracterizam *pelo encontro de presenças* num tempo determinado *para compartilhar um rito de sociabilidade* no qual se distribuem e alternam papéis, companhia, diálogo, saída de si ao encontro do outro, afetar e deixar-se afetar, suspensão do solipsismo e do isolamento, proximidade, audibilidade e visibilidade estreitas, *conexões sensoriais*, e o *convívio com o efêmero e o irrepetível*. (DUBATTI, 2003, p. 14). (Grifos meus).

Dubatti (2003) defende que tão impossível quanto resumir o conceito de convívio em uma única palavra, seria inviável conceber presença sob um viés único. Convívio e presença apresentam-se como ideias movediças, pois tão logo instauradas e circunscritas, desmoronam e voltam a ser pó, tal como a irrepetibilidade e efemeridade de certas artes, diz o autor, pois que, num breve instante que separa ambas as ideias, ambas se tornam passado e memória.

Por isso, entendo que tanto convívio como presença alcançam um **porvir** configurado pelo ato de compartilhar tempo e espaço, justamente firmando pactos de trocas de experiências, vivências e percepções. É desta forma que

concebo a ideia de um “presente da presença” ou de um “presente que estabelece presença a partir de convívio” (entre atuadoras e *espectadora que percebe*, entre pessoas que pertencem ao drama da sala), porém, no instante seguinte, aquele presente onde houve presenças e, no caso, presença em arte, se desmancha e se reorganiza como passado, que pode ser atualizado pela memória, através de processos de narrativas ou ficcionalização. Acerca deste fato, Lehmann comenta que:

> Esse presente não é um ponto do agora coisificado em uma linha do tempo; ele ultrapassa esse ponto num incessante desvanecer, e ao mesmo tempo é uma cesura entre o passado e o porvir. O presente é necessariamente erosão e escapada da presença. (LEHMANN, 2007, p. 240).

Tudo isso se relacionaria unicamente com o tempo que passa, uma vez que, numa primeira acepção, pensar em presença é pensar no instante que separa o passado do futuro, em fluxo espaço-temporal. Assim, como comentei anteriormente, presença, ou mais, a presença do corpo-cognição da atuadora afásica, não é um instante congelado no tempo, mas um **devir** deleuziano. Quanto às artes da cena, esse devir trata-se de uma espécie de “fenda” que se abre e se estrutura na atuadora como dispositivo, direcionando-a no entendimento das intensidades de sua produção de sentido (gestos dêiticos, dar de ombros, olhar de soslaio, movimentos etc., ações com densidades distintas) que vão além das intensidades cotidianas.

Trabalhar no PET sob esta ótica proporcionou toda hermenêutica do corpo-cognição afásico graças a uma abordagem pedagógica de criação nos nossos módulos, tendo em vista que considerei a ideia de “presentação” como instalação dos momentos de instabilidade cênica e desestabilização “daquilo que já sabemos”, proporcionando à afásica experimentar essa potência que foi se colocar em estado de presença, dentro de um construto de presença que não era mais a do real, mas do ficcional, da mimese performativa.

A presença vai além da espacialidade, temporalidade, materialidade e fisicalidade, pois, segundo Diéguez Caballero, “a condição do *performer*, tal como se tem entendido na arte contemporânea, enfatiza uma política para a presença ao implicar uma participação ética, um risco em suas ações” (CABALLERO, 2011, p. 44).

A pensadora mexicana fala a respeito de uma instância em que a presença no real se torna angustiante, inquietante e induz a um risco de uma experiência direta por meio da ação:

> Colocando a questão propriamente teatral, o debate da representação enquanto substituição da "verdade e presença" deveria considerar os inevitáveis deslocamentos da presença, sua disseminação na diferença. A presença como *desocultamento ou aparição*, como regresso à origem, *pátria da legitimidade*, sugere também "a nostalgia de uma presença oculta por baixo da representação" (DERRIDA, 1989 b, p. 103) e sua ligação com tramas de autoridade e de fundamentalismos. Seria este o ponto a ser observado no anunciado retorno *da teatralidade aos corpos em presença*, levando em conta que esta negatividade representacional emerge no contexto de uma crítica filosófica ao logocentrismo discursivo, *ao império do autor – em qualquer uma de suas acepções – como luminoso pai fundante de presenças-palavras-conceitos.* (CABALLERO, 2010, p. 137). (Grifos meus).

O corpo cênico da afásica não precisou se esconder. Seu corpo-cognição, quando apareceu, experimentou espaço e tempo potencializados. Além disso, o corpo cênico da afásica (ou seja, o corpo-cognição e a própria presença da afásica na cena teatral) potencializou a dualidade tempo–espaço. O "corpo da cena" (quer dizer, o corpo dramático) que construímos coletivamente desde sempre – sem uma figura de "autora central" – por sua vez, investigou temporalidade e espacialidade, construiu minutos e métricas não realistas, ocupou dimensões simultâneas do real (ou seja, suprarreais, o que está dentro das camadas do "real") e neste "corpo da cena", a atuadora legitimou sua presença. Estas são dimensões teatralizantes, ali onde o sentido da encenação/performance é erigido. O nexo do corpo-cognição é o fluxo da ação:

> Se procuramos o regresso à presença originária, não esqueçamos, como nos lembra Derrida, que "Artaud sabia que o teatro da crueldade não começa nem termina na pureza da simples presença" (DERRIDA, 1989, p. 340). Assim, problematizar a *representação como espaço de diferenças* – "uma diferença que não seria repatriável" nem reduzida à "representação do mesmo" (DERRIDA, 1989 b, p. 114) – convida a olhar este dispositivo como deslocamento em direção aos outros. Trata-se de *explorar as funções da representação*, de desmontar o *corpus* que sustenta e que pode produzir um efeito ou outro, tudo dependendo das construções específicas, das colocações em jogo e das políticas do ato e do olhar. (CABALLERO, 2010, p. 138). (Grifos meus).

O teatro performativo do PET, ao término da minha pesquisa prática (imposta pela pandemia de COVID-19 em março de 2020), atingiu um estatuto de presença *em* e *na* realidade experiencial da atuadora, como pode ser observado na performance "O Encenador" e no fotofilme "Primavera"; presença alinhada com o que o encenador polonês Tadeusz Kantor[101] chamou de um "estado de não-representação". De acordo com Kantor, entrar/estar neste estado só é possível quando "o ator fica perto de seu próprio estado pessoal e de sua situação, quando ignora e supera a ilusão – o texto – que sem parar o arrasta e o ameaça" (KANTOR, 1984, p. 118-119).

Deste modo, acerca da questão da *(re) presentação* e da *presentação*, pelo viés de Kantor, ressalto a ideia de que, dentro do espaço e do escopo do não representacional das vivências performativas do PET organizadas através de módulos, não utilizei como metodologia pedagógica repetir e/ou refazer a *presentação* inserida no contexto prático do "já experienciado" pelo corpo-cognição, potencializado pelo estado de presença, no acontecimento e no devir. Antes, a natureza do teatro performativo afásico que realizamos residiu no fato de que, mesmo que fosse reperformada inúmeras vezes, inclusive no mesmo dia, na mesma sessão, uma ação performativa sempre foi *presentada* e não representada; a obra, o fazer teatral, esteve na própria performance da afásica e não numa chamada "obra acabada". As afásicas, quando se reuniam para o PET, estavam ali para aprender e criar, para (re)aprender capacidades cognitivas através da criação artística. Eles não se reuniam para produzir uma obra de arte acabada, mas para a performance e a performance foi "a vida na vida".

7.2 Viva La Revolución![102]

[101] Tadeusz Kantor nasceu na Polônia (1915-1990) e tornou-se bastante conhecido por atuar na encenação, *happening*, performance, pintura, cenografia, desenho, escultura e objetos. Tendo passado, em sua infância e juventude, pela primeira e segunda guerras mundiais e, ao fim da vida, pela queda do muro de Berlim, a obra de Kantor foi fortemente influenciada pelo Construtivismo, Dadaísmo, Tachismo, Surrealismo e outros movimentos artísticos que permearam o século passado. Derivaram desses contatos os elementos chave de sua obra teatral, como: a recusa do psicologismo, o lado infernal, o catastrofismo, a extrapolação das concessões tradicionais de tempo e espaço, além de tomar a "destruição" e a "negação" como métodos artísticos. Atrelado ao espetáculo "A Classe Morta", "O Teatro da Morte" (de 1975) é o título do último manifesto de Tadeusz Kantor, trabalho que significou uma mudança em suas pesquisas, passando a explorar as noções de memória, história, mito, criação artística e o artista como cronista do século XX.

[102] Brado que refere inicialmente a Revolução Francesa (1789–1799) e segundamente a Revolução Cubana (1953–1959)

Nas artes da cena, diversas manifestações teatrais vêm trazendo atualizações e propostas marcantes desde o final do século XX. Do mesmo modo, as formas de ensino e aprendizagem do teatro demandam propostas que correspondam às questões históricas e estéticas que tem movimentado o fazer teatral contemporâneo, uma vez que tais propostas trazem modificações que podem ser observadas no *modus operandi* do fazer e do pensar teatro, no sentido de solicitar revisões necessárias nas metodologias de aprendizagem dessa arte.

Pretendo apontar bases históricas, práticas e teóricas que me possibilitaram investigar de que modo os processos pedagógicos de formação e criação têm sido veiculados diante das recentes atualizações no fazer teatral enquanto campo expandido e associar estes processos pedagógicos ao modo como trabalhei no PET, mirando uma pedagogia própria de trabalho a partir da afasia.

No artigo “A Essência do Teatro”, o encenador e diretor Eugenio Barba (2018) analisa a “história subterrânea” das tradições teatrais do século passado e a inserção de sua própria trajetória artística nelas, ressaltando aqueles que ele considera os protagonistas da chamada Grande Reforma teatral do início do século XX.

A Grande Reforma revolucionou o teatro ao quebrar com os paradigmas da encenação burguesa. O grande fator de mudança, ao meu ver, foi a “saída de cena” daquela uma atriz pronta, acabada e unilateral para que ela tivesse a oportunidade de criar seu trabalho de modo transversal a outros campos. Essa ação teve como consequência transformações no pensamento e na prática teatral, porquanto outras dimensões do fazer teatral passaram a ser consideradas e até inventadas, para além daquelas relativas somente à produção e apresentação de espetáculos.

Numa transição contínua a partir deste estopim, tirou-se o foco da mera criação de peças e do texto como centro da cena. Portanto, todas as atenções voltaram-se para o corpo da atriz. Todo esse caldo revolucionário propiciou o nascimento dos estúdios cênicos, dos laboratórios e das escolas de formação e criação que muito caracterizou a prática de alguns dos principais artistas ocidentais das primeiras décadas do século XX:

> Stanislavski era um amador, filho de um rico proprietário de uma fábrica de tecidos, tinha à sua disposição um edifício teatral construído especialmente para ele, onde podia ficar preparando um espetáculo por vários meses, sem pressa nenhuma. Ainda que outros tenham desbravado esse caminho antes de Stanislavski, é com ele que floresce uma cultura teatral original que rompe com os modelos do passado. O *Big Bang* do teatro do século XX é marcado por sua obra de diretor incansável e inovador, de ator extraordinário que se interroga sem parar, de *inventor de uma pedagogia*, de estimulador de rebeldes, de fundador de laboratórios, de protetor de outros reformadores: convida Gordon Craig para montar *Hamlet* e acolhe Meyerhold em seu Estúdio de Ópera. *Ele não está sozinho*. Outros atores e diretores também adequam a própria arte às suas visões pessoais, a uma época sacudida pela industrialização, pelas mudanças tecnológicas, pela Primeira Guerra Mundial e pelas devastações da ideologia fascista e da utopia social comunista. (BARBA, 2018, p. 15). (Grifos meus).

De acordo com Cruziani (*apud* SCHINO, 2009, p. 209), a história do teatro no século XX ultrapassa a história dos espetáculos que foram feitos nele, devido ao fato de que vários artistas desse período desenvolveram poéticas impossíveis de serem restritas à montagem de duas ou três peças. E se há uma coisa que une as práticas de artistas tão diversos quanto Constantin Stanislavski, Vsevold Meyerhold, Étienne Decroux, Evgeni Vakhtangov e Jacques Copeau é o fato de todos terem dedicado tempo para criar e estudar longe dos teatros. Se o grande fator de transformação foi a saída da atriz dramática da cena, isso acarretou, além de consequências na formação requerida dela, inúmeras implicações.

Uma das primeiras foi a necessidade de um espaço protegido para as artistas onde, pela via de experimentações, a potência do corpo passasse a ser invocada e explorada. Contudo, claro, essa potência só poderia ser desenvolvida através de um trabalho que demandasse tempo. É este o contexto das mudanças históricas como, por exemplo, o surgimento da figura do diretor. Até o século XIX a atenção estava com as grandes “divas” do teatro; no teatro laboratório, nos estúdios que deram origem às escolas experimentais, o trabalho de criação e montagem passou a estar sob a responsabilidade de um encenador que não se limitava a colocar, sem mais nem menos, pessoas e objetos em cena.

Houve, consequentemente, o fortalecimento da figura da atriz, não como ícone ou pessoa “famosa”, porém sustentando outra responsabilidade: a de ser o centro motriz do trabalho de criação, justamente pelo fato de que seu pensamento, sua história, seus comentários e modos de ver e viver o mundo e sofrer suas experiências de modo pessoal e intransferível tornaram-se materialidade basal para o desenvolvimento do processo criativo.

Assim, a implicação direta desse fato é a emergência de uma cultura do corpo expressivo que ultrapassou a coisa mesma da expressão corporal ou o adestramento em técnicas ou linguagens, ocasionando uma segunda implicação, que foi a de uma instauração do teatro como lugar de pesquisa pela busca de um potencial de corpo – entendido, a partir de então, como engendrador de signos, imagens e símbolos – o que problematizou uma antiga hierarquia em que o texto detinha a primazia do teatro, considerando que, a partir disso, o binômio atriz-corpo passou a ser compreendido como um *único ser*, capaz de expressar sentidos e elementos complicados de serem descritos em palavras.

Somaram-se a isso ressignificações desse corpo no espaço em relação à cenografia, à luz, até mesmo à música enquanto materialidade cênica, promovendo novas categorias de teatralidade, conforme explica Caballero (2010):

> As mudanças nas disposições cênicas e na teatralidade de certos períodos marcados por acontecimentos sociopolíticos radicais foram abordadas pelo teatrista russo Nicolai Evreinov (1936, p.67), interessado em estudar "o espetáculo sem fim" da existência humana e dos papéis sociais, mais próximo da premissa shakespeareana do mundo como um grande teatro, buscando cada detalhe que revelasse "a incessante teatralização da vida" (p. 72), invertendo, em sua perspectiva, as visões tradicionais que vinculavam teatralidade e teatro, ao considerar que "o teatro, enquanto instituição permanente, nasceu do instinto de teatralidade" (p. 50). Evreinov reivindicou a teatralidade como uma situação pré-estética (p. 42), determinada por um instinto de transfiguração capaz de criar um "ambiente" diferente do cotidiano, de subverter e transformar a vida. Vivendo na mesma época e na mesma cidade que Artaud, escrevendo textos que se relacionam ao longo dos mesmos anos – entre 1927 e 1930, além de coincidir com ele nas fortes críticas ao estilo realista que falsificava a vida da cena e na apreciação das convenções "irrealistas" que animavam o teatro ocidental, também coincidiu na observação da teatralidade nos cenários naturais e efêmeros. (CABALLERO, 2010, p. 15)

Desta maneira, temos que, na conjunção formada pela atriz que atua/habita um espaço específico e dedicando tempo para pesquisar, é que diferentes relações de trabalho começam a ser levantadas (incluindo-se, aí, as do teatro de grupo, como veremos a seguir).

Os diretores e artistas pedagogos do período compreenderam que a "nova" (por assim dizer) formação da atriz trazia "transformações mais amplas

do sujeito, envolvendo a dimensão ética, política, existencial, corporal ou mesmo espiritual." (QUILICI, 2012, p 16). Este contexto histórico promoveu uma inédita forma de produção teatral, que foi a *produção de teatro de grupo* junto à *noção de grupo de teatro*, tendo em vista que essas configurações foram fulcrais para a condição de um aprofundamento da atriz para consigo mesma e com seus pares. Por isso, deu-se especial importância a um tipo de pedagogia que propusesse métodos, metodologias, procedimentos e conceitos para além da mera aquisição de uma técnica, sendo assim demandada uma formação que considerasse, também, o desenvolvimento humano (exatamente da forma como apresentei a premissa sobre este assunto, quando atravessamos o trecho 7.1 do sétimo vale).

Essa revolução da cena e de sua forma pedagógica de existir levou à quebra do binômio ensaio/apresentação, com a intenção de se criar uma terceira instância, qual seja, *o trabalho da atriz sobre si mesma* através de um treinamento pessoal. E como articuladora de todos estes elementos revolucionários, a ética.

Segundo SCHINO (2009, p. 26) a palavra "laboratório" não definia uma metodologia ou um conceito, mas, literalmente, um espaço. Na história do teatro e da formação teatral no século XX, o lugar do laboratório abarca, minimamente, dois importantes encenadores – Stanislavski e Grotowski. Ambos lidaram com questões semelhantes, porém em épocas e conjunturas bem diferentes. Contudo, ambos compreenderam a fundamental importância da dimensão ética na arte da atriz e que o trabalho desta sobre si mesma, tendo a noção de teatro enquanto ofício, seriam sentidos orientadores de todo o processo.

Compreendendo aqui comigo, companheira leitora, que a cena contemporânea do século XXI, herdeira da Grande Reforma, desconstruiu e questionou paradigmas vigentes, abrindo, desse modo, um espaço mais instável e experimental, é possível afirmar que os elementos revolucionários do século XX não foram renegados, porém transformados. De acordo com Quilici (2012), os processos artísticos dos caminhos contemporâneos não se alienam em relação à cena moderna:

> Penso aqui no "trabalho do ator sobre si mesmo" postulado pelo "velho" Stanislavski, buscando o cultivo de um "estado criativo", relativamente independente da tarefa de construção da personagem. A pesquisa

> seria retomada e recriada por Grotowski, culminando em trabalhos desvinculados da produção de espetáculos e na proposição do ator como "*performer* arcaico". (QUILICI, 2012, p. 2).

Deste modo, o teatro laboratório desses encenadores – que sustentavam um estatuto quase alquímico de transmutação atoral – no qual o objeto de estudo e a pesquisadora eram os mesmos, afastando-se, assim, da dicotomia *eu x meu corpo*, visando realizar sua própria transformação, seria, enfim, uma prática próxima daquilo que se entende por cena contemporânea, ou, mais, pelo que se entende por cena em campo expandido:

> O centro da noção de cena expandida no teatro, consiste em pôr em crise os modelos da produção teatral, da direção, da atuação, de todos os procedimentos tradicionais que definiram esta arte. Tal expansão poria em dúvida, ou em discussão, as formas do fazer teatral sem deixar de reconhecer o teatro como linguagem. A cena expandida implica pensar em crise nos modelos cênicos, e isso significa que não se poderia formular uma ideia de cena expandida que possa ser delimitada, clara e estável. É exatamente sua dinâmica e transbordamentos o que estimula pensá-la como hipótese. Sabemos que esta cena se caracteriza pelas rupturas com a representação e ao mesmo tempo pelo seu reconhecimento; pelo abandono das narrativas e por sua reivindicação da narração como procedimento cênico; pelas experiências vivenciais e pessoais dos que atuam, pela dialética entre o ficcional e o real. Mas fundamentalmente, por se desenvolver tomando a incerteza do que é fazer teatro na atualidade. (ABIN, ÁLVEZ, ANGELELLI, CARREIRA, MIRZA, VARGAS, 2019, p. 4).

Objetivando a instalação de distintos modos de percepção, evento e acontecimento não são alheios à ideia de teatro enquanto prática artesanal e/ou ofício contemporaneamente: coisa tão cara à época do Reformadores (*cf*. BARBA, 2018) que, há um século, se retiraram do palco para criar um novo espaço para a atriz e seu corpo performativo, e agora, como tenho defendido a partir desta tese, um novo espaço para uma nova pessoa no campo, a atuadora afásica e seu corpo-cognição.

O espaço de experimentação que criei no PET esteve alinhado totalmente ao conceito de laboratório porque o CCA, inclusive, nasceu como expressão de um laboratório, o de Neurolinguística do IEL – e quando este foi extinto, passou a integrar o LAFAPE, como falei no primeiro vale. No CCA, nós nos juntávamos para o acontecimento, para o trabalho da atriz sobre si mesma (autorreferencialidade da cena afásica). Há muito tempo venho observando, enquanto artista da cena, a aplicação das atividades teatrais como prática

formativa e performativa que somasse ao exercício estético do teatro (e do teatro performativo) uma instrumentalização capaz de permitir à atriz o reconhecimento e a utilização integrada de corpo e mente, e descobri que uma das maneiras mais eficazes para se conseguir este feito é a prática do teatro em coletivo, em grupo. Os módulos do PET existiram de forma a estimular o coletivo porque, por mais que eu orientasse as práticas e vivências, as atuadoras foram coautoras de todos os processos criativos.

Para Lehmann (2007), o centro do treinamento de uma atriz não está em aprender esta ou aquela técnica de criação de personagens, mas no trabalho conjunto, e pensando relativamente ao tema da formação da atriz contemporânea, em entrevista concedida à Revista Sala Preta (ECA/USP) Féral (2009), na esteira de Lehmann, comenta que não acredita existir algo como uma formação específica para o teatro performativo, porque, para tal formação existir:

> Isso implicaria um trabalho maior no nível da inventividade, da criatividade do artista, do que chamamos de escritura cênica, mas isso não dispensaria o ator de ter necessidade de aprender certas técnicas de base. (...) O que é necessário conhecer? Tudo. É preciso ser curioso, é preciso ler, também é preciso conhecer o mundo, é preciso estar ancorado no mundo e manter-se informado sobre tudo. Não é necessário de forma alguma separar o teatro das outras formas de arte. Não se deve pensar que o teatro existe sobre sua ilha, separado do mundo. O teatro partilha ligações estreitas com as outras artes, ele sofre influência delas. (FÉRAL, 2009, p. 261).

Nesta toada, Caballero (2010), Fernandes (2011) e outras teóricas das artes cênicas em campo expandido[103] identificaram uma crise de identidade na cena contemporânea e uma espécie de indefinição de cunho epistemológico. Podemos falar "de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante" (FERNANDES, 2011, p. 11). Ambas as pesquisadoras, em consonância com outras pessoas

[103] "A crise da personagem é uma das consequências que, nas artes cênicas, se desprende das rupturas estéticas, ideológicas, políticas e filosóficas de fins do século XIX, provocadas a partir dos movimentos de vanguarda. Falando especificamente do teatro, o impacto supôs uma transformação do eixo centrado no texto dramático sustentado na concepção teatral da poética aristotélica (reforçada para o racional pelo Iluminismo), baseada na mimese e sustentada pela integração de ator, personagem e texto. Por sua vez, e em consonância com a crise e explosão da personagem, se produz uma revalorização do lugar do ator, que passaria a ser considerado já não como mero intérprete de um texto, mas também como um criador". (ABIN, ÁLVEZ, ANGELELLI, CARREIRA, MIRZA, VARGAS, 2019, p. 14).

pesquisadoras da cena contemporânea, percebem uma multifacetação da identidade da atriz decorrente dos fatores históricos expostos a seguir:

> Nos interessa reafirmar a ideia de um teatro em crise como condição da cena expandida; uma crise que afeta o texto, a personagem, os modos de recepção e o ator, ainda que este último veja reforçada sua condição de sujeito criador. Esta crise se relaciona estreitamente com sua condição de contemporaneidade porque não permite a reafirmação de um modelo estabelecido. (ABIN, ÁLVEZ, ANGELELLI, CARREIRA, MIRZA, VARGAS, 2019, p. 23).

Diante da expansão de diversas estéticas e poéticas teatrais, um dos aspectos que bordeja essa crise é o fato da performance mirar na desestabilização do cotidiano através da ruptura e da transgressão, promovendo ações artísticas calcadas na fronteira multifacetada entre processos e linguagens. Fernandes (2011) também trata da mistura de gêneros artísticos decorrente desta interface como o resultado da necessária contaminação que acontece no teatro contemporâneo, entre procedimentos da teatralidade e da performance, como mais um elemento provocador da crise.

Sobre isso, Barba (2018) comenta que não houve uma transmissão pedagógica dos Reformadores para gerações seguintes: “não houve uma via de ensinamento”, diz Barba, destes “grandes encenadores” da primeira metade do XX; mesmo que o teatro pós Grande Reforma tivesse que ser eminentemente pedagógico para existir e assinalado pela criação de técnicas que geraram pedagogias e laboratórios de experimentação, não houve passagem da experiência, pois, segundo o encenador:

> A quantidade e a variedade de exercícios inventados pelos Reformadores são realmente uma “**ficção pedagógica**”. Não ensinam nem explicam as regras da interpretação do ator. Eles mergulham o aluno num fluxo — normalmente indecifrável — de obstáculos e limitações físicas e mentais, para libertá-lo das categorias funcionais e utilitaristas da vida cotidiana. É uma longa aprendizagem, que permite incorporar a coerência de um *ethos* profissional. E assim ele se torna uma presença que encarna os valores absorvidos durante vários anos de trabalho. Os exercícios ocultam um coração num trabalho que parece uma auto anulação, mas que leva à autonomia. (BARBA, 2018, p. 19) (Grifos do autor).

O fato de não haver “transmissão de ensinamento", de acordo com Barba (2018) é uma metáfora e está relacionada com a forma como se estabeleceram

as relações entre aqueles diretores pedagogos e as atrizes. Exercícios e treinamentos teatrais inventados ou redescobertos foram difundidos na segunda metade do século XX – segundo o encenador – sobretudo no Terceiro Teatro, nos grupos autodidatas, que se excluíram ou foram excluídos da "Grande Tradição do Teatro". Porém existe uma ambiguidade com relação ao uso daqueles treinamentos que tem a ver com a "história do mestre que indica a lua e do aluno que fixa o olhar no dedo que a indica, pois não vê o astro que está ao longe" (BARBA, 2018, p. 19).

Realmente, foram exercícios que impressionaram pelo seu poder de sugestão e satisfação de realização, pelas incríveis capacidades corporais que desenvolviam e pela sensação de ultrapassar barreiras e pelo "valor mágico" em torno dos que os ensinavam, porque eram mestres cujas montagens eram inspiradoras. Porém, Barba (2018) alerta o quanto isso tinha de excesso e deslumbramento, porque "lembra aquele comportamento que leva algumas pessoas a tomarem remédios achando que vão emagrecer" (BARBA, 2018, p 19):

> Os exercícios elaborados pelos Reformadores continham um núcleo de informações essenciais que estavam em simbiose com a visão e os objetivos da única forma de teatro à qual eles queriam dar vida. Seus atores transformaram e deram vida ao desenho estereotipado desses exercícios usando uma energia pessoal, sem se deixarem devorar por seu lado "gímnico". Muito pelo contrário: desse desenho extraíram uma leveza, uma radiação que era capaz de favorecer — ainda que não fosse a intenção deles — ressonâncias e associações nos observadores. (...) Quando os exercícios são repetidos fora do contexto em que nasceram, *corre-se o risco de esvaziá-los de seu coração oculto*, reproduzindo somente sua concha externa. Sem uma condução rigorosa e competente*, sem um ambiente consciente de que há um objetivo distante* — a lua que brilha e esconde um lado obscuro e inacessível —, os exercícios não ensinam nada mais que olhar para um dedo que aponta. *O coração oculto ajuda a ver o dedo do mestre pertinho de você*, a ter consciência da lua distante que o dedo dele está indicando, e a se esquecer das duas coisas ao longo do caminho que deve levá-lo ao encontro consigo mesmo. (BARBA, 2018, p. 19-20). (Grifos meus).

Deste modo, compreende-se que as pedagogias de formação teatral/atoral na cena contemporânea resgatam, não métodos tidos como

"receitas de bolo"[104], porém novos procedimentos para criação e para invenção de práticas que vão causar novas metodologias que embasam a produção própria dos grupos e coletivos e/ou das suas diretoras/encenadoras e atrizes-criadoras, ou seja, uma prática direta da atriz com as materialidades de criação desenvolvidas pelo grupo e em coletivo.

Uma evidência disso é que a figura do encenador (aqui quis dizer homem, mesmo; hoje, felizmente, temos muitas mulheres cis e trans e pessoas da comunidade LGBTQIAPN+, trabalhando; mas, voltando…) ou diretor não é mais a pessoa central, aquele "autor" que controla tudo, porque "o ator assim como todos os agentes criativos, a tecnologia, e os meios, não obedecem mais a um artista demiurgo". (PAVIS, 2014, p. 7). Novas habilidades são solicitadas à atriz atual, tais como autonomia criativa, consciência crítica, capacidade de dialética.

No teatro contemporâneo surgiram propostas que várias pesquisadoras têm relacionado com a cena expandida, pois movem o foco da "representação da personagem", sua dissolução como tal a partir da crise, para o foco na atriz. Esta nova cena, que não parte da representação, porém da *presentação* e intervenção distinta do real, cancelando limites do tempo e tornando o corpo o ponto fulcral, estreita sua relação com a arte da performance e seus registros de acontecimento e experiência.

Afinal de contas, como apreender o ser-no-mundo incorporado, sobretudo, no caso desta jornada, quando este ser-no-mundo se aprimora por processos performativos a partir de seu próprio corpo afásico, seu "corpo inabitual", algumas vezes, incompreensível a um olhar desavisado? 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, p. 200):

> 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 a *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).

[104] Haja visto o mito em torno do suposto "método Stanislavski", já desmistificado pela literatura, escritas e pesquisas desde o final do século XX.

Estas abordagens contemporâneas geraram movimentos artísticos que têm como característica a desconstrução de um mero impulso mimético enquanto princípio epistemológico para a criação. Assim sendo, como conclui Féral, a aproximação entre performance e teatralidade torna-se evidente quando:

> Tudo coloca certas performances atuais ao lado do teatro, em particular, *sua escritura cênica*, sua relação com o corpo da performadora, com o tempo de representação, com o real, com o espaço. (...). A performance se propõe, com efeito, *como modo de intervenção e de ação sobre o real*, um real que ela procura desconstruir por intermédio da obra de arte. Por isso ela vai trabalhar num duplo nível, procurando, de um lado, *reproduzi-lo em função da subjetividade do performer*; e, de outro, *desconstruí-lo, seja por meio do corpo – performance teatral –* seja da imagem – imagem do real que se projeta, constrói ou destrói a performance tecnológica (Féral, 2008, p.136-137). (Grifos meus).

Tal qual realizamos no PET, no qual o material da própria vida das atuadoras tornou-se materialidade de criação. Como analisado nos vales e voos anteriores relativos aos módulos performativos por exemplo, pelo convívio estruturado e ritualizado com seus pares, as atuadoras participaram de várias atividades cotidianas e artísticas e se exercitaram em novas possibilidades de reorganização de suas expressões e de seu conjunto cognitivo, por vezes não facilitado por diversos motivos, seja pela vivência familiar, comunitária ou profissional.

Reforço que em nenhum momento tratei da clínica médica. Antes, porém, debrucei-me sobre atuadoras afásicas e sobre a agitação de afetos, sensações, percepções e aversões que permearam nossas experiências performativas. É por isso que, nesta pesquisa, não houve uma distinção dicotômica entre teatro e performance, não só porque o *ato afásico* já é teatral por natureza – em conformidade com o que defini para a tese – porém porque também assumi a linha argumentativa apontada pela pesquisadora Erika Fischer-Lichte que comentou o seguinte:

> Nosso conceito de performance é mais amplo, enquanto que, para Schechner e os falantes da língua inglesa, esse conceito é mais

> restrito. Em inglês, quando se fala em teatro, pensa-se em dramaturgia; enquanto na Alemanha, falamos em teatro quando há performances, sejam elas provindas da dramaturgia, do teatro não dramático, da dança ou ópera etc. E, além disso, também falamos em teatro quando alguém faz uma cena na rua, mesmo que não seja algo muito elaborado, mas com pessoas assistindo. Quando os estudos teatrais surgiram na Alemanha dentro da academia, começaram como uma disciplina sobre performances. [...]. Tínhamos disciplinas de literatura, mas o foco estava no texto; não tínhamos algo sobre performances. E uma vez que precisávamos de uma, a disciplina acadêmica Estudos Teatrais foi criada, com o objetivo de lidar com as performances (FISCHER-LICHTE, 2013a, p.131).

Como professora, entendo que para trabalharmos as singularidades expressivas de cada aprendiz, precisamos respeitar o tempo, o espaço, suas competências e habilidades. É preciso enfatizar, também, o quanto se faz necessário que cada professora de teatro seja também uma pessoa aberta às experiências empíricas da prática no sentido de pesquisa. Diante disso, vale a pena sempre frisar que a formação em arte refere-se a um processo contínuo, que nunca acaba, porque ele sempre implicará e impactará nossas vidas como artistas docentes, nas idas e vindas de nossas histórias pessoais; nos processos que envolvem vivências e saberes da prática e do intelecto, e tudo isso transborda, em muito, o currículo acadêmico[105].

A performatividade afásica que vivenciei no PET e que amadureceu com o tempo, inscreveu-se como prática artística que privilegiou o uso de recursos expressivos os mais diversos tais como a palavra, o silêncio, os movimentos, os gestos, a ação física, a dramaturgia etc., de acordo com os módulos cênicos trabalhados e promoveu o incremento da imaginação e do senso crítico sobre aquilo que é público e o que é privado por parte da atuadora, desta forma, funcionando como ferramenta propulsora e motivacional para o despertar de situações teatrais derivadas da vida e para a elaboração de um procedimento pedagógico de criação estética.

Tive, ainda, condições de verificar como a afásica reorganiza, gerencia e se utiliza das suas capacidades expressivas enquanto estratégias compensatórias, alternativas e complementares na criação de cada ato

[105] Esta reflexão faz parte de um conjunto argumentativo maior, articulado no capítulo “Práticas Teatrais na Escola”, de minha autoria, expresso no livro “Teoria e Prática das Artes Cênicas”, que escrevi em parceria com o ator, pesquisador e Prof. Dr. Lucas Pinheiro (UNESPAR), conforme referências bibliográficas (Pinheiro e Calligaris, 2020).

performativo comunicativo, empenhando-se em se tornar uma agente de mudança de sua própria estrutura expressiva, social e histórica.

O Prof. Tonezzi e eu assim escrevemos para o site do COGITES, em 2015:

> Assim, na interação e na cooperação entre seus parceiros de jogo, o afásico, durante o Programa de Expressão Teatral, pode perceber suas próprias intenções comunicativas e diferentes formas de expressá-las, pode compará-las aos dos outros, inferindo e reconhecendo significações alheias. Trata-se de um processo que estimula a empatia e a intercompreensão. Afinal, representar um personagem ou criar uma situação é também se colocar no lugar do outro, é "perspectivar" os sentidos próprios e alheios, é criar possibilidades de trabalhar e compreender a diversidade; é poder perceber a si mesmo e aos outros em ação no mundo. (*Site* do COGITES, METODOLOGIA: III – PROGRAMA DE EXPRESSÃO TEATRAL).[106]

As experiências pedagógicas do PET se inscrevem, pois, como parte integrante desta revolução pedagógica do teatro no século XXI, porque atualizam e expõem a situação e a presença da pessoa afásica na cena teatral.

A produção de saberes no PET produziu uma epistemologia de trabalho com pessoas afásicas através da imersão integral e direta nos módulos performativos e este conhecimento pode ser utilizado como prática pedagógica *com* e *para* quaisquer públicos e artistas interessadas. Eu mesma aplico o que aprendi trabalhando com as atuadoras em minha prática como professora fora do CCA e na minha companhia de teatro.

José Tonezzi, ao falar do seu trabalho com atuadoras afásicas do CCA, afirma que: "a base de um trabalho teatral com afásicos deve dar-se no reconhecimento e na incorporação de suas características presentes e, sobretudo, corporais" (TONEZZI, 2007, p. 65). Ora, minha parceira de voo, esta é uma das bases da educação teatral, por excelência. As práticas e módulos performativos do PET, como atesto, são as mesmas das práticas laboratoriais de criação, possuindo as mesmas características e sendo ambiente de experimentação de procedimentos cênicos reconhecidos pelo teatro contemporâneo.

O teatro performativo propiciou o comparecimento de diversas camadas interativas: entre atuadoras, entre afásicas atuadoras e afásicas autoras, entre

---

[106] Disponível em http://cogites.iel.unicamp.br/p/metodologia.html. Acesso em 14 set. 2022.

atuadoras e diretora, enfim, entre pessoas com diferentes papéis. Uma camada, contudo, é peculiar, sem a qual este teatro não existiria: há uma espécie de diálogo de singularidades entre a atuadora-performadora e a sua receptora, aquela que apreende a expressão suscitada pela atuadora. Por meio deste diálogo a atuadora "aprende" a conduzir os gestos, as palavras, as pausas, o olhar, a ação presente de cena, enfim, todas as diversas expressões da atuadora. A reação da receptora, para onde ela olha, se boceja ou se ri ou se se comove, todas as diversas expressões da receptora configuram, para quem está gerente da situação de atuar, uma resposta ao ato de ser intérprete, uma resposta aos seus conceitos sobre o ser ficcional e a dramaturgia do espetáculo ou sobre o roteiro performativo etc., e se expande para fora da cena. Segundo Féral (2008):

> (...) Vale ainda dizer que, nas outras formas teatrais (particularmente as dramáticas), o teatro performativo toca na *subjetividade do performer*. Para além dos personagens evocados, ele *impõe o diálogo dos corpos*, dos gestos e toca na *densidade* da matéria, sejam as do performer em cena ou das *máquinas performativas*: *vídeos*, instalações, cinema, arte virtual, *simulação.* (FÉRAL, 2008, p.207). (Grifos meus).

Rigorosamente a mesma coisa aconteceu no teatro performativo do CCA, exceto pela presença da *espectadora que se percebe* externa. Então a transfiguração dessa pessoa em figura, em ser ficcional, no PET, não dependeu de um olhar externo ao processo, mas principalmente de um olhar de uma atriz pesquisadora, encenadora-professora que, por vezes, performava junto com as afásicas. A minha condição quádrupla de atuadora, encenadora/professora, espectadora e pesquisadora, aliada às práticas e criações próprias, inéditas, autorais das atuadoras afiançaram-me propor uma pedagogia transversal que surgiu da experiência e da vivência em artes cênicas e performativas.

Para o trabalho teatral desenvolvido no CCA durante o PET, desde a época da IC, usei uma ferramenta de trabalho extremamente importante, o jogo teatral. Em seu trabalho, Courtney (2001) aborda jogo, teatro e pensamento baseado nas teorias de antropologia e psicologia social de Vygotsky, no behaviorismo da imitação e também na psicologia do desenvolvimento de Piaget. Em psicanálise, basicamente, ele demonstra que o fazer teatral pode

revelar um reflexo do pensamento inconsciente, cujo objetivo é a reprodução pela pessoa, em forma simbólica, das experiências não solucionadas da vida e a busca de soluções. Juntei a isso a pulsão de ficção de Suzi Sperber (2002). Conforme o autor (COURTNEY, 2001 *apud* CAVASSIN, 2008, p. 41), o jogo teatral pode permitir à pessoa reexperimentar os acontecimentos e, através da repetição, ganhar o domínio sobre eles. Acerca da repetição como dispositivo de jogo e reprodução simbólica de processos da vida, Sperber ensina que:

> O imaginário cria um contexto de ação, personagem, relações, projeções do vivido. Projeta o evento historicizável (diacrônico) para fora de si, em um constructo a rigor ficcional (e neste momento sincrônico). Essa ficção se estrutura de acordo com certas funções e requer uma série de instrumentos que ultrapassam o que se tem convencionado como discurso. Vai além da palavra (oralidade), de certa forma corporificada, e do corpo, do qual emana uma qualidade do sentir, uma energia, que se manifesta independente ou para além do movimento, isto é, da gestualidade. Vai sobretudo além da subjetividade, incluindo outra e trabalhando a relação de ambas com o mundo, dentro do universo que se apresenta como eixo. Tudo inserido na mesma efabulação, que precisa de um recurso que indicie a temporalidade transcorrida e vivida e a espacialidade (constituída de diferentes espaços). O recurso extremamente econômico geralmente usado para essa finalidade é a repetição. (SPERBER, 2002, p. 266).

Estudando o trabalho de educador teatral de Courtney (2001) à luz de Sperber (2002), pude estabelecer esta relação direta entre o jogo teatral e o processo criativo para o desenvolvimento imaginativo e da teatralidade afásica. O autor defende que a imaginação dramática está no centro da criatividade humana. Quando joga o jogo do teatro, uma pessoa desenvolve inteligência e humor. A autora ilumina esta questão comentando que o imaginário se funda como condição de representação da experiência, pois que emana dela, de sua contingência, de sua imanência, ampliando seus limites, ampliando os limites de imaginação de uma pessoa. Estas duas acepções, no meu entender, estão amarradas na elaboração e aplicação de jogos teatrais.

Como gostaria de compartilhar, pássaro-leitora, o jogo teatral requer um conjunto de processos e permite um leque complexo de implicações. Considera-se que diversas das técnicas atuais de jogos teatrais conhecidas no Brasil descendem e derivam diretamente das pesquisas iniciadas por Viola Spolin, na década de 1960, nos Estados Unidos. Foi a partir dos trabalhos desta multiartista e educadora que o fazer teatral inicialmente saiu da sala de trabalho dedicada

exclusivamente a atrizes e adentrou as salas de trabalho de terapeutas, escolas, hospitais, clínicas e locais onde o teatro pudesse servir como chave catalisadora e reveladora de processos semióticos e sócio-interacionais.

Autora de vários textos sobre improvisação, seu primeiro livro, "*Improvisation for the Theater*" (1963), foi traduzido no Brasil por Ingrid Koudela e Eduardo Amós. Publicado pela editora Perspectiva em 1978, tornou-se o livro de referência, no país, sobre o movimento do teatro improvisacional em defesa dos jogos teatrais. As primeiras utilizações e adaptações de jogos teatrais brasileiros à estrutura do sistema de jogos teatrais de Viola Spolin foram desenvolvidas pelo grupo de pesquisadoras em teatro e educação liderado pelas professoras Ingrid Koudela e Maria Lúcia Pupo, auxiliadas por estudantes do curso de licenciatura em teatro da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Com base na experimentação e na investigação das possibilidades de uso da estrutura fundamental do sistema de jogos teatrais de Viola Spolin (foco, instrução, plateia e avaliação), tornou-se possível chegar à formulação de instruções precisas, que criavam oportunidade para o engajamento de jogadoras numa atividade teatral espontânea e improvisada, baseada, a princípio, no jogo com crianças. A partir da obra de Spolin e das abordagens de Koudela e Pupo, pude avançar na constituição de uma base de trabalho que orientou, lá no início da IC em 2003, a constituição dos movimentos performativos no PET. Vale ressaltar que utilizei a mesma bibliografia estudada na Cia Trilhas da Arte desde 1997, sob orientação do ator, professor e diretor, Antonio Ginco.

Categorias específicas como exercícios de observação, de memória, jogos sensoriais, de aquecimento, de agilidade verbal, de comunicação não verbal, entre outros, ampliam o limite tradicional da "situação de aprendizagem", levando as pessoas a adquirir "habilidades de processo" ao trabalhar com um sistema de percepção e comunicação que "rompe a linearidade da forma discursiva" (KOUDELA, 1981), ou seja, principalmente para a condução do processo em teatro, "não existe uma sequência preestabelecida". A extensão do jogo depende da realidade de cada grupo. Podem-se selecionar jogos específicos isoladamente ou jogar uma sequência durante um tempo indeterminado (SPOLIN, 2001).

Viola Spolin (2010) acreditava que o processo de atuação teatral deveria ser baseado na participação da pessoa nos jogos de atuação. Por meio do envolvimento com tais atividades, as atrizes desenvolvem liberdade individual dentro do escopo de regras e códigos estabelecidos pelo jogo e, por isso, desenvolvem habilidades e técnicas exigidas para se jogar. A pessoa se transforma em uma jogadora criativa à medida em que interioriza essas liberdades, habilidades e técnicas. Em oposição à assimilação pura da realidade ao "eu", o jogo teatral propõe o esforço da desacomodação, da saída da zona de conforto, por meio da solução de problemas através da atuação, pois "todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco" (SPOLIN, 2010, p.3). Em consonância a isso, Koudela (1991, p. 47) afirma que "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.".

Dentre as atividades de implementação dos jogos teatrais apresentadas na obra de Spolin estão os "Jogos de Aquecimento". Como a própria expressão explicita, o objetivo deste trabalho é aquecer, elevar a energia e interação da atuadora. Aliando a utilização de espaços ao ar livre, cantos e jogos oriundos da cultura popular, essas atividades "envolvem movimento físico, música prazerosa e um pouco de atuação" (SPOLIN, 2004, p. 53).

Por exemplo, com o intuito de aquecer e focar na interação do grupo, os "Jogos de Movimento Rítmico" da autora propiciaram às jogadoras que se tornassem conscientes do movimento corporal: "nas oficinas de jogos teatrais, os participantes devem sentir-se livres para explorar" (SPOLIN, 2004, p. 63). Estão entre os objetivos destes jogos: **i)** explorar movimento e expressão física; **ii)** descobrir o movimento natural e compreender os elementos do movimento.

Os desdobramentos destas tarefas são múltiplos, por exemplo, uma bola invisível arremessada para uma parceira de jogo ajuda as participantes a compartilhar e estabelecer contato com as outras. São jogos que objetivam, também: **i)** sentir o espaço e descobrir que este pode ser manipulado; **ii)** explorar uma nova forma de comunicação não verbal; **iii)** despertar a comunicação "invisível" das jogadoras, encorajar o acordo no grupo e a participação conjunta.

Segundo a autora, nesse processo “quando o invisível se torna visível, temos a magia teatral” (SPOLIN, 2004, p. 77).

Os jogos propostos por Spolin, assim como os que praticamos no CCA, eram iniciados como “aquecimento” e após sua execução, o grupo estava preparado para perceber conscientemente outro aspecto de seu corpo: os sentidos (*vide* todos os vídeos do canal de Youtube, que se alinhava e é intertexto digital com esta tese). Esses são primordiais para o teatro performativo, considerando, por exemplo, que os adereços e cenários são passíveis de transformarem-se em objetos distintos do que realmente são; é assim que uma mesa e objetos diversos podem se transformar numa bancada de trabalho de um engenheiro como na sessão do PET em que o atuador RL performou com a máscara expressiva.

Tendo o foco nos jogos teatrais, sempre incentivei o grupo a: **i)** prestar atenção na ação de cena; **ii)** tornar-se consciente das várias propriedades de um objeto/materialidade cênica; **iii)** aguçar sua capacidade de observação e memorização; **iv)** aprimorar seus sentidos da audição e da visão. Ao analisar as potencialidades expressivas dos jogos teatrais trabalhados, eles se mostraram transformadores por permitirem criar sentido para as práticas que realizamos no PET.

É justamente aqui que se situa a importância do equipamento sensorial ativador do corpo-cognição afásico, que cumpre uma função específica: “(…) seu corpo físico [age] para tornar visível para a plateia aquilo que é invisível” (SPOLIN, 2004, p. 97). Todas estas habilidades foram fundamentais para a construção dos múltiplos *corpora* trazidos para a tese, a saber, todos os módulos performativos que apresentei.

As análises das atividades artísticas do PET contribuem para o movimento de uma ideia de pedagogia do teatro que esteja em consonância com as práticas contemporâneas que priorizem a experimentação direta, a sensorialidade compartilhada e o ato performativo estético-político-social como experiência. **Nas práticas do PET as fronteiras entre *arte* e *psique* foram diluídas, pois ambas ocorreram num campo fronteiriço em que se concebe teatro performativo como experiência e a experiência corpóreo-sensorial como arte enquanto ressignificação simbólica.**

Apesar da complexidade que envolveu minha pesquisa junto ao PET e que agora compartilho com você, cara leitora-pássara, busco destacar aqui os desdobramentos de uma visão de teatro performativo baseada na constante observação das práticas de criação e na exploração de procedimentos que geram estímulos à percepção e recepção.

As práticas performativas e o modo de existir dos módulos do PET visavam produzir experiências que, devido à natureza de encontro e convívio no CCA, aconteceram no contexto do laboratório cênico, e isto acionou um dispositivo de trabalho que fazia com que atuadoras, em uma multiplicidade de momentos, fossem espectadoras de si mesmas. Este dispositivo pedagógico foi marcante em nossas vivências pois, no teatro contemporâneo, a busca pelo exercício de experiências híbridas como as vividas no PET, cria espaço para a ambivalência e para a pluralidade dos sentidos, porque deriva de pressupostos trans, inter e multidisciplinares, nos quais a construção do sentido se apreendeu por meio das formas da ficcionalização + ato performativo, tornando o próprio sentido comunicável e partilhável.

Processos artísticos, montagens e performances da atualidade intentam diluir o atrito entre os binômios corpo-mente, pensamento-ação e concepção-fruição ao dispor as pessoas participantes do fenômeno teatral em situações de hibridismo, ativas e receptivas simultaneamente, sejam essas pessoas atrizes ou *espectadoras que percebem.*

A performance paródica “O Negrinho do Pastoreio”, por exemplo, como vimos dois vales atrás, articulou *estado de presença/ato afásico* e *estado de presença/espectadora* ao mesmo tempo, porque visei instaurar um espaço de ampliação das formas de expressão e comunicação das atuadoras baseadas na sensorialidade e no espaço compartilhado. Assim, embora tivéssemos a intenção de chegarmos ao final da performance, para a qual até já havíamos combinado um desfecho via roteiro, enquanto encenadora, não mantive o foco especificamente na mensagem ou em “passar o conteúdo” da lenda, mas sim em *fazer experiência de processos*. Nós não queríamos ter algo a ensinar, unidimensionalmente (embora, naturalmente, a paródia tenha tido um final moral e sociopolítico engajado, adequado a fábulas). Meu interesse principal esteve em sustentar o ato afásico das atuadoras enquanto *performers* geradoras e detentoras dos códigos de realização do jogo cênico.

Sobre este aspecto da forma de ser e de atuar no teatro contemporâneo, tal como praticamos no PET, Desgranges (2011), defende que:

> (…) a função do artista não é a de quem tem algo a ensinar ou de quem quer produzir algum efeito fundamental previamente constituído, e talvez se aproxime da de um propositor de jogos: jogos imprevisíveis de associações e dissociações; jogos de palavras, de imagens, de percepção, de afeto, jogos de linguagem, a serem elaborados e produzidos pelo próprio espectador (ou como quisermos chamar esse participante do evento); jogos em que as suas soluções sejam bem-vindas, bem como suas estratégias e táticas no modo de ler as palavras e demais elementos e proposições de cena; jogos que movam sonhos, necessidades, vontades, compreendendo o espectador não como indivíduo apassivado, mas como ser desejante, que não está mais em busca de modelos, ou de interpretações prévias de pedagogia moral, ou de quaisquer efeitos coordenados antecipadamente. Trata-se de inventar a cada momento procedimentos que façam valer um potencial já existente, e colocá-lo em jogo, deixando que cada qual trace seu próprio caminho pelos elementos de cena, quer se coloquem diante dele ou que o envolvam, sendo ou não convidado a um percurso interativo, de modo que possa perceber e traduzir do seu jeito o que lhe acontece, e produzir uma aventura sensível e intelectual marcada pela singularidade que o constitui. (DESGRANGES, 2011, p. 66).

Nos módulos performativos do PET, nas cenas/performances propostas para as afásicas em cada sessão ou quando nos apresentamos para uma plateia para a estreia e exibição da peça radiofônica no final do mestrado (2015), faz-se importante ressaltar que, ao longo dos 13 anos de trabalho, propus diferentes tipos de jogos à afásica atuadora-espectadora.

Nos vales anteriores, em cada ação, prática, vivência performativa descritas, um tipo de jogo específico era instaurado, no qual o estado de presença da atuadora-espectadora era um elemento fundamental. O jogo da máscara expressiva, por exemplo, demandou participação ativa das demais afásicas que não estavam *presentando* a máscara, mas estavam atuando como espectadoras dentro da lógica deste jogo e acompanhando a narrativa cênica do atuador RL.

Nos trabalhos laboratoriais do PET, mesmo que não tenhamos tido uma demanda por público externo, as afásicas enquanto espectadoras e as demais pesquisadoras que estiveram em situação de plateia, além de mim, tornamo-nos contraparte central dos jogos, práticas e cenas que foram instauradas em cada módulo, porque era a nós mesmas e, sobretudo às atuadoras afásicas – razão

de existir do CCA – que eu pretendia mobilizar e sensibilizar através dos diversos dispositivos e estímulos teatrais proporcionados pelo teatro.

Como busquei expor aqui, nos vales anteriores, em relação a todos os módulos performativos e em relação às análises de "O Negrinho do Pastoreio" e de "O Encenador", construí uma articulação entre o ser artístico da afásica/seu corpo-cognição e seu ser *espectadora que percebe* a si mesma.

Com isto, **tencionando o estabelecimento de uma pedagogia da criação, verifico que o legado do PET propõe metodologias e procedimentos atualizados em relação ao teatro contemporâneo e performativo, pois elas ampliam as possibilidades de participação quanto ao aparecimento de uma nova pessoa no campo, qualquer pessoa afásica – interessadas em se formar como atrizes, interessadas em serem "um ser humano profissional",** aquele meu lema, comentando anteriormente. Contemplo receber essa artista múltipla, da cena expandida e diversa. Como disse antes, esta talvez seja a maior conclusão desta tese, olhar para a atuadora afásica para compreender meu lugar hegemônico enquanto artista sem deficiências ou complexidades neurológicas, baixar minha cabeça em sinal de respeito e humildade e me pôr em estado de escuta e atenção para aprender com ela.

Sempre busquei propor, fosse em contextos profissionais ou não profissionais, metodologias de ensino que não se resumissem a uma transmissão conteudista ou formalista de conhecimento, tomando ao pé da letra sistemas e métodos de atuação. Mesmo que eu, na condição de professora, diretora, orientadora, montasse espetáculos com grupos amadores, estudantis ou profissionais, fosse a partir de textos de vários estilos ou baseadas em improvisação, minha ação sempre foi a de alinhar tais montagens com as investigações recentes no campo.

Como integrante de uma companhia de teatro que existe há 32 anos[107] e que foi fundada pelo ator-diretor-pedagogo-professor Antonio Ginco, e muito por causa da maneira como ele nos preparou de forma cidadã e nos educou social e politicamente para o teatro, sempre tivemos o ensino em artes cênicas como

[107] Calligaris, Juliana Pablos; Olivares, Leticia. *A Trilha do Trilhas*. In: Linguagem, Arte e o Político. Joelma Pereira de Faria, Juliana de Castro Santana e Luciana Nogueira (Orgs.). 1a. Ed. Campinas: Pontes Editores, 2020.

princípio orientador. Tanto é que sempre oferecemos e mantivemos cursos de formação de diversos tipos e linguagens, inclusive com artistas convidades, nas nossas sedes e/ou ministrados em outras instâncias como festivais, eventos, outros espaços etc. Assim, sempre realizamos trabalhos alinhados com a cena contemporânea e, paralelamente à Cia Trilhas da Arte, do mesmo modo, eu sempre ministrei cursos e oficinas enquanto artista da cena, pois desde o começo da companhia desenvolvemos maneiras de realizar atividades com aprendizes, que se aproximaram de nossas práticas artístico-pedagógicas. A estrutura metodológica de nossa pesquisa pedagógica funciona, ainda hoje, como chave propulsora de nossas montagens cênicas. Qualquer pessoa que já teve aula comigo pode atestar que sempre digo que "só sou professora, porque antes eu sou atriz e vice-versa, porque isso é retroalimentado".

No contexto do ensino do teatro, investigações artísticas que adquirem caráter pedagógico e que visem aproximações com o teatro contemporâneo favorecem a participação de alunas de diversas origens e idades e oferecem espaços de atuação para a professora-artista. O atual e crescente interesse pela discussão em torno da *professora como artista* presente na área das artes cênicas, leva a uma reflexão sobre a mediação artística em teatro. É o que nos conta Cabral (2018), quando questiona:

> Que recursos dispõe o professor para ampliar o referencial do aluno sobre a linguagem cênica e o tema ou texto focalizado? Como jogar com o texto, apropriar-se dele, e contextualizá-lo para o aqui e agora do grupo? O professor é a maior referência, não só na seleção e introdução de texto, materiais e estratégias, como também na interação destes com o aluno, com o grupo, e entre o grupo. A imersão na atividade e o prazer em descobrir conexões e novos percursos são fundamentais para o professor exercer sua função de artista. (CABRAL, 2018, p. 55).

Por isso, na prática como pesquisa em "artes da presença", que se dá no/pelo corpo, considerei as relações com o sentir, o deslocar, o performar, o praticar, o compor/criar. A experiência com afásicas com quem fiz teatro foi um enorme divisor de águas na minha jornada como artista, como professora e como formadora, uma vez que tive a oportunidade de conhecer a afasia, seu lugar de estudo, criar *para* mim e *em* mim, o seu lugar nas práticas artísticas, conhecer seu lugar de convívio e sua complexidade de campo. O interesse em realizar

uma investigação verticalizada sobre a atividade performativa geradora de processos/pedagogias criativas a partir da observação das materialidades corpóreo-cênicas com atuadoras afásicas, nasceu, então, primeiramente, da minha experiência como professora-artista e, posteriormente, da minha experiência à frente do PET.

Japiassu (2008), ao abordar as relações entre o ensino do teatro e o teatro contemporâneo, afirma que este, enquanto relevante meio de expressão e comunicação que articula características plásticas, musicais, audiovisuais e linguísticas em sua especificidade estética, foi reconhecido como forma de conhecimento capaz de mobilizar as dimensões sensório-motora, simbólica, afetiva e cognitiva da educanda, coordenando-as, tornando-se, assim, útil na apreensão crítica das sociedades humanas culturalmente determinadas:

> Descobertas sobre o caráter pedagógico, terapêutico e semiótico do teatro interagiram com as pesquisas estéticas que ambicionavam a renovação da linguagem teatral e das artes ao longo de todo o século XX. As experimentações e propostas estéticas teatrais contemporâneas influenciaram e continuam influenciando as diferentes abordagens do teatro na educação. Verifica-se, hoje, um amplo leque de possibilidades, uma espécie de mosaico de encaminhamentos pedagógicos do trabalho educativo com o teatro – decorrente de crenças, compromissos ideológicos, políticos e preferências estéticas de seus propositores. (JAPIASSU, 2008, p. 29).

Nesse sentido, as práticas realizadas no PET podem contribuir para uma verdadeira pedagogia como revolução: revolucionar, mobilizar, atualizar o *modus operandi* da transmissão de ensinamentos. As práticas e vivências do PET propõem uma contribuição quanto à investigação de novos modos de percepção do teatro performativo e da cena contemporânea e uma desestabilização criativa nos modos de ensinar o teatro e de formar uma atriz, a partir da certeza da existência de novas pessoas na cena expandida, antes invisibilizadas.

7.3 Atuadora-Afásica-Fênix Renasce como Atriz-Performer

***

Centenas de pássaros haviam partido naquela jornada e ocupado todos os cantos do mundo.
Mas muitos não conseguiram. Alguns, aflitos e intimidados,
fugiram de medo. Outros até prosseguiram, mas foram reprimidos. Eles perderam o rumo, a razão, morreram de sede, de fome, do calor do sol, da vastidão dos oceanos…
Foram destruídos por feras e se horrorizaram com o que viram pelo caminho.

***

Levando em conta que conceitos decorrentes deste estudo podem gerar desdobramentos e novas prospecções no campo das artes cênicas, uma reflexão sobre a afirmação do título desta seção visa uma expansão de campo, pois significa pensar sobre se as pessoas afásicas que atuaram e performaram nos processos do PET podem ou precisam ser consideradas atrizes. Levanto esta reflexão, já lançando um olhar para o cume do Monte Qaf, que agora se aproxima, abrindo o terreno para as considerações finais, que certamente não encerrarão as discussões artísticas, filosóficas, estéticas e pedagógicas desta tese.

Não é sobre o PET, unicamente, que lanço essa provocação do título, e tampouco sou eu somente que a faço; essa provocação pertence ao escopo do teatro contemporâneo, compreendido como nicho no qual se aninham suas respectivas pedagogias contemporâneas. A fim de pensarmos sobre a figura da atriz no teatro que desenvolvi, vale a pena notar que, ao me referir à afásica participante do programa de expressão teatral ao longo do tempo em que estive à frente dele, a nomeei “atuadora”. Deste modo, creio ser imprescindível reconhecer que o teatro que essa atuadora foi capaz de produzir é que gerou os caminhos epistemológicos que fundamentam essa pesquisa.

Iniciando a jornada pela resposta a essa provocação, ressalto que a noção de “teatro e afasia” – ou, como nomeio agora, “teatro afásico” – como trazida até aqui, emerge tanto dos módulos – que foram experiências nas quais as afásicas (às vezes em parceria mútua, às vezes, em parceria comigo) foram instadas parcimoniosamente a responder através de vivências performativas que eu lhes apresentava – quanto dos jogos teatrais que eu aplicava (e reinventava

para aplicar) ao PET. Em ambos os casos, a atuadora era uma espécie de guia para a reinvenção dos jogos e exercícios, uma vez que era de seu corpo-cognição que emanava a pulsão de ficção performativa.

Outro raciocínio vinculado a uma resposta reside no fato de que, no caminho de pesquisa que venho desenvolvendo desde 2003 (ainda que com uma interrupção da minha presença física no CCA entre 2008 e 2012), é possível perceber como as práticas do PET buscaram favorecer o trabalho de atuação das afásicas a partir de uma visão do teatro performativo contemporâneo e de uma relação artística com ele construída em contextos de afasia.

Herdeira e prosseguidora dos trabalhos e pesquisas do meu coletivo, a Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas, parto do princípio da Unidade Pessoal de Linguagem (UPL), que é uma metodologia de *trabalho da atriz sobre si mesma* (*cf*. STANISLAVSKI, 1980), *desenvolvida pelo meu grupo* ao longo dos anos e das nossas montagens. O percurso epistemológico, artístico e prático desta companhia de teatro – a Trilhas da Arte – investiga a criação na cena contemporânea, fundamentada na definição de Fabião (2009) trazida na introdução desta tese. Foi, também, pelo filtro da UPL que conectei trabalho e pesquisa à frente do PET, com teatro contemporâneo, pedagogia e ensino do teatro e criação artística.

É pela via, do "corpo expressivo" (ROLNIK, 1999 *apud* FABIÃO, 2010), que se estabelece um tratado da Cia Trilhas da Arte acerca das materialidades da cena (*cf*. FISCHER-LICHTE, 2008), seja a cena teatral ou a performativa. Os nossos procedimentos de criação foram baseados, depois de horas, dias, anos em sala de trabalho e palco, no *corpo carne*, no corpo fenomênico, cunhado por Merleau-Ponty (1999, 1992). Desta forma, para além do primeiro afeto de um processo estético que, ao ver da companhia, seria o afeto semiótico, nos deixamos cultivar pelo afeto fenomênico. Optamos por exercitar o nosso olhar para o fazer artístico como fenômeno. Não foi trivial. Essa premissa exigiu dedicação, disciplina, treinamento e estudo. A UPL propôs um olhar sobre a prática como pesquisa a partir de nossas experiências – ao longo dos 32 anos até agora – e a abordagem metodológica inicial da UPL partiu da Fenomenologia (MERLEAU-PONTY, 1999, 1992), a fim de elucidar o cenário teórico-prático do vivido e do sensível que ocorre durante o trabalho teatral performativo. É por esta filiação enquanto atriz, para além da academia puramente, que o trabalho levado

ao PET deriva da minha pesquisa prática como artista da cena: vinculada à prática do teatro de grupo, que tem na UPL a sua fundamentação teórica, considerando outras autoras, igualmente.

Priorizando as articulações desse contexto, a elaboração da UPL procurou compreender e abarcar o escopo comunicativo e estético que o viés teatral performativo demanda de uma obra enquanto arte cênica, cujas materialidades (corpo, ações físicas, presença cênica, dramaturgia etc.), através do rito do ensaio (chegar ao espaço, organizá-lo, aquecer corpo e voz, estudar o texto, preparar cenário e figurinos etc.), afirmam o trabalho de um grupo cujo ato performativo que a atriz ativa, individual e singularmente – tendo a si mesma como referência fenomênica, deflagra. O ambiente do *vivido* pelo corpo-cognição fenomênico da atriz, envolve a dimensão do sensível, a afirmação da existência do ser, de uma consciência engajada, cujo ser-no-mundo é também ser-ao-mundo, tal como o vivido pela "pessoa que percebe" (aqui, a espectadora, nessa relação binomial: atriz – espectadora) e que dá sentido ao ser-no-mundo.

Enquanto meu trabalho no CCA avançava, as pesquisas da companhia enveredavam pelo caminho do teatro performativo, do teatro físico e do teatro antropológico, chegando à investigação profunda dos Rasaboxes, da criação de seres ficcionais distópicos e de mimese corpórea aliada ao trabalho de narratividade (CALLIGARIS e OLIVARES, 2020) Por isso tivemos períodos diferentes de experimentação no PET. Por exemplo, entre 2013 e 2016, durante a montagem da peça radiofônica[108], além dos jogos teatrais, investiguei no grupo a ação cênica real, derivada do estudo das ações físicas proposto por Stanislavski, muito na esteira da pesquisa que havíamos feito na Cia Trilhas da Arte[109], entre 2010 e 2012, para a montagem de "Entre Quatro Paredes", de Jean-Paul Sartre.

---

[108] CALLIGARIS, Juliana. Pablos. A Dimensão Multissemiótica do Jogo teatral: A Experiência de Elaboração de uma Peça Radiofônica com Afásicas e Afásicos. DAPesquisa, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-24, 2020.Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17959. Acesso em: 4 de maio de 2022. Ou: 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/UNICAMP. Campinas: UNICAMP, 2016. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/1627814. Acesso em: 04 maio 2022.

[109] CALLIGARIS, Juliana Pablos; OLIVARES, Leticia. A Trilha do Trilhas. *In*: Linguagem, Arte e o Político. Joelma Pereira de Faria, Juliana de Castro Santana e Luciana Nogueira (Orgs.). 1a. Ed. Campinas: Pontes Editores, 2020.

O espaço teatral é o local, por excelência, em que os processos semióticos se proliferam e dialogam entre si e foi por meio de várias ações físicas estratégicas geradas pela atuadora afásica que pude identificar as diversas situações de compartilhamento e contracena envolvidas nas vivências que realizamos. No PET, conforme tentei lhe mostrar, pela natureza autorreferencial, pulsional e narrativa do teatro performativo, tive condições de usufruir plenamente de todas as técnicas, ensinamentos, processos e métodos de criação, jogo e cena aqui apresentados, por vezes adaptados e recriados por mim quando pensados especialmente para serem desenvolvidos com as atuadoras afásicas.

Assim, criei, na cena afásica, em parceria com as atrizes, um contexto de comunicação e expressão imediato, a partir do corpo-cognição presente e real, que pensa, reflete, critica de forma própria, única; e este corpo-cognição se viu confrontado com a outra, sua parceira de cena, que também era sua espectadora. Tomando o conceito da UPL da Cia Trilhas da Arte como filtro, verifico que no teatro contemporâneo não há propriamente algum postulado que determine códigos pré-fixados para a realização artística, porquanto cada pessoa criadora estipula e estabelece modos de compreender e trabalhar corpo, conteúdos, discurso, estéticas, ações privadas e públicas em sociedade e, como disse anteriormente, tendo a ética como parâmetro, pois é "preciso ir além do espetáculo como manifestação física e efêmera, pois só assim seria possível alcançar uma dimensão metafísica – política, social, didática, terapêutica, ética e espiritual" (BARBA, 2018, p. 12).

Nas relações do CCA, a ética do que realizamos, não só no fazer teatral, mas também no programa de linguagem, se transformava em práticas, compartilhamento e vivências ritualizadas. Quanto ao PET, ao fomentar uma versão própria das *ações físicas* (ou *psicofísicas*), procurei acionar esta dimensão ética das relações humanas voltando-a para a criação performativa, tendo em vista que, a partir da concepção das ações físicas, Stanislavski buscava uma interpretação baseada na "vida real", que abandonasse os clichês e que fosse autenticamente orgânica, um "autêntico estado criador".[110]

[110] *Auténtico estado creativo*. STANISLÁVSKI, K. *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso criador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, 1980, p.59. (Tradução minha).

Segundo sua proposta, para alcançar a veracidade na criação, sucintamente, a atriz deve partir de si mesma, de suas características pessoais, buscando a verdade nas ações físicas mais simples e que resultem mais expressivas, emprestando o seu "eu" para a lógica de *outrem*, neste caso, a persona, o ser ficcional. Stanislavski considerava que a verdade das ações físicas levava as atrizes a acreditarem na cena que estavam fazendo, e que essa "fé cênica", mais adiante, se converteria no "eu sou", na ação e na criação. A prática do encenador russo consistia em saber provocar em si mesmo as sensações do momento através das ações físicas que partiam da vontade, da intuição e não da especulação teórica e cerebral.

No PET, para elaborar a proposta dos módulos de trabalho, pude identificar as diversas situações de troca, parceria e presença envolvidas nas experimentações. Os acordos que fazíamos sobre os roteiros e a execução das cenas em si fizeram ressaltar, em meu levantamento de dados transcricionais, as microunidades expressivas que mais compareceram para que, em cada módulo, o teatro afásico acontecesse. Ações físicas, desta forma, foram a argamassa de ligação entre a emergência da pulsão de ficção (a partir dos jogos teatrais) e o corpo-cognição que sustentava a performatividade afásica.

Um exemplo do que passei a identificar como *performatividade afásica* foi um fato recorrente: o de que uma forte interação relacional entre as afásicas vinha ocorrendo com maior ou menor intensidade à medida em que elas se decifravam e, portanto, reconheciam ter um corpo cênico capaz de criar expressões significativas, apesar de serem "expostas" pelo ato teatral. Com isso percebido, comecei a sondar, desde então, quais os pontos que poderiam provocar esse lugar de relação, esse lugar de tensão estética, ou seja, de ficcionalização, desvelada pela criação e pela percepção de si: entre as atuadoras afásicas e seu fazer teatral único, evidenciado pela *prática de convívio coletivo*, condição *sine qua non* de interação no CCA.

Como no PET os variados universos sígnicos relevantes eram notados pela afásica no acontecimento de seu próprio fazer, à medida que os conflitos cênicos entre personagens apareciam e se estabeleciam na costura das diversas dramaturgias que criamos, o próprio conflito passou a guiar o jogo de improvisação das atuadoras, estimulando o elenco de modo muito criativo e de forma a fazer com que cada cena tivesse uma contracena convidativa ao jogo,

ao mesmo tempo em que as atuadoras conquistavam autonomia para reagir aos estímulos expostos *em* e *pela* cena, cujo roteiro havia sido combinado coletivamente.

Desta maneira, considerando meu processo com atuadoras afásicas, o entendo como aquele que se insere como procedimento pedagógico de trabalho e criação a partir da naturalidade de singularidades corporais ou comportamentais próprias da pessoa afásica, sem que haja necessidade de a mesma fazer-se outra ou dissimular tais peculiaridades, conforme ensina Tonezzi (2011):

> É a partir deste contato, ao assumir denominações e recursos, em princípio ligados a manifestações de caráter performático, que a cena teatral se abre, tornando-se sensível ao reconhecimento e à apropriação dos distúrbios do corpo e da mente, não por uma questão ética ou social, e sim como elemento propriamente cênico. (TONEZZI, 2011b, p. 60).

Busquei, então, registrar um percurso de pesquisa baseado no reconhecimento das especificidades da criação artística com afásicas, qualificando-as como produtoras de novas epistemologias da prática teatral. As disposições do teatro afásico foram estabelecidas a partir dos processos de improvisação e jogos teatrais continuados e inter-relacionados, e foram ferramentas epistemológicas de elaboração pedagógica, quer dizer, a relação intrínseca entre corpo, cognição, ficcionalização, interação e ação. Este teatro assume lugar na vida prática entre produção performativa na cena contemporânea e interação em sociedade a partir do corpo vivido do ser-no-mundo. Sigo ao lado de Fischer-Lichte (2008) quando ela admite

> O conceito de corporificação (*embodiment*) como condição para qualquer produção cultural. O conceito de corporificação, portanto, significa uma alteração corretiva na metodologia, afastando-se de conceitos explicativos como “texto” ou “representação”. Uma alteração semelhante ocorreu nas ciências cognitivas, que passaram a considerar cada vez mais *não apenas os dados neurofisiológicos*, mas também *o corpo em sua totalidade*. Alguns dos campos de pesquisa mais importantes da atualidade, como o enativismo (Varela *et al*. 1991) e o experiencialismo (Johnson e Lakoff, 1980; Lakoff e Johnson, 1999; Johnson, 1992; Lakoff, 1987) foram derivados da percepção de que a cognição deve ser entendida e estudada como atividade incorporada –

> *que a mente está sempre incorporada*. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 276)[111]. (Grifos meus).

Refletindo sobre o "corpo em sua totalidade", mencionado acima, sobre a presença do corpo vivido no teatro afásico e sobre a questão da "mente incorporada" que fez emergir o ato afásico a partir de ações físicas, constato mais uma vez a assunção destas premissas da/na definição de corpo-cognição. Constato, ainda, que, no PET, a atuadora não interpretou a partir de uma estrutura de personagem pré-existente ou de um texto, porém atuou, desfazendo a noção de representação e, assim, aproximando-se sempre da performance e isso por uma razão: as atuadoras estavam em cena, mostravam-se como eram e, em várias ocasiões, bastou que usassem elementos de sua vida cotidiana como material a ser mostrado. Isso, aliado à uma investigação sobre o ato afásico invocado e composto pela emergência e produção de microexpressões (olhar de soslaio, o dar de ombro, o levantar de sobrancelhas, gestos vários, trejeitos, movimentos) que perfazem uma ação cênica inteira tem a ver com a questão do entendimento da *intervenção do real* na cena.

Sánchez (2007) associa a viabilidade da cena expandida "à renúncia à representação, inclusive à representação de si mesmo, e renunciar ao controle do tempo" (SÁNCHEZ, 2007, s/p). Deste modo, a expansão da cena prevê a utilização de outros espaços para além dos palcos, a potência estética de outros espaços, "a eficácia de fazer efetiva a força da convenção teatral fora do espaço definido para seu uso" (SÁNCHEZ, 2007, p. 29), mais próxima das formas primevas de teatralidade, porém, paralelamente, que expõe a atriz a uma vulnerabilidade específica.

CARREIRA (2011) especula sobre os aspectos deste tipo de teatro nos quais "a exposição do artista em um ato de desnudamento de seus aspectos

---

[111] *The concept of embodiment allows for such a disciplinary reorganization. It opens a new methodical field with the phenomenal body at its center, and takes the bodily being-in-the-world of humankind as the condition for any cultural production. The concept of embodiment thus signifies a correctional shift in methodology away from such explanatory concepts as "text" or "representation". A similar shift took place in the cognitive sciences which increasingly moved to consider not only neuro-physiological data but the body in its entirety. Some of today's most important fields of research such as enactivism (Varela et al. 1991) and experientialism (Johnson and Lakoff 1980; Lakoff and Johnson 1999; Johnson 1992; Lakoff 1987) were derived from the insight that cognition must be understood and studied as embodied activity – that the mind is always embodied.* (Tradução minha).

mais íntimos, constitui o centro do acontecimento" (CARREIRA, 2011, p. 332). O autor, buscando entender este lugar, questiona

> O que impulsiona a um autor, um artista, um ator ou uma atriz de teatro a explorar uma cena na qual joga a realidade e um alto nível de explicitação do pessoal (…); eventos presenciais, nos quais operam tanto tramas pessoais como ficcionais, nas quais se tensionam a performance social e a performance estética, o ser sujeito e, ao mesmo tempo, narrador de sua condição de pessoa. (CARREIRA, 2011, p. 332).

Como o pesquisador assinala, a perspectiva da cena expandida sugeriria um trabalho em crise, quer dizer, trabalhar compreendendo e aceitando a impossibilidade de uma situação estável conceitualmente.

Tal condição está particularmente explícita em relação à ideia da representação totalizante de personagens. Assim, o que teríamos seria o reforço dos duplos em atuação[112] que, ao implicarem artistas como duplos de si mesmas, provocam uma permanente tensão entre o real e o ficcional. Esta dinâmica refere-se tanto a quem atua como a quem assiste (relembrando que, no PET, tal dispositivo dialógico foi, por vezes, simultâneo e coincidente) e se torna a componente chave para pensarmos "atuar" como prática que transpassa e atravessa os limites do ficcional.

A fronteira difusa entre ficção e realidade que atravessa a cena contemporânea conduz ao fato de que *atuar*, na cena expandida, empurra o teatro para o território da performance e da materialidade da experiência das artistas da cena: no momento em que atua, a experiência da pessoa que atua propõe uma cena que visa produzir acontecimento. O território da criação é o próprio corpo da atriz, que acaba por se distanciar do texto escrito como antigo território simbólico do poder único da autoria. Cornago (2008, p. 334) afirma que "a cena contemporânea converteu esta relação em um espaço de tensões a partir do qual se trata de recuperar o corpo como um modo de pensar e estar frente ao outro". Deste modo, neste movimento contemporâneo, poderíamos pensar na reversão da dissolução da personagem pela via da marca pessoal da atriz no trabalho sobre si mesma e, sobretudo, do seu corpo real enquanto presença? Vem comigo, colega artista!

---

[112] Fischer-Lichte (2008, p. 252) comentou sobre o duplo em atuação ao refletir sobre o comentário de Plessner (1970), no trecho de voo 7.1.

Veja, trata-se, agora, de fato, considerando todo o exposto até aqui e a presença de uma nova pessoa no campo – a atuadora afásica – de algo da ordem de uma nova revolução nas artes cênicas e nas pedagogias teatrais e desta presença renovada em cena, que inclui outras formas de comprometimento com a realidade pessoal, que também é social e política.

A revolução da cena contemporânea, como anuncio, propõe a dissolução da personagem em favor do nascimento de uma não-personagem; da presença ativa, em detrimento da presença passiva; da marca pessoal ao invés da impessoalidade; do ficcional implicado ao real e vice-versa. É neste sentido que Sánchez (2007) comenta sobre

> Os distintos modos nos quais os atores evitam a aparência: fazem ações reais ou inclusive vivem aquilo que atuam. O que se põe em cena é um desafio à representação entendida como aparência significante. Por esta via chegamos à encenação da própria vida ou de uma maneira tão radical que essa experiência chega a se desprender da personalidade privada de quem a põe em cena, e dar lugar ou se apresentar como representação de uma multidão de vida ou de uma multidão de experiências. (SÁNCHEZ, 2007, s/p).

Em contrapartida, coloco em discussão a dimensão daquilo que seria o "real". Vejamos. Pensando tanto na cena contemporânea quanto no teatro afásico que, a essa altura, já tenho condições epistemológicas de alçar ao patamar da mesma contemporaneidade cênica: não tenho dúvida de que a atriz hodierna tem experimentado e, efetivamente, "vivido" a ação, uma que não se reduz à "aparência". Contudo pergunto se isso pode acontecer continuamente, sem um constante e permanente desdobramento de vivência – no sentido que cunhei para a tese e não no sentido benjaminiano – deste olhar sobre si e sobre seu duplo, a partir do qual a atriz se sabe presente. Pois ela sabe o que sente, e diz isso de diversas maneiras – fundamentalmente, através de seu corpo. Ela está contextualizada numa situação cênica, performativa e ficcional em si mesma, na qual ela tem um papel singular, distinto daquele da espectadora.

O papel da atuadora no teatro afásico está intimamente ligado à noção do teatro do real que ela enverga. Como vimos, creio, pelos dados que apresentei, tanto na tese quanto em vídeo, o tempo todo há uma ambiguidade nas materialidades que são apresentadas em cena, sobretudo quanto à presença da atuadora em si. O choque causado pela materialidade das presenças afásicas

pode provocar uma série de leituras possíveis por parte de quem recebe e isso também age como fator de expansão da cena. Porque, como diz Martín (2010):

> O corpo do ator, ao estar em situação de exposição, se transforma ante a certeza de ser olhado. A "mostração", neste sentido, adquire a função de estimulação permanente, frente à qual o ator responde, tanto instintiva como tecnicamente (…). É o outro que termina de definir as práticas de escritura no ato. (MARTÍN, 2010, p. 8)[113].

Deste modo, é através deste arrazoado de conceitos que afirmo que todas as atuadoras que fizeram parte do PET que conduzi ao longo das três pesquisas (IC, mestrado e doutorado), foram como pássaros fênix que renasceram como atrizes-*performers*, independentemente de terem tido ou não uma intenção de serem atrizes profissionais, porque não é disso que se tratou. Não só por todo o trabalho, experiências e vivências que realizaram no teatro afásico tomado como cena contemporânea, mas também graças às práticas e modos do teatro de grupo.

No âmbito da Cia Trilhas da Arte, Antonio Ginco sempre trabalhou conosco uma concepção diversa daquela que tem na atriz uma pessoa especial que possui habilidades únicas para interpretar uma personagem que a transforma em outra pessoa. A questão, para o artista Antonio Ginco, nunca foi "ser ou não ser atriz", porém "quem e o que é a atriz". Na minha concepção, a atriz afásica foi "agida pelo convívio", porque foi na convivência com parceiras *performers* que ela atravessou e se utilizou da sua condição de afasia para acionar seu duplo atriz. Nas práticas do teatro afásico, a atriz se apropriou de seu lugar de improvisação ao me desestabilizar, ao desestabilizar a quem as assistia, e ao desestabilizar a si próprias, ao desestabilizar as propostas, as certezas, ao atuar a partir de si. Teóricas da cena contemporânea que estudamos na companhia como Fernandes, Caballero, Féral, Fischer-Lichte tem se dedicado a investigar este lugar de fronteira e contaminação do teatro e da performance.

---

[113] *El cuerpo del actor, en situación de exposición, se transforma por la certeza de ser mirado. El "espectáculo", en este sentido, adquiere la función de estimulación permanente, a la que el actor responde, tanto instintiva como tecnicamente (…). Es el otro el que acaba de definir las prácticas de escritura en el acto.* (Tradução minha).

Considerando-se que a maior parte do âmbito desta pesquisa foi empírica e observou o desenvolvimento das habilidades de ficcionalização, indispensáveis ao fazer teatral – percebi que, por meio dos diversos módulos de criação vivenciados na prática, às atuadoras foi possível mobilizar várias camadas de teatralidade contemporânea como a *presentação de si* na instância da *ficção do real*, explorando a técnica teatral (exercícios, encenações, improvisação etc.) como ferramenta de ampliação de capacidades expressivas dessas pessoas, pois "para o ator a experiência se dá, principalmente, quando a experiência está impressa no corpo" (COLLA, 2013, p.39).

O teatro *do* e *no* PET se instaurou nessas "camadas" e dada a natureza do ato afásico produzido pelo corpo-cognição não houve ali diferença entre teatro e performance. Justamente porque a "mímese performativa", segundo Ramos (2015, p.13) é um tipo de performatividade "mais apta para dar conta de uma produção espetacular de invenção que sustenta, contemporaneamente, a perspectiva de uma cena expandida, agregando artes visuais, plástica e a performance". Tanto mais preparada, a ponto de o autor "estar propondo um modelo alternativo para pensar as questões do teatro e das artes performativas hoje". Ele prossegue, dizendo que

> Ela [a mimese] é performativa no sentido de que opera e apresenta uma cena parteira de discursos que não são mais necessariamente verbais e encadeados, discursos que não se destinam a uma compreensão racional para que se entenda alguma coisa ou se revele algum referente estrito, como é o caso de toda a tradição dramática, inclusive, ainda, na perspectiva de Brecht. (RAMOS, 2021, p.192).

Nos módulos-laboratórios do PET, no nosso processo de criação, o trabalho com as atuadoras compreendia uma série de experimentações com propostas apresentadas por mim para a construção da cena. Muito atentas ao modo de atuar, as atrizes eram estimuladas a interagir e criar relações entre si e com os adereços e objetos de cena, como nós vimos ao atravessarmos os vales anteriores.

Destes módulos-laboratórios de experimentação, foi nas cenas que deles surgiam que as atrizes se encontravam nos *entre-lugares-da presença* de Fabião (2010): o jeito de ser das atrizes afásicas foi fundamental para mim, porque o material que eu usava para preparar os trabalhos incluía, como comentei, suas

histórias pessoais para criação. Os *entre-lugares-da-presença* ocupado pela atriz-*performer* afásica expandiu-se para todos os aspectos dos trabalhos realizados no PET. A investigação e as vivências práticas de participação nas artes cênicas e os meios de estabelecer o jogo, as cenas, os exercícios, as performances estiveram mesclados com minhas práticas como atriz pesquisadora, pois foi nesta condição que me coloquei e isto produziu saberes contemporâneos de criação cênica, do trabalho da atriz e de processos pedagógicos e de formação.

7.4 "Feliz aquele que transfere o que sabe e aprende o que ensina."[114]

Evocando-se a etimologia da palavra *teatro*, nos remetemos ao "ato de ver" (do grego *thea*). O empreendimento empírico e metodológico desta pesquisa sugere algo que poderia chamar, tal como Barthes (1990, p. 85) chamou o teatro, de um "cálculo do lugar olhado das coisas". Daí o exercício que se propôs no PET: repensar o lugar olhado das coisas no teatro com afásicas, pois efetivamente há um crivo, há uma escolha por parte da atuadora. É sua inteligência meta e autorreflexiva que abre dimensões de sentido e significado na linguagem e na prática teatral.

A noção de *prática teatral* não é pura à priori, ela veio surgindo gradativamente no cenário das artes cênicas após a revolução da Grande Reforma, na primeira metade do século XX; segundo Barba (2018):

> Então, podemos apreciar as desconhecidas perspectivas reveladas por alguns Reformadores, assim como os surpreendentes nichos que, por meio deles, brotaram bem no centro do ecossistema teatral. Ao mesmo tempo, podemos refletir sobre o paradoxo que parece orientar seu caminho: quanto mais eles se afastam da representação, mais se concentram *na prática dos exercícios*. (BARBA, 2018, p. 18). (Grifo meu).

No período moderno e pós-moderno do século XX, houve novas e importantes mudanças na estrutura da sociedade e na trajetória do fazer artístico e teatral. Na Europa, como comentei, começam a surgir grupos teatrais liderados por grandes diretores como Constantin Stanislavski (que não era russo, porém

---

[114] *Vintém de cobre: Meias confissões de Aninha*. CORALINA, Cora. São Paulo: Global Editora, 1997. Nota: Trecho do poema "Exaltação de Aninha (O Professor)".

influenciou decisivamente o teatro ocidental como um todo no século XX), Vsevold Meyerhold, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba (ainda ativo), Ariane Mnouchkine (ainda ativa), entre outros. Grupos teatrais baseados em processos de pesquisa práticos e em laboratórios teatrais que pretendiam (e pretendem) desenvolver exercícios e técnicas específicas para o treinamento e trabalho atoral. Este cabedal prático do século XX transportou influências valiosas para o teatro contemporâneo, principalmente quanto ao reconhecimento dos laboratórios como espaço de processos teatrais advindos da prática.

Por isso, o legado deixado por artistas da cena revolucionária foi significativo para a evolução do teatro. Sem dúvida, as encenações e a dramaturgia se enriqueceram à altura de uma refinada e contínua teorização e constata-se uma revolução na arte do espetáculo por meio do aprofundamento de temas e de seres ficcionais, bem como na técnica apurada da estética que escolheram, de modo geral. No início do século XX, a encenação teria, a partir da ação dramática advinda da prática das atrizes, o suporte necessário para ser efetivada nos moldes das suas pesquisas. Na representação, técnicas foram inventadas e aperfeiçoadas para melhor visualizar e materializar ações, situações e personagens. Isto porque a arte teatral é empenhada em reaproveitar os mesmos materiais físicos e não físicos, ditos e não ditos, em combinações intercambiáveis, abrindo sempre a possibilidade de que esses materiais recombinados evoquem memórias de seu uso anterior. Portanto, o fazer teatral opera em uma diversidade grande de níveis, utilizando uma grande diversidade de metodologias e materiais para elaborar efeitos e qualquer um deles refere-se a uma prática que requererá teorização, para que seu legado permaneça e seja revisitado, revisto, atualizado, aproveitado.

Pensar e produzir teorias para o teatro e suas práticas tem sido o objetivo de diversas pessoas artistas da cena teatral, pois como diz Féral:

> As mudanças sobrevieram, pois, frente à teoria, ao seu papel, ao que dela se esperava. Não se exigia mais dela, doravante, tudo englobar, tudo explicar. Ela pode ser fragmentária, parcial. Não se espera dela que responda a todas as questões, mas, de modo mais simples, que ajude a colocá-las. Ela tornou-se o instrumento que permite interrogar a obra, explorá-la para fazer emergir não mais o sentido, porém os sentidos que nela residem (...). A teoria preencheria, assim, certas funções bem específicas: ela teria um papel cognitivo importante, atuaria em deslocar o sentido, em criar novos, em focar novos elementos. Instauraria perspectivas inesperadas, para ser efetiva,

> sempre mantendo um elo entre o novo e o antigo. A teoria apareceria, pois, como uma prática, uma forma de interpretação. Não estando marcada pela objetividade, ela serviria antes de pedra de toque por uma subjetividade que fixaria, contudo, sua ancoragem no real. (FÉRAL, 2013, p. 21-22; 25)

A teoria teatral (tal como a teoria científica ou literária) busca reinterpretar o mundo, traduzir o mundo segundo parâmetros próprios. Neste processo ela traduz o que envolve o mundo, do mesmo modo como faz a artista diante de sua própria prática. Teoria e artista apresentam discursos particulares cujos fins são os mesmos: os de melhor fazer compreender o mundo, as práticas e as coisas que estão à nossa volta. Por isso a teoria surge, também, como um tipo de prática, não da mesma natureza da prática física, mas mesmo assim, como prática.

Nos transcorrer desta investigação, pensamentos como este me guiaram quanto ao estabelecimento de uma metodologia de estudo e de aplicação do PET que pudesse viabilizar a lapidação de uma teoria da prática teatral com afásicas, no caso, inédita nas artes cênicas brasileiras. Conforme meus estudos e leituras foram avançando e principalmente por assistir mais de 300 horas de material videográfico ao longo de 6 anos (tempo de duração do doutorado até o momento de escrita desta tese), os pressupostos que cunhei da teoria e da prática do teatro afásico passaram a representar o estatuto de abordagem de uma pedagogia de criação, ensino, formação e produção de epistemologias.

Neste momento em que alinhavo todo o conhecimento produzido no PET, constato a extensão da teoria que proponho aqui, que articula prática e pedagogia no teatro afásico e o quanto ela pode se ampliar para as artes da cena como um todo. Tudo o que criamos em grupo fomentou achados extremamente significativos para o campo, tendo-se em vista a produção de conhecimento estético e prático derivado da experiência performativa.

Pelas transcrições multimodais dos diálogos das práticas e vivências trazidas para a tese, pelos relatos, pelos vídeos do canal que acompanha este trabalho, é possível perceber o quanto as atrizes afásicas foram responsáveis pela produção de saberes, vinculados aos módulos que propus ao longo dos anos. Por isso trouxe as transcrições e os vídeos, porque também a fala e as impressões críticas das atrizes produziram conhecimento que se somou ao meu, complementando o que eu elaborei; fica evidente nas falas e narrações de

processos, o quanto as atuadoras, umas mais, outras menos, tinham consciência sobre seu trabalho, sua experiência e criações.

Desde a IC, quando estudei as semioses coocorrentes no trabalho de expressão teatral com afásicas, passando pelo estudo das semioses multimodais na elaboração da peça radiofônica no mestrado e agora, pelo estudo de vários módulos performativos destas pesquisa e dos novos, produzidos durante o doutorado, a fim de observar e compreender a teatralidade nos contextos de afasia do qual emana o corpo-cognição gerador do ato afásico e que performa de modo autorreferencial a partir da pulsão de ficção, e então, elaborar procedimentos pedagógicos de criação e formação, verifiquei efetivamente o quanto as atuadoras se apropriaram dos seus próprios saberes, o quanto se aproveitaram e compreenderam a própria prática e experiência e sobre o que foi o programa de expressão teatral nas práticas de convívio do CCA e nas vidas delas.

A partir da convivência em coletivo, uma abertura da performance da atuadora afásica foi a de trazer a outra, a parceira, para perto e provocar nela, à medida em que provocava em si mesma, qualquer coisa como um desejo de se abrir para o mundo, para o inesperado, para a improvisação. Foi o de permitir à atriz afásica outros estados de sensações no seu corpo, diverso do que estava habituada e familiarizada em seu cotidiano.

A fim de verificar o prazer e a satisfação das atuadoras para com seu fazer e para com o PET, sempre propus exercícios de resgate de memória, conversando sobre os momentos mais importantes e interessantes de todo o trabalho realizado anteriormente, fosse dos módulos pregressos, fosse do semestre anterior.

Todas as participantes presentes nas sessões – afásicas e não afásicas – contribuíam com seus depoimentos e comentários e, ao final dos resgates, uma coisa sempre ficava saliente: a memória afetiva certamente advinda do atrito das presenças, uma memória que ficava carnificada, uma memória do "risco" de se exporem em prática teatral performativa, da sensação de encontro e descoberta de seus atos afásicos, de se saberem expressivas, artísticas, criadoras, atrizes, autoras de saberes cênicos. Inclusive porque uma provocava na outra, pela experiência em cena, o acionamento de um gatilho psicofísico gerador de conhecimento individual, alimentado pelo coletivo.

***

Finalmente, os pássaros esfarrapados que restaram chegaram ao final do sétimo vale.

***

7.5 Os Saberes da Prática: Pedagogia da Experiência ou De Como Paulo Freire me Ensinou a Voar

***

Pássaros:
“Estamos vivos ou mortos?
Onde está o Simourgh que tem todas as respostas?
chegamos até aqui, agora deixe-nos vê-lo!
Conseguimos atravessar os vales!”
Poupa:
“Vales?
Aquilo era só
uma ilusão, pássaros, um sonho.
Não atravessamos nada.
Estamos apenas no princípio da nossa jornada.

***

Até aqui, cara companheira de voo, você já sabe que o grupo do CCA do qual participei também foi um espaço de pesquisa e docência no qual se envolveram várias pesquisadoras que, em geral, eram alunas de pós-graduação orientadas pela Profa. Dra. Edwiges Morato (IEL) e que se empenharam em pesquisas sobre a complexa relação entre os aspectos sociais e interativos que envolvem linguagem, cérebro, cognição, de acordo com o que esclarece Lima (2014, p.12): “O CCA, assim, enquanto *ambiente laboratorial* instigador e provedor de dados interacionais relevantes, também tem permitido a realização de pesquisas linguísticas realizadas no âmbito do Grupo de Pesquisa ‘Cognição, Interação e Significação’ (COGITES). ” (Grifo meu).

As formas com as quais, enquanto artista pesquisadora, lidei com as materialidades, imagens, fotos, vídeos, sons e palavras afásicas, gesto, ação, movimento, processos de ficcionalização nos módulos performativos – nos quais o corpo-cognição se constituiu como o *locus* dos *entre-lugares-da-presença* da experiência e de seu refinamento – estão diretamente ligadas à relação com esse modo de compreender a afasia. Uma pesquisa sobre o teatro afásico como esta que concluo agora implica em aprender com a atuadora maneiras novas de nos relacionarmos com o mundo.

No bojo do teatro performativo do PET nasceu uma episteme própria, ou seja, eu aprendi a trabalhar com as afásicas a partir de um específico método pedagógico, que **expressou duas situações de fricção das presenças: (i) o sentimento e as escolhas artísticas de quem atuou e (ii) a resposta de quem assistiu.** Nesse sentido, o teatro performativo do PET foi baseado nas relações humanas e teve como traço particular e distintivo *a priori* a imbricação entre estas duas situações fundamentais, que não foram tomadas de forma dicotômica.

As participantes que frequentavam semanalmente o CCA, afásicas e não afásicas, colocavam-se diante de diversas questões e desafios que a afasia convoca e determina. A afasia pode excluir, isolar, afastar, constranger as atividades comunicativas e sociais, "mas não implica necessariamente uma contração da vida" (MORATO, 2000, p. 20). O trabalho do PET e meu envolvimento com o CCA e com o universo da afasia, levou-me ao reconhecimento de alguns aspectos analíticos fundamentais em relação à atuadora afásica.

Cada atuadora do PET, participante daquele espaço colaborativo, performativo, que era o grupo no qual estávamos inseridas, foi tomada nesta pesquisa não apenas como pessoa concreta, nas dimensões psíquicas, sociais e culturais que as caracterizavam, mas como pessoas da performance e, portanto, heterogêneas em sua dimensão enunciativa e nas diferentes formas nas quais ela se deu a ver na constituição da prática artística. Cada afásica foi mais, foi "pessoa" do diálogo estético entre Teatro, Performance e Pedagogia, aquele que se diz através da prática experimental, que se desenha na construção da autorreferência, em sua maneira de direcionar palavra, gesto, movimento, ato à outra, em sua maneira de inscrição naquele espaço expressivo

comum. Cada atuadora situada entre o individual, o dialógico e o coletivo em toda sua multiplicidade, sua heterogeneidade, sua espessura.

De acordo com Morato (2016, p. 587) a atividade com o teatro acaba por explorar algumas técnicas como, por exemplo, encenações, jogos, repouso corporal, observação referente aos diversos modos de comunicação específicos e alheios, dentre outras, expandindo as viabilidades expressivas das afásicas, visto que gera a análise sobre as inúmeras maneiras de se comunicar. O teatro foi, de fato, extremamente motivador para pessoas afásicas, como já foi observado por Tonezzi (2003):

> Iniciei os estudos perguntando-me se poderia esta dramaturgia [afásica] servir como um instrumento capaz de colocar o teatro como prática efetiva para a reorganização cognitivo corporal do sujeito, e até que ponto e em que circunstâncias a exibição pública ou a encenação de determinados resultados pudessem estar, de fato, relacionados à sua reestruturação psicossocial. (TONEZZI, 2003, p. 37).

Mais adiante, nos afiança Tonezzi (2003):

> Neste sentido, o uso do corpo [pela afásica no teatro] coloca-se como ponto de partida para a restituição da autoestima, e para o resgate do presente como fonte de vida e reestruturação psicossocial do sujeito. Faz-se necessária a implementação de procedimentos que o auxiliem na recuperação desta "dignidade" perdida. É neste momento que entra o uso de atividades teatrais como instrumento de grande valor, uma vez que o teatro caracteriza-se (sic) fundamentalmente pela auto-exposição, pelo autoconhecimento e utilização de referências pessoais. (TONEZZI, 2003, p. 55).

Outras concepções de corpo criador e criativo também chamaram minha atenção pela extrema proximidade com a pesquisa que desenvolvi. Segundo a pesquisadora e artista da dança, Profa. Dra. Ana Terra:

> Em obra publicada no final da década de 1990, a artista e pesquisadora estadunidense Ann Cooper Albright mobilizou a cena profissional da dança ao lançar perguntas sobre o que significa a entrada do corpo do "deficiente" nos palcos que sempre privilegiaram certos modelos de corpo. Indo além, ela questionou se a presença da pessoa com deficiência em cena era indicativa da noção de superação da deficiência chegando então no que me parece ser o cerne da problemática: se apenas o corpo define a dança e, portanto, o dançarino, ou se haveria uma definição não apenas física, mas metafórica da dança como arte cênica (COOPER, 1997). (COSTAS [Ana Terra], 2020, p. 90).

Por tudo isso e pela interlocução exposta neste Vale da Morte, ou seja, o Vale da Transição é que desenho o conceito da atriz afásica, que além de ser um olhar sobre a afásica em si e um modo expandido de pensar a afasia, procura contribuir para um pensamento da educação teatral da pessoa afásica em consonância com a arte contemporânea.

Na história do CCA como um todo, o teatro performativo do PET demandou da atuadora mobilização para compreensão textual: **i)** de dramaturgias e de roteiros, o que pôde, inclusive decorrer em processos improvisacionais; e **ii)** intertextual, a *dramaturgia de cena* que, no caso do *teatro afásico*, pôde surgir como *ato performativo*. Demandou, também, capacidade de administrar diversas formas de *teatralidade* (narrativas, farsas, atitudes irônicas, paródias, atitudes pós dramáticas etc.) que emergiram durante os exercícios de expressividade e imaginação. Tais capacidades possibilitaram às vivências e experiências do PET tornarem-se ferramentas para a produção e a ressignificação de sentidos. O que saltou à vista em meus dados foi precisamente o levantamento das várias formas de expressividade e de ações físicas e simultâneas e de como elas se deram solidariamente; constatei que a atuadora teve na ação física, nos movimentos faciais e corporais e nos gestos uma ferramenta que auxiliou na construção de significados, no direcionamento do foco da atenção compartilhada aos objetivos de cena e para dar coerência à história e às falas dos seres ficcionais.

É nesta direção bastante específica de contexto de teatro – neste caso, com pessoas afásicas e sua relação performativa com seu fazer singular e com seus corpos – que nos orienta Féral (2008):

> O *performer* não é o lugar de nenhuma emoção. Ele permanece um olhar que observa, um tocar que apalpa, um gesto que faz. Em outras palavras, *ele é sensação* e não emoção. Ele joga (representa) *com seus sentidos* e não com o coração. Ele recusa toda a interioridade. Ele é na unicidade da matéria, *na imediaticidade do fazer*, *na urgência da experiência*, *lá onde o ator é na urgência de um estado*. (FÉRAL, 2008, p.146). (Grifos meus.).

O teatro afásico prescinde desta representação, porque ele *presenta* o mundo: a atriz afásica *presenta* o real no “entre mundos”, real-ficcional. Como qualquer outra atriz. Ela **é** o corpo vivido, sofrido, marcado, apráxico, por vezes, hemiplégico, hemiparético, que tem diferentes característica neurológicas e

cognitivas a depender da pessoa, carnificado no acontecimento do mundo; o mundo se *presenta* no ato afásico, por isso seria redundante a *performer* afásica, *representá-lo*.

A atuadora afásica, quando escolheu fazer teatro no PET, se disponibilizou totalmente, se tornou receptiva, criativa e transitou por formas muito próprias de articular sentimento, ação, emoção e pensamentos pois, na prática do convívio, se entendia integrada a um coletivo que a recebia como tal. As formas do teatro afásico que proponho aqui vão diretamente ao encontro do teatro contemporâneo em que o ato de se fazer presente é assumido livremente e sem medo, em que o real faz sua irrupção no jogo de tal modo, que nos questionamos sobre a estabilidade de nossa condição de espectadoras. Essas formas, ainda, se recusam a serem sintéticas, ao contrário, deslizam, desestabilizam e se dilatam no tempo do ato afásico e da ocorrência de signos multi-expressivos, terminando por conduzir a novas formas de percepção.

A elaboração de uma noção de pedagogia decorrente das práticas artísticas produzidas no PET é concebida aqui, considerando os aspectos de uma *educação teatral emancipatória*. Verifiquei que as afásicas, a despeito do dano neural e das alterações metalinguísticas, reorganizaram uma competência cognitiva de natureza textual-dramatúrgica teatral e, por conseguinte, performativa e ficcional. Denominei esta competência de *conduta teatral*. Competência essa, que possibilitou que participassem desta educação teatral e que fossem instruídas quanto às possibilidades de criação e, assim, que seguissem no jogo ativas – pela via do processo colaborativo, tão caro ao fazer teatral.

Para realizar e finalizar cada módulo trazido nos *corpora*, eu lancei mão, fundamentalmente, desta *educação teatral emancipatória*, que transitou, entre dezenas de outros, pelos jogos do Rasaboxes, pelas máscaras neutra e expressiva, pela banda de sons e ritmos, pelos desenhos pós performance, pela criação paródica “O Negrinho do Pastoreio”, pela obra “O Encenador”. Enfim, percorreu toda esta pesquisa: o percurso do PET preparou as afásicas para uma instrução dos sentidos.

Durante os jogos vivenciados nos Rasaboxes, por exemplo, as atuadoras realizaram um exercício de excelência performativa, subjacente à educação e construção de sentidos. Vejamos: como vimos, são oito os “sabores” do tabuleiro

do Rasaboxes; o atuador afásico MS, que já tinha feito teatro amador por muitos anos, possuía mais experiência que as demais. Ao entrar em contato com o tabuleiro, depois de explorar *Shanta* (a caixa central) ele prontamente escolheu a caixa de *Vira*/Coragem como a próxima a ser explorada. Neste momento ele tinha que criar uma "fotografia" que ilustrasse, num primeiro nível básico/primário de abordagem, o "sabor" de *Vira*, a bravura. Então, ele elaborou a "fotografia" de uma valentia que, pela reação das afásicas espectadoras, foi muito ativa. Isso foi possível porque os conteúdos evocados por este jogo estão vinculados às nossas memórias e MS trouxe para a cena a sua "coragem" naquela "fotografia" básica, que pode ser diferente ou igual à minha, porém, pelo tônus, pela forma única de seu corpo-cognição mobilizar intenção e mimese, reconhecemos ali, uma "fotografia" de "coragem" que só ele consegue fazer. Como o Rasaboxes é um trabalho codificado, na continuação e aprofundamento deste jogo, conforme fui direcionando as cenas para os próximos níveis rásicos e para o trabalho com a máscara neutra (*vide* vídeo), tornou-se impossível saber qual seria a "minha coragem" e qual seria "a coragem de MS", ou qual seria um imaginário popular de coragem ao qual, por ventura, ele estivesse lançando mão.

Isso ocorreu porque a *educação teatral emancipatória* é instruída e instrui, além disso é uma via que transita entre o global e o particular, entre o coletivo e o individual, passando pelas recordações e episódios da vida das afásicas. O Rasaboxes instruiu conduta teatral e o mesmo aconteceu com a máscara neutra e a expressiva, para tomarmos mais dois exemplos. O atuador MS era mais instruído em educação teatral necessária para jogar as *rasa*. No caso do teatro afásico, houve esta possibilidade de escolha da conduta teatral aplicada por ele, porque MS entendeu/percebeu o contexto do jogo mais tecnicamente por já possuir mais experiência com jogos performativos. De toda maneira, todas as atuadoras já haviam feito um trabalho bastante arquetípico àquela altura das rasas. Com tudo isso quero dizer que todo o trabalho do PET foi poroso, livre de delimitações estéticas, pois elas eram demarcadas na medida do necessário: não há como julgar, na aplicação dos jogos e vivências, onde ou o que foi memória, onde ou o que foi linguagem ficcional, onde ou o que foi criação.

As práticas do teatro afásico que construí estavam centradas em oferecer às afásicas uma experiência legítima de teatro. O caráter pedagógico das práticas artísticas que propus se deram *na* e *pela* experiência a partir da qual

cada atuadora lançou mão de sua própria unidade pessoal de linguagem, a UPL. O percurso cognitivo-performativo realizado pelas atuadoras afásicas indicou que a produção de sentido não dependeu apenas do sistema lexical, porém constituiu-se também de processos meta (metafóricos, metadiscursivos, metonímicos, meta-enunciativos) e de processos interpretativos, ambos na forma de (auto)narrativas ficcionais, incluídas nos diferentes modos por meio dos quais os objetos do mundo se apresentam a nós, revelados através do jogo teatral, considerando-se que a as narrativas podem "manifestar-se através do corpo – e do jogo e demais objetos complementares, auxiliares na composição do elenco das personagens. O tempo histórico suscita o outro tempo – ficcional – ambos conferindo-se reciprocamente um sentido" (SPERBER, 2002, p. 273). Trago este pensamento de Sperber sobre a prática muito alinhado com o modo de existir e produzir experiências da Cia Trilhas da Arte - Pesquisas Cênicas, porque nós nos entendemos enquanto um laboratório, nos quais todas as atrizes contribuem com suas experiências de vida e seus saberes. Do mesmo modo, as experiências cênicas produzidas nos módulos-laboratórios do PET foram materiais para a criação.

Um exemplo disso foi a elaboração e construção da peça radiofônica, durante o mestrado. Iniciamos as atividades teatrais daquele módulo com uma sondagem sobre uma plausível história do rádio no Brasil a partir da memória que as participantes afásicas e não afásicas tinham dela, sobre o que ouvíamos antigamente, sobre o que havia no rádio antes e o que havia no rádio então. Assim, a partir das anotações dos depoimentos que fiz, procedemos à concepção de um *canovaccio* coletivo que levou à dramaturgia e montagem da peça radiofônica original do CCA, "*Recuerdos de Ypacaraí – De Quando o Brasil Quase Entrou (de novo) em Guerra Contra o Paraguay*".

Depois de reassistir às filmagens das 13 sessões do PET que culminaram na montagem da peça radiofônica (segundo semestre letivo de 2013 inteiro), verifiquei que a assunção, pela atuadora, de seu ato afásico, foi fator impulsionador da sua gama expressiva, deixando inequívoca a potência que o teatro tem de construir e reconstruir significados a partir da forma como os signos são utilizados. A interpretação das afásicas, a construção da dramaturgia, a elaboração do espaço cênico a partir da própria situação e local de trabalho – que foram as dependências do CCA – a musicalidade/sonoridades do

espetáculo (muitas vezes executadas ao vivo por nós todas, durante a sessão), o uso dos objetos para compor a trilha sonora através de improvisação, enfim, tudo que foi anteriormente pensado, trouxe para a gama sígnica da peça, a força simbólica da vida, consolidada através da arte.

Todos estes exemplos e situações visam deixar explícita a conexão entre os âmbitos da criação artística, da formação e da experiência cênica do teatro afásico, a partir da qual saliento a relevância da relação da atriz com sua UPL, com seu material de criação.

A linguagem teatral deve fazer funcionar na espectadora a leitura e a decifração de seus signos pessoais e a noção de que a imagem, no teatro, diferentemente da imagem no cinema e na fotografia, muitas vezes, traz em si, como essência, uma modificação estilizada (ritualizada) dos hábitos da vida real, mesmo no caso da estética realista. Assim, é deste modo que existiu no teatro afásico uma necessidade de transgressão dos símbolos preestabelecidos pela realidade documental. Entretanto, não foi só essa transgressão e a decifração dos signos por parte da atuadora enquanto espectadora que existiu ali, mas também a atitude dela de copiar ou recopiar, quer dizer, mimetizar qualquer signo e de transgredi-lo; foi a partir da observação dos parâmetros de utilização, transgressão e recepção dos signos pela afásica – dentro do jogo atriz-espectadora no PET – que a espessura teatral destes atravessamentos poéticos aconteceu.

Criei, com o teatro afásico, um novo espaço de experimentação para as atuadoras com o objetivo de não apenas trabalhar a linguagem teatral contemporânea *per se*, mas também avaliando de que forma o exercício deste teatro poderia repercutir na qualidade da produção ficcional de quaisquer pessoas criadoras, conforme apontado anteriormente: incremento das capacidades cognitivas, da gestão da ação cênica, da reflexividade enunciativa e comunicativa, da compreensão da dinâmica de grupo, do reconhecimento e compartilhamento de intenção e atenção, do engajamento em cenas com público externo, dentre outros.

O contexto interativo do PET do CCA, além de constituir o domínio empírico da reflexão sobre a natureza do ato afásico, dos jogos teatrais e do teatro performativo e seus potenciais impactos na capacidade autorreflexiva, comunicacional e teatral de afásicas e não afásicas, levou à constituição de um

vasto *corpora* acerca das atividades desenvolvidas, apresentado no canal do Youtube da pesquisa, de forma a permitir que o estudo verticalizado de aspectos teóricos e metodológicos pudesse ser registrado em mídia e, com isso, poder oferecer um material que pudesse demonstrar a relevância da solidariedade de processos expressivos variados na construção dos sentidos, do ato performativo, do corpo fenomênico, seja no teatro afásico, seja no fazer teatral de não afásicas.

Uma parte considerável da pesquisa foi vasculhar e encontrar em meio às sessões vídeo gravadas do PET, momentos que pudessem ser selecionados a fim de serem trazidos para a tese, para que eu pudesse proceder à etapa elaboração de construtos metodológicos e pedagógicos. O ato afásico executado pelo corpo-cognição constituiu ações performativas solidárias, constitutivas e concomitantes por causa dos gatilhos psicofísicos que as demandaram, ou seja, *cada experiência performativa do PET.* São solidárias de uma forma específica porque são pertinentes ao evento teatral desenvolvido durante o fazer, derivadas da qualidade interativa das atuadoras e do propósito pelo qual estavam reunidas e é esta a chave interacional afetiva que fez com que o ato afásico comparecesse de forma específica e não somente porque se trata de teatro, de maneira geral. Visei observar quais elementos ancoraram os processos de reconstrução do sentido na presença de diversos *déficits* neurológicos, como parafasias, agramatismos, dificuldades em encontrar palavras/anomias, hemiplegias e apraxias etc.

Acredito que o reconhecimento dos procedimentos de trabalho desenvolvido ao longo dos anos com atrizes afásicas possa revelar a sistematização de procedimentos cênicos e o entendimento da pedagogia como processo contínuo, que flui o tempo todo, naturalmente, da experiência que advém da prática, atualizando-se e transformando-se sempre. Assumo assim, um aspecto importantíssimo do teatro contemporâneo que é, justamente, a atualização da categoria convencional de obra teatral. No PET enquanto laboratório de práticas, certamente assumimos essa característica, uma vez que todos os procedimentos foram tomados como eventos cênicos únicos e singulares, não havia um teatro a ser ensinado, porque a espessura do ato afásico já instruía quanto à educação teatral emancipatória.

Segundo Tonezzi (2007), quando analisamos o corpo da afásica em ação, podemos observar a organização de várias estruturas e processos cognitivos, como a percepção espaço-temporal, que é importante para a percepção do contexto, dos enquadres interacionais e da própria interlocutora nas práticas enunciativo-discursivas do jogo teatral. O que vejo é que isso se liga diretamente à função inventiva e pragmática do conhecimento praticada pelas afásicas, que se recusaram a representar o estereótipo de um corpo com paralisias, hemiplegias ou apraxias, mas assumindo verdadeiramente o compromisso criativo de olhar para o mundo de forma sensível, quer dizer, com seus cinco sentidos, de modo a *presentá-lo*.

Acredito que o modo pelo qual as atuadoras interagiram umas com as outras, pontuou um dos elementos mais relevantes de minha análise, qual seja, a atitude reflexiva que elas assumiram frente aos acordos tomados e frente ao conteúdo trabalhado. A escolha de palavras, gestos, ação, movimento certamente é importante para quando se quer ser entendida. Mas, olhe que interessante, cara artista, meus dados apontam que a expressividade, a tonalidade de voz e outros componentes ligados à emoção certamente interferiram na constituição e apropriação dos sentidos de cada cena. O uso de ações físicas, embutidas dentro do ato afásico durante o trabalho teatral visando à produção e construção de sentidos, tornou-se uma verdadeira estratégia adotada pelas atuadoras para dinamizar sua criação de seres ficcionais e/ou de *presentação* de si.

Por meio de alguns conceitos desenvolvidos nos vales que compõem este trabalho, pude antever que conhecer o potencial de efeitos de uma obra específica torna-se ainda mais relevante quando a observação recai sobre uma pesquisa-guiada-pela-prática como esta à qual me propus a perscrutar e que, pela sua própria natureza ética e inaudita, no que tange à ação da atuadora afásica na instância do privado e do público, podem provocar percepções muito diversas por parte desta mesma atuadora.

A instauração daquilo que é considerado contemporâneo na cena ocorreu de forma muito fluida no PET, de modo que, enquanto eu estava lá, na lida, “tudo junto e misturado”, eu não pensava, no caso de algumas vivências, se o teatro criado naquelas experiências era só teatro ou se era performance. Porém, agora, penso toda esta história como uma investigação profunda sobre a própria “afasia

do teatro", o que me afiança usar esta expressão metafórica como *poiesis*, considerando a fluidez e os atravessamentos poético-afetivos pelos quais deslizamos, considerando a complexidade das estratégias cênicas, dispositivos e materiais utilizados em todos os processos.

Hoje, eu também penso que o tipo de experiência produzida no escopo do PET alinha-se à proposta do pesquisador e professor, Flávio Desgranges, em tomar o "teatro como pedagogia". Desgranges aponta que o:

> Encontro entre teatro e pedagogia (...) assume, portanto, a insistência em compreender a ação educativa proposta pela experiência teatral como provocação dialógica, em que o espectador, ou o atuante, ou o participante, ou o jogador, nos diferentes eventos e processos teatrais, a partir de variados contextos e procedimentos, pode ser estimulado a efetivar um ato produtivo, elaborando reflexivamente conhecimentos tanto sobre o próprio fazer artístico-teatral, quanto acerca de aspectos relevantes da vida social. (DESGRANGES, 2006, p. 20).

Para várias secretarias, órgãos, entidades públicas e privadas que fomentam e/ou investem na produção artística no país, ainda interessa o estabelecimento de limites estanques entre a educação teatral, a pedagogia e diferentes eventos e processos teatrais, sendo que vários dos mais interessantes processos teatrais que podemos acompanhar hoje em dia, integram um cenário artístico que milita em nome da não-pertinência da fixação desses limites:

> Assim, o teatro recente não quer propor ao espectador uma reflexão conclusiva, a partir de uma síntese, mas uma reflexão analítica, a ser elaborada por ele a partir de uma disjunção estética apresentada. O artista trabalha recortando e definindo as frações de vida sobre as quais irá se debruçar, mas os pedaços recortados não formam necessariamente um todo orgânico. Em oposição aos projetos modernos, a contemporaneidade implementa uma guerra contra as totalidades, pois a relatividade ganhou o cotidiano e os pontos de vista possíveis estão multiplicados. (...) A arte contemporânea formula, nesse sentido, uma releitura da arte moderna, radicalizando suas propostas. Não se trata mais de uma obra desconstruída, pronta para ser remontada, e sim de uma obra explodida, que provoca o receptor a concebê-la. Se a arte moderna propõe uma elaboração conclusiva, a arte da contemporaneidade propõe leituras plurais, dissensuais. A compreensão formulada pelo espectador estará mais extremadamente vinculada às leituras singularizadas de mundo, já que não há uma visão de mundo consensual proposta na obra. (DESGRANGES, 2006, p. 143-144).

Isto posto, a base da presente pesquisa deu-se na contraposição a uma interferência externa que – como já apontei – ditando as regras do saber, impõe

à afásica e, consequentemente, ao seu corpo, uma avaliação em que se valorizam os preceitos do dito “normal” e “anormal”, inclusive quanto à “forma correta/normal de atuar”. Foi preciso, pois, confrontar tal avaliação com o fato inequívoco de que há, por parte do “corpo afásico”, uma amplitude bastante própria e particular a partir da qual esse corpo será capaz, se assim estimulado, de valer-se de meios originais para a busca de sua criação artística, da maneira como defendida por Féral (2008):

> O *performer* não tem estado (ou ele não os projeta). Ele não tem interioridade. Ele é (está) todo na superfície. Ele fabrica e não se deixa habitar por nenhuma outra. Sempre só, filtra o mundo através de si. É dele que parte toda palavra, todo gesto. É a ele que ele retorna. E se nesse percurso, nessa palavra ou nesse fazer, ele encontra o outro espectador e a alteridade do seu olhar, seu procedimento se especulariza, se teatraliza a ponto de que esse olhar importa o teatral lá onde ele não deveria registrar senão um fazer. *É o olhar do espectador que faz nascer a teatralidade da performance* lá onde havia apenas o especular. A arte da performance deveria, portanto, ler-se em primeiro grau. (FÉRAL, 2008, p. 147). (Grifos da autora.).

Eis o que funda o caráter formativo do PET, o fato de que as práticas que eu propunha eram deslizamentos das nossas práticas coletivas anteriores ou até mesmo, revisitas. Desta maneira, a característica de formação e de aprimoramento e, neste sentido, de constituição e formação da atriz afásica se deu pela via da construção de conhecimentos processados por cada uma, o que propõe à noção de pedagogia da experiência aplicada ao teatro afásico:

> O princípio estruturante de uma pedagogia da experiência na formação de seres humanos consiste em tomar a experiência educativa como objeto de (re)conhecimento e transformação, criando-se condições para a democratização da tomada de decisões sobre o que conhecer e como conhecer, e transformando os interesses e as necessidades dos seres humanos em planos de ação promotores da sua “liberdade intelectual” como liberdade de observação e avaliação. (DEWEY, 1963, p. 61).

A construção do saber e da identidade atoral da afásica foi assim concebida como um processo de libertação e indagação constantes, assentado na esperança de uma outra educação, e as pedagogias de formação no teatro afásico centraram-se na experiência educativa e integrativa do processos de investigação dessa experiência, em oposição a uma concessão positivista da formação, assentada na hegemonia do conhecimento elitista, segregacionista,

prenhe de violência simbólica (*cf*. BOURDIEU, 1983) e na desvalorização do saber construído a partir da experiência. A experiência do teatro afásico se deu como expressão do vivido, do encontro, do diálogo, da construção de processos identitários e da subjetivação, além dos aspectos objetivos que as experiências envolvem. Entendida como processo de (auto)formação e transformação, a experiência pressupõe uma forma específica de ser e estar no mundo, uma postura de abertura e receptividade diante dos acontecimentos vividos. Disso, extraí a *pedagogia da experiência afásica.*

Nessa perspectiva, explorei o significado que as experiências compartilhadas assumiram para a afásicas no dia-a-dia do CCA. Procurei verificar como elas se viam e como percebiam aquele espaço de experiências e trocas vividas coletivamente. Busquei entender, ainda, o papel do grupo na vida de cada uma das afásicas e, ao mesmo tempo, como vivenciavam essa experiência, sua inserção, suas marcas, a relação que cada uma estabelecia com as demais atuadoras nas atividades do PET e nas demais atividades do CCA, práticas e protagonismos no grupo.

Os processos educativos vividos nessas experiências coletivas pelas atuadoras do grupo, bem como as questões relativas à produção de subjetividades e processos identitários forjam a tônica principal desta proposta de pedagogia da experiência do teatro afásico, enriquecida por todos os demais aspectos aqui apresentados, que foram se evidenciando no decorrer deste processo de investigação. Esses processos presentes no cotidiano, muitas vezes, não são percebidos em suas potencialidades por quem os vive. Captar e identificar como eles foram corporificados pelas atuadoras e como essa apropriação interferiu na constituição subjetiva e condutas performativas foram alguns dos pressupostos que encabeçaram a condução da pesquisa.

Somam-se a estes pressupostos, as metodologias dos jogos teatrais de Viola Spolin utilizados no PET (como vimos) e, derivados deles, algumas apropriações que fiz das práticas do Teatro do Oprimido (2014), de Augusto Boal.

O Teatro do Oprimido[115] de Boal é devedor da Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire, mundialmente conhecida e que dispensa maiores referências.

[115] De acordo com o site da SP Escola de Teatro: “Criado pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal nos anos 1970, o Teatro do Oprimido é um método e modelo cênico-pedagógico que tem como objetivo a

O patrono da educação brasileira cunhou, a partir da sua própria Pedagogia do Oprimido, o seu tratado acerca da Pedagogia da Autonomia, que segundo Silva (2021), por ser a última obra de Paulo Freire em vida, trata-se de um convite apaixonado e intenso a toda profissional que pretende ser uma educadora crítica e autora de sua práxis:

> Paulo Freire sempre impressionou pela coragem e clareza em seus posicionamentos e em suas obras. Isso não foi diferente em seu último livro, Pedagogia da Autonomia, que aponta não apenas a coragem como a ousadia do autor. Freire teve a audácia de definir, entre outros conceitos, o que vem a ser o pensar certo ou o pensar errado no fazer pedagógico, que ensinar não é depositar conhecimento, que é uma especificidade humana, que o fazer pedagógico tem que estar pautado na autonomia do educando... Tudo isso sem nunca perder a esperança. (SILVA, 2021, p. 458).

Freire em “A Pedagogia da Autonomia” (2011), inicia sua obra esclarecendo o público alvo (docentes formadas ou em formação), enfatizando que formar uma educanda é muito mais que treinar ou depositar conhecimentos como numa “educação bancária”, mas que, para a formação, necessitamos de ética, coerência viva e presente em nossa prática educativa, pois esta faz parte de nossa responsabilidade como agentes pedagógicas. Alinho-me totalmente com esta premissa, inclusive me colocando, várias vezes, no lugar de aprendiz diante da atuadora afásica na hora de preparar os conteúdos; eu me coloquei a serviço da experiência, de aprender enquanto transmitia conhecimentos.

O educador afirma a tese de que ensinar não é transferir conhecimento, porém criar possibilidades para a sua própria construção ou produção (FREIRE, 2011). Por este viés defende que ensinar demanda consciência do inacabado e o reconhecimento de ser condicionado, o respeito à autonomia do ser da educanda, humildade, bom-senso, apreensão da realidade, tolerância, esperança, curiosidade, alegria e a convicção de que mudar é possível (FREIRE, 2011). Na visão freireana é fundamental que professoras e estudantes saibam que suas posturas devem ser dialógicas, abertas, curiosas e indagadoras enquanto falam ou enquanto ouvem: “Quem ensina aprende ao ensinar, e quem

---

conscientização social. De acordo com o próprio Boal, o Teatro do Oprimido pretende transformar o espectador, com o recurso da quarta parede, em sujeito atuante, transformador da ação dramática que lhe é apresentada, de forma que esse, passe a protagonizar e transformar a mesma. Hoje, o Teatro do Oprimido é mundialmente conhecido e se tornou referência em todas as escolas de artes dramáticas”. Disponível em: https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-o-teatro-do-oprimido. Acesso em 23 set 2022.

aprende, ensina ao aprender. Educador e educando devem negar a passividade, o ‘depósito’ de conteúdo em um ‘recipiente vazio’. Educar é substantivamente formar” (FREIRE, 2011, p. 20).

A pedagogia da experiência instaurada no PET abarcou estes princípios em sua raiz, desde o início da minha aterrissagem lá, em 2003; enquanto professora de teatro há 32 anos, entendo a educação numa perspectiva autônoma, de emancipação humana, que devo exercer com método e metodologia, envolvendo e propondo processos educativos associados à experiência. Para praticar a educação desta forma é que me apoio nos postulados de Freire (2005, 2011), pois compartilho com o Professor a ideia de que a educação e os processos educativos são, por sua natureza, exercícios permanentes e contínuos, presentes nas relações que se estabelecem nas práticas sociais e por isso, existem em diversos e múltiplos espaços, além dos escolares, exatamente como o espaço do CCA e o PET. Assim, considero como característica importante presente na constituição da educação teatral emancipatória do teatro afásico, a sua dimensão coletiva e individual porque a forma como são percebidas e apropriadas por cada atuadora foi singular e fez parte da sua UPL.

Por isso, dentre várias técnicas e metodologias, lancei mão dos jogos teatrais em diferentes momentos de existência do PET. Como defendem autoras como Viola Spolin e Ingrid Koudela, os jogos são fundamentais para o estabelecimento da confiança, das “regras” ou códigos de convivência.

A atriz afásica, ao mesmo tempo em que se tornou hábil e competente para resolver intrincados problemas de cena, adquiriu condições para solucionar outros tipos de problemas em diferentes áreas. Excitação e entusiasmo foram condições para a sua transformação. Os jogos teatrais contêm e apresentam oportunidades para o despertar espontâneo, porém tanto a intuição quanto a criatividade não podem ser programadas, todavia podem ser estimuladas pela interação em grupo. Alicerçada na pedagogia da experiência visando autonomia e emancipação, sempre me coloquei como parceira de jogo e não como detentora do conhecimento, pronta para derramá-lo de forma “bancária”.

Tomando esta perspectiva e também me incluindo, muitas vezes, como pessoa da experiência, é possível considerar que o jogo teatral pode ser aplicado

como dispositivo de autonomia em diversas áreas que desenvolvem a construção e reconstrução *dos sentidos* (sobretudo no caso desta pesquisa).

O estudo destes dois aspectos fundantes do teatro afásico decorridos da necessidade emergência da pulsão de ficção, constituintes das performatividades singulares do PET, favoreceu a compreensão de vários aspectos da relação entre cognição, ressignificação simbólica e a representatividade do mundo enquanto mimese afásica.

Desta forma, verifiquei que, no teatro do PET, quando a atuadora convoca várias microunidades expressivas para compor uma ação psicofísica, isso implicava no fato delas *estarem em simultaneidade*, mas elas não se infundiam o tempo todo, ainda que, eventualmente, isso pudesse acontecer. Mas, apesar de nem sempre microunidades expressivas se infundirem, naturalmente se auxiliavam mutuamente a se constituírem em ação inteira, por causa da necessidade de ficcionalização autorreferenciada. Às vezes isto era uma escolha da atuadora, às vezes não, por causa da qualidade de existência do ato afásico afásico, de natureza única, transitória, impermanente.

Há, então, uma coisa fundamental que me embasa neste último voo, o fato de eu ter estado lá, junto à elas pessoalmente, no corpo-a-corpo, na experiência. É somente por isso que pude ver a construção da teatralidade através de mimese performativa por atuadoras afásicas e, em consequência, pensar em como isto se transformou numa prática pedagógica de formação artística e de construção da cena.

A análise dos meus dados escritos e videográficos mostrou que uma abordagem teórico-metodológica que não considere a simultaneidade do ato afásico possivelmente encobrirá ou distorcerá as múltiplas ações nas quais as atuadoras em interação estão envolvidas, entretanto é importante entender que

> A performance não visa um sentido, mas ela faz sentido, na medida em que trabalha precisamente nesses lugares de articulação extremamente frouxa de onde acaba por emergir o sujeito. Nesse sentido, ela o questiona de novo enquanto sujeito constituído e enquanto sujeito social, para desarticulá-lo, para desmistificá-lo. (FÉRAL, 2008, p.154).

Nesta direção, Féral (2008), comenta acerca da performance como “morte do sujeito” e sobre a pulsão de morte inscrita na performance. Contudo, é

justamente na oposição e na relação especular no que concerne à essa performance realizada por *performers* “profissionais” (por assim dizer) que contraponho o teatro performativo do CCA, pois colocamos em cena no PET, voluntariamente, uma pulsão de vida, posta em campo por um jogo de repetições livremente assumidas e pretendidas pela pulsão de ficção.

Neste ponto da reflexão cumpre relembrar que tive, no âmbito desta pesquisa, uma preocupação epistemológica centrada na relação entre capacidades cognitivas, conhecimento do real e ressignificação simbólica desenvolvidas e verificadas através do teatro performativo. Meu interesse foi justamente a construção dos sentidos, e as Artes Cênicas e a Pedagogia entrelaçaram-se na busca deste objetivo, propondo a investigação dos vários processos performativos, pela via da investigação do ato afásico decorrente do corpo-cognição. Tendo em vista estes movimentos teóricos, considero que a pedagogia da experiência a partir da arte teatral e de seus veios de articulação foram, pois, instrumentos pedagógicos e modo de existência do PET.

Sobre este ponto, recentemente pesquisadoras e docentes das diversas áreas artísticas têm proposto discussões sobre o quanto a prática pedagógica e a atuação da professora artista, nos diversos níveis escolares, contribui para a autonomia das educandas: “Considerando o próprio histórico de produção do conhecimento da área, interessa-me pensar com a turma, como podemos construir um posicionamento a partir da arte, ou nas artes, tendo claro que as dimensões éticas, políticas e pedagógicas estão imbricadas às poéticas e estéticas das produções artísticas”. (COSTAS [Ana Terra], 2020, p. 101).

A atuação da professora artista caminha neste sentido, compreende processos criativos sólidos e sugere práticas pedagógicas que permitem às alunas perceberem-se também como artistas, ou seja, estas tomam consciência de que são peças fundamentais para a realização do fato artístico. Os trabalhos e as discussões propostas pela professora artista contribuem para a formação da pessoa através do estímulo à autonomia crítica e interpretativa, permitindo que a pessoa repense, através da prática, a sua realidade.

A professora e artista da dança, Isabel Marques, em sua obra “Ensino de Dança Hoje: Textos e Contextos” (1999), reflete sobre as dificuldades encontradas no ensino de dança na escola, que, a meu ver, muito se assemelham aos desafios sobre o ensino do teatro. Discordando de outras

artistas que, em sala de aula, mantêm apenas a postura de coreógrafas que visam apenas um produto final, ela não pretende colocar o ente “artista” contra o ente “professora”, mas sim compreender a atuação da artista-docente por acreditar que esta, sim, possibilita que os processos de criação artística sejam também educacionais. O pensamento de Marques (1999) sobre a artista-docente define a sua discussão sobre a professora-artista:

> (...) O artista-docente é aquele que, não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir, tem também como função e busca explícita a educação em seu sentido mais amplo. Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos explicitamente educacionais. (MARQUES, 1999, p. 112).

A autora acredita que na escola seja possível realizar processos artísticos de forma que estes sejam encarados também como processos educacionais. Marques (1999) apropria-se da construção do conhecimento, da dialogicidade, da releitura da obra de arte e da desconstrução em seu trabalho:

> (...) O artista-docente passa a ser a fonte do conhecimento em/através da arte e não somente uma ponte entre o aluno e o mundo da arte. Em cena, ele tem a possibilidade de criar e recriar e, principalmente, de propor – desta vez não somente como um trabalho artístico eventualmente educacional, mas um trabalho artístico-educativo. (MARQUES, 1999, p. 113)

É nesse sentido que o movimento do CCA implicou o seguinte: que a afásica comparecia para o convívio e não para aulas, porém o movimento do PET, pelas próprias afásicas, era categorizado como “aula” e me chamavam de “professora”, devido ao enquadramento social, simbólico e pragmático do PET. Eu mesma, como se pode ver em alguns vídeos do canal, chamei as sessões de “aula”, de vez em quando. Como espaço-laboratório, constituímos, pelo nosso convívio e pela relação comigo enquanto responsável pela condução do PET, uma via permeável entre espaço de aula de teatro e espaço de criação artística experimental afásica; assim meus objetivos pedagógicos foram aqueles que sempre emergiram da prática, da experiência.

Nos processos do PET, mesmo quando me colocava como atriz, foi essencial que eu mantivesse o foco nos objetivos pedagógicos do próprio teatro afásico que eu conduzia, o que permitiu, “pegando carona” naquela via

permeável mencionada por Marques, que eu fosse tantas vezes personagem, ser ficcional ou narradora das histórias.

Nos processos do PET, como vimos, não houve o estabelecimento prévio de metas, o que houve foi a condução de um processo criativo em que os conhecimentos anteriores das atuadoras foram igualmente usados como dispositivos e materialidades pedagógicas e assim, passo-a-passo, se transformando em conhecimento artístico, paulatinamente tornado conhecimento teatral, aprendidos no fazer do fazer, desenvolvendo experimentação e consciência de si. O caráter da elaboração contínua dos objetivos pedagógicos no PET quanto à formação da atriz afásica não esteve à vista, num primeiro momento, pois eram implícitos e, ao mesmo tempo, presentes constantemente, como acontece com diversas formas de se ensinar teatro.

É importante ressaltar que as ações do PET envolveram experiências específicas quanto a uma "postura de realização teatral", requerida no momento da execução das cenas sensoriais e conectivas, como as descritas nesta tese. Propus-me a observar o despertar de capacidades performativas e comunicativas e de metaconsciência sensível (dispositivos *atorais*), de forma a potencializar a conduta da atriz afásica em cena, tendo em vista que o corpo-cognição, no conceito cunhado para esta pesquisa, é autorreferencial por natureza.

Deste modo, artista da cena, insisto que a grande chave de contribuição para pensarmos novas visões da formação artística e da pedagogia do teatro é o fato inequívoco de que a atriz afásica trouxe e produziu conhecimento, como capacidade cognitiva, para a parceria que se estabeleceu entre mim (encenadora/diretora/professora) e elas.

A partir de seu livro "O Teatro das Disfunções" (2011), o Prof. Dr. José Tonezzi, certa vez comentou sobre um tipo de comprometimento artístico semelhante aos das afásicas comigo, ao tratar da parceria artística entre o diretor estadunidense Robert Wilson (Bob Wilson) e Raymond Andrews (surdo) e Christopher Knowles (considerado autista, na tenra infância recebeu o diagnóstico de dano cerebral devido ao fato de sua mãe ter contraído toxoplasmose na gravidez). De acordo com o professor Tonezzi, estas parcerias foram extremamente divisoras na obra do diretor pois "lhe deu base para um

entendimento mais apurado com relação às possibilidades de expressão presentes numa mente cuja percepção de mundo fosse alterada por alguma ocorrência de ordem intelectual ou psicológica, como foi o caso do autismo de Knowles, ou propriamente física, como ocorre com a surdez de Andrews.” (Tonezzi, 2011, p. 100).

Wilson reconheceu inúmeras vezes o quanto a parceria com os dois jovens artistas (tendo até adotado Andrews como filho), foi essencial para que ele concebesse novas formas de percepção. Tão logo teve contato com Knowles, por exemplo, e percebeu seu potencial, Wilson comentou:

> Então, fui até o O. D. Heck School em Schenectady, Nova Iorque, onde o Chris estava. Lá ele só ficava datilografando e desenhando, enquanto as pessoas jogavam tudo fora, sempre. Eles o desencorajavam. Eu achava que o que ele estava fazendo era lindo. Eu via o Chris como um artista. (SHYER, 1989, p. 76 *apud* PINHEIRO, 2017, p. 92)

Segundo Tonezzi (2011), Wilson estava interessado em compreender, outrossim, novas formas de presença cênica, para além da representação; ele queria ver pessoas reais em cena, com seus corpos reais, com seus corpos expressivos e fenomênicos.

Este foi um dos interesses da minha investigação. Observei que, dentro do âmbito do teatro afásico, naturalmente ambos os processos – educativo e estético – pertinentes ao corpo-cognição da atuadora em situação de cena, proporcionaram-lhe um estatuto cognitivo tal, que contribuiu para a sofisticação de suas escolhas quando da construção de sentidos vinculadas e derivadas dos conteúdos dos módulos que desenvolvemos.

Esse corpo-cognição que se propôs a performar constituiu-se de um emaranhado de ideias, memórias, histórias, sensibilidade, sensações, disponibilidades, desejos, fragilidades, questionamentos, num estado que buscou deslocar o seu cotidiano para seu potencial criativo, desestabilizador e sensibilizador. Para os fins de uma elaboração da pedagogia da cena afásica, cada ação performativa, cada ato criativo pressupõe uma revisão da agenda da performance.

O espaço cênico do PET foi definido, desde sempre, por um grande semicírculo de trabalho que se estabelecia pela presença e participação das

atuadoras. A partir deste semicírculo, abriam-se as “veredas” possíveis que o teatro performativo poderia seguir. Estas “veredas”, cenas, improvisações a partir de *canovaccio* combinado, jogos teatrais etc., geravam possibilidades de comunicação e criação.

A circularidade do espaço cênico proposto para o PET também fez com que as atuadoras tivessem, a todo instante, consciência umas das outras, o que contribuiu para a ação e reação de cada uma aos estímulos que foram lançados no decorrer dos trabalhos. Além disso, mantive em foco retirar a atuadora afásica de sua zona de segurança, para que o teatro e o jogo se estabelecessem sempre no risco.

Esse espaço semicircular proporcionou, simbolicamente, a instauração do pretendido “tempo cênico”, que concentrou toda e qualquer ação teatral e que rompeu com o domínio do tempo cronológico para se inserir no domínio do tempo circular, ou do tempo cíclico mítico, de cada trama específica que construímos, criando possibilidades estéticas do espaço/tempo das *performances*, dos jogos, das improvisações, da paródia, dos mitos, dos signos do teatro.

Outra estratégia utilizada para inserir as atuadoras na atmosfera poética da criação cênica e quebrar a barreira prosaica entre elas e eu, entre nós e o mundo, foi o aquecimento do corpo e a recuperação de todas as etapas do processo de instalação da proposta de trabalho, sempre, a cada sessão, pela via da memória do que fora construído no encontro anterior, para depois procedermos às vivências e atividades daquela sessão.

Esse recurso permitiu aquelas veredas de escolhas estéticas simbólicas para cada processo, o que terminava por abrir os caminhos expressivos da afásica, lançando-a sempre para as suas próximas participações no PET.

Também, as pequenas situações criadas pelas atuadoras através de ações físicas nas improvisações remetiam a possibilidades textuais ficcionais das tramas que, depois de encenadas, poderiam ser reaproveitadas para outros jogos e exercícios, conforme a conveniência do que havíamos decidido e então, do que fora estabelecimento por mim: os objetivos pedagógicos.

Assim, duas ferramentas foram muito valiosas no PET e denominei-as de “momentos”. Já os vimos nesta tese. No primeiro estágio, o *momento dos acordos*, eram pactuados os detalhes gerais de cada processo e, por

conseguinte, os procedimentos de execução de cada cena, de cada experiência. Objetivei lidar com possibilidades de produção e avanço das atividades e até de situações contingenciais quando, por exemplo, uma das afásicas havia faltado e sua cena seria continuada naquela sessão. Os acordos também previam a revisão da qualidade da produção artística visando a composição do produto final, como quando refazíamos alguma cena, recapitulávamos algum roteiro ou revíamos o ato afásico empregado.

As decisões do *momento dos acordos* aconteciam de duas formas: uma prévia, que antecedia mesmo ao início das atividades, quando das combinações das histórias, das cenas, dos jogos etc., que eram as decisões acerca dos procedimentos de trabalho tomadas a cada dia. Desta forma, constatei a existência de acordos basais que culminavam na performance afásica e, então, nos acordos constantes, a cada "aula" ou "ensaio", em função do que seria realizado naquela sessão, pelos mais diversos motivos: ou pela ausência de uma atuadora escalada para a cena que seria realizada naquele dia, ou porque as afásicas não lembravam ou não reproduziam da mesma forma o mesmo gesto, ação ou movimento, uma vez que elas *presentificam* a ação, ou porque na sessão seguinte tivemos uma ideia mais interessante em relação ao que foi produzido na sessão anterior ou porque a história não nos convenceu de determinada forma e decidimos seguir por outro caminho.

O segundo momento foi evidenciado justamente porque as microunidades expressivas (olhares, gestos, movimentos, ações, expressões faciais etc.) não compareceram do mesmo modo, com a mesma força, com a mesma frequência e tão pouco do mesmo jeito, nas práticas realizadas e isto foi o ato afásico propriamente dito. Este momento é, portanto, precisamente o *momento da ação*: a execução. As microunidades expressivas constituintes do ato afásico compareceram solidariamente convocadas numa cena de canto coletivo, numa intervenção musical, numa ação de percussão corporal, numa cena na qual apareceram figuras místicas como Nossa Senhora, etc., e eram diferentes fundamentalmente por conta de cada contexto interativo e estético. Por exemplo, a chegada do fazendeiro mau em "O Negrinho do Pastoreio", convocava determinadas expressões que pudessem traduzir o universo de verossimilhança deste ser ficcional; e quando decidíamos cantar uma canção para encerrar uma história, nossa *postura de cena* era totalmente diversa,

convocando uma gama ainda mais variada de expressões. Enfim, os acordos do *momento da ação* aconteceram, pontualmente, a cada procedimento, ou seja, a cada execução de cena, jogo, performance, improvisação.

Através dos “momentos” constatei que todo um repertório de semioses com diferentes gradações de intensidade, complexidade e espessura semiótica compareceram adequadamente para dar suporte e sentido a cada um daqueles dois momentos. Tive condições de verificar a existência de ambos os “momentos” em cada transcrição, o que concedeu aos dados que levantei, a qualidade de uma percepção organizada de todos os *corpora* estudados.

7.6 O Processo Experimental e a Prática como Pesquisa

Todos os trabalhos, processos e módulos do PET/CCA pretenderam contribuir para a ampliação dos parâmetros de expressividade, performatividade teatral e de comunicação verbal e não verbal das atuadoras afásicas do Centro.

Esta pesquisa bem como a realização do programa de teatro foi realizada com o propósito de, ao propor uma outra pedagogia de formação e criação cênica, verificar uma intersecção entre a arte de representar e sua aplicação no contexto de pessoas que têm seu comportamento, sua estrutura corporal e sua relação com o mundo alterados em função de uma lesão parcial do cérebro. Ao realizarem as práticas teatrais propostas, as atuadoras por mim observadas produziram semioses múltiplas, que coocorreram naturalmente conforme o desenrolar dos procedimentos. Entretanto, parte por estarem tomando contato com a arte cênica, parte (justamente) por se tratarem de pessoas com afasia, as múltiplas semioses (verbais e não-verbais) surgiam, muitas vezes, de maneira inusitada, inédita, extracotidiana. Isso ocorria mesmo que se tratasse de representação mimética de uma atividade rotineira e cotidiana, incitada pela própria proposta dos módulos do PET. Ao reinventar sua maneira de expressar-se com outrem, a afásica via-se diante da necessidade de acessar vários universos significativos distintos, conjugando-os de forma lógica e coerente, na tentativa de significar e se comunicar, não somente necessariamente pela palavra falada.

Desta forma, propus para o PET ao longo dos anos, metodologias e procedimentos pedagógicos com base em alguns pressupostos da performance,

da mimese performativa e da ficcionalização, como a evocação do presente e do passado na memória da afásica, aplicação jogos teatrais pela via do teatro performativo etc., tendo como ferramenta operativa o *redimensionamento* do sentido dos termos “fazer teatral” e “representação”.

A partir da perspectiva de um legado artístico-histórico, procurei observar e estudar a emergência de multissemioses performativas no trabalho teatral com afásicas, como princípio gerador *ato afásico*. Iniciei cada etapa deste estudo com um aporte teórico e bibliográfico e posteriormente prático, de “pesquisação”, da prática enquanto pesquisa, sobre o percurso e as variações que o uso do corpo performativo – ou, como vou chamá-lo de ora em diante, este *corpo-cognição*, foi assumindo esteticamente no PET durante a interação performativa, por meio de gestos, ações, movimentos, olhares, trejeitos, expressões faciais, verbais e corporais, percussão corporal, vocalizações, ficcionalizações e narrativas, valendo-me da percepção de uma relação entre as características inerentes à função de uma atriz (por exemplo) e aquelas comumente presentes numa pessoa afásica.

Tendo isso em vista, é importante ressaltar que o processo criativo da afásica se caracterizou como performance de criação teatral, dispositivo através do qual se deram as semioses performativas observadas, uma vez que esta pesquisa considerou muito mais a especificidade da pessoa afásica do que uma suposta especialidade sua como atriz e enfatizou a efemeridade do evento teatral que a afásica produz, como fonte de pesquisa e observação empírica e científica.

Como as sessões do programa foram filmadas constantemente, pude selecionar uma série de momentos significativos importantes do trabalho prático trazidos aqui, além de compor um documento digital, o canal de Youtube demonstrativo, que contém parte relevante do material vídeo gravado de 13 anos de prática como pesquisa e que oferece um panorama do PET e de seus módulos performativos.

Através das análises apresentadas neste capítulo, procurei demonstrar como o PET procurou reconhecer e evidenciar a performance do *corpo-cognição* da atuadora afásica, através de um contínuo exercício de reflexão e de ficcionalização de suas atividades e atitudes cotidianas (sendo este o eixo

principal desta pesquisa), redescobertas nas sessões de teatro, a partir de jogos, exercícios cênicos e performances/teatro performativo.

Considerando que a lesão cerebral pode afetar tanto as atividades discursivas quanto a sua relação com outros processos cognitivos (percepção, memória, atenção, gestualidade) e ações simbólicas, o programa que elaborei visou contribuir, efetivamente, para o alargamento dos parâmetros de entendimento pedagógico nas artes cênicas, porque o lugar do teatro performativo, da ficção e da ficcionalização, o lugar de ressignificar, recriar histórias (como a paródia que veremos a seguir), de recriar situações cotidianas, de fazer emergir semioses multimodais performativas, foi sempre pensado por mim verticalmente, afim de acolher e deixar fruir os sentidos da percepção de si e de um "eu performativo" pela atuadora, o corpo-cognição, fazendo com que o ato afásico carnificado pudesse aflorar espontaneamente em cada módulo.

A atuadora, ao longo de todo o PET, jogou o jogo da ficção e da ficcionalização de si, por causa da interação social, conscientemente, através de escolhas cênicas acionadas por ela, ainda que de forma intuitiva, porquanto:

> Essa necessidade de compreender sua história a partir da história de outros acaba sendo uma forma de documentar o mundo e ficcionalizar a vida. Afinal, nós só conseguimos pensar sobre nossa história a partir de uma narrativa. E o quanto dessa narrativa é preenchida por lapsos de memórias inexistentes? É como se vivêssemos em um *espaço-tempo em que o passado e o presente se flexionam dentro de um mesmo momento*. E aquele passado que está sendo contado só passa a existir a partir do momento presente. Ou seja, ele já não é mais passado, mas sim presente, e permite então a penetração da experiência do agora dentro da memória. (NAREZZI, 2018, s/p). (Grifos meus.).

Eu mesma, enquanto artista pesquisadora, me aproveito desta reflexão de Narezzi (2018) para refletir sobre esta tese, porque, com a pesquisa doutoral, eu pude "fluxionar" dentro de mim espaço-tempo de uma história de 13 anos, uma vez que passado e presente dessa jornada estão sendo contados e analisados no momento presente, agora, enquanto escrevo esta peça textual e reconheço o legado do PET para a pedagogia do teatro e das artes da cena, pois:

> Olhar para a ficção ou para o jogo do palco como *um mundo outro* é como olhar para o Outro (com letra maiúscula, se tratamos da estrutura dinâmica não figurativa como um todo) ou para um outro específico (se focarmos sua verossimilhança para com nosso mundo empírico). E essa relação com uma alteridade externa implica em estabelecer imageticamente uma relação com a alteridade dentro de mim. (BAUMGARTEL, 2018, p.123). (Grifo meu).

No PET, pudemos experimentar aquele "mundo outro" a que se refere Baumgartel (2018), o mundo ficcional e seus operativos ficcionalizantes, uma vez que o fazer teatral praticado na instância do *coletivo CCA* provou que aquilo que contei nesta tese, se experimentou, efetivamente, através do teatro performativo. Este se deu a ver, permitiu às afásicas a possibilidade de transformar imaginação em ação, já que estiveram no jogo como atuantes ou como expectantes e acessaram o "mundo outro".

Desde o início da pesquisa de doutorado, das leituras afins e da observação da coocorrência de semioses levadas ao âmbito do performativo constatei que, em geral, as atuadoras tornaram-se paulatinamente bastante expressivas, atentando pouco a pouco para a competência ficcional de seu ato afásico, apoiando-se em semioses distintas como variações de olhares, posturas corporais, gestos e vocalizações, chegando mesmo a entonações vocais variadas, de modo a permitir uma maior interação com a interlocutora, dentro ou fora do âmbito do CCA. Essa experiência fez uma diferença fundamental, pois foi assim que se configuraram os notáveis processos alcançados pelas atuadoras expostos nesta tese, no exercício de multissemioses performativas.

7.7 Um Teatro para a Afasia e sua "Contaminação" nas Práticas de Pesquisa

Esta pesquisa, que começou antes do doutorado começar considerando que, no ano de 2017, atuei junto ao PET como artista pesquisadora integrante do COGITES. Assim, já possuía uma base de dados, experiência e vivência para o reconhecimento do grupo e das características individuais das atuadoras, tanto do ponto de vista de suas capacidades cognitivas, quanto dos seus limites *a priori* e potencialidades corporais. Prossegui no doutorado, investigando a ampliação do seu repertório multi-expressivo: ações físicas, movimentos corporais, vocalização, gestualidades, que culminariam na constituição do ato

afásico gerado pelo seu corpo-cognição. Deste modo, num primeiro momento da abordagem deste estudo pós mestrado, propus situações improvisacionais performativas e miméticas mais íntimas, visando continuar com o estímulo de pequenas reestruturações psicomotoras por meio da interação social dentro do grupo, principalmente tendo-se em vista que o grupo reduziu muito a partir de 2017 e mais ainda em 2018.

Seguidamente a esta abordagem, ministrei, seguindo um cronograma de trabalho prévio que se desenrolou a cada sessão, exercícios de intuição e narratividades diversas que ficcionalizavam suas práticas cotidianas, buscando o que poderia ser extraordinário, extracotidiano, da ordem do imaginário, como por exemplo, o que aconteceu no módulo de Sensibilização Sonora – "Banda" de Sons e Ritmos – quando a prática da performance sonora estimulou gestos e movimentos da mão de uma atuadora pelo som vocal indistinto produzido pela sua parceira de jogo, de forma que o movimento daquela mão acompanhava a voz desta última, quer subisse ou descesse em altura e intensidade. A mão da atuadora em questão, teria que agir referidamente ao estímulo sonoro, conforme seu entendimento e imaginação a respeito do som que lhe chegava.

Assumindo a condição teatral dos vários jogos e exercícios performativos, e tendo explorado as novas possibilidades de atuação que eles estabeleciam a cada situação ficcional subsequente, a afásica foi levada a perceber que grande parte delas se constitui num efetivo instrumento de comunicação cênica proposto pela estrutura e funcionamento das dinâmicas teatrais, e que eventualmente terminavam por extrapolar os limites do PET, permitindo que a afásica fizesse a transposição das suas situações de comunicação e fala teatralizadas, para o mundo exterior ao universo de sua participação no CCA.

Além disso, este estudo, que se estabeleceu a partir da observação da resposta e da adesão de atuadoras afásicas às práticas de teatro performativo para não atrizes, pôde traçar um paralelo ou mesmo pôr à prova a relação "afasia" *versus* "não-afasia" no que tange ao trabalho de teatro performativo. O Teatro, a arte teatral e seus modos de existir, já é conceitualmente semiológica, e, portanto, pode se enquadrar no campo de abordagens de caráter fenomênico, como as que empreendo aqui.

O teatro também pressupõe a necessidade de questões ligadas à produção linguístico-discursiva, já que ele é uma forma de produção de sentidos

interativa: diálogos, monólogos, jogos miméticos, práticas gestuais ou de fala, comunicação verbal e não-verbal (movimentos corporais, gestuais, expressões faciais e verbais, olhares etc.), construção de significados, de referências e de inferências realizadas, tudo isso acionado por pessoas incumbidas da arte de atuar. No presente estudo, tais pessoas foram as afásicas, e foram observadas por mim as formas características com as quais elas foram capazes de atuar e performar relativamente às práticas, de maneira não apenas pragmática, mas semioticamente, ou seja, agindo para a construção de sentidos, símbolos e significados. O estudo do teatro performativo entre pessoas afásicas foi um processo que demandou esta abordagem, que dependeu da observação da utilização da língua, da linguagem e da comunicação *entre* e *pelas* atuadoras, de como ressignificavam as informações e situações que surgiam na prática.

Uma vez que a relação das atuadoras com a obra tornou-se o elemento central da experiência cênica delas, passei a indagar não apenas sobre o que elas observavam, mas também sobre os efeitos disparados em mim mesma a partir do contato com a performance delas. Diluiu-se, assim, a distinção entre artista-pesquisadora e objeto da pesquisa, e o discurso crítico-analítico desta prática-como-pesquisa ao modo de Haseman (2015) se tornou indissociável da minha experiência pessoal.

Com isso em mente e para dar legitimidade à composição dos múltiplos *corpora* desta pesquisa é que utilizei os equipamentos e sistemas de tratamento de dados multimodais do Laboratório de Fonética e Psicolinguística (LAFAPE) do IEL, ao qual o CCA é vinculado.

De início, os estudos que fiz sobre a performatividade afásica a partir das minhas pesquisas anteriores, legitimaram a observação de significados não apenas literais nas ações performativas, mas ficcionais a partir daquele *status* literal. Na expressão dessa ficcionalização de estados, observaram-se sentidos figurados, implicaturas, ironias, conotações, ênfase prosódica, até microunidades expressivas mais independentes da expressão oral: a expressão do rosto, a direção do olhar, o dar de ombros, olhar de soslaio, aproximação ou afastamento do corpo, enfim tudo o que o contexto do ato afásico pôde contribuir e agregar à "significação literal" e/ou à significação simbólica e metafórica do literal, qual seja, sua ficcionalização; tudo o que pertenceu à pragmática e não à semântica, muito embora o teatro absorva ambas.

Considerando que dificilmente essas microunidades ocorram em separado, esta pesquisa verificou que a ocorrência de microunidades expressivas precisa ser enriquecida pela ocorrência de novas expressões, subjetivas e inéditas, contextualizadamente, fazendo com que a atuadora se utilize de todo o seu corpo-cognição, tornando-se, portanto, corpo potencialmente mimético, criativo e criador de microunidades de expressão que coocorrem, segundo a segundo, conforme se desencadeia o processo que perfaz a ação inteira expressiva: o ato afásico. O significado não literal de cada cena não está fixado em lugar algum. Assim, não está também previamente no ato afásico, pois este emerge espontaneamente para dar conta da demanda simbólica e alegórica estabelecida pelo jogo.

Trabalhar com teatro é trabalhar no terreno do simbólico, e as microunidades expressivas que surgem em meio ao fazer teatral demonstram como as simbologias são constituídas no mundo. É por isso que a elaboração de uma pedagogia de formação e criação em teatro com pessoas afásicas privilegia um olhar aprofundado sobre os estudos da performance, uma vez que é pertinente à arte teatral lidar com semioses coocorrentes todo o tempo.

Na ação cênica, por exemplo, enquanto uma atuadora ouve, ela presta atenção a todos os demais elementos constituintes desta situação: quem está observando a ação (espectadora), qual o movimento, ação ou gesto que deve fazer para ser entendida pela outra com quem está contracenando, qual a relação espacial entre a parceira e ela própria, e entre ambas e a espectadora, qual ação deve mobilizar para performar aquilo que a situação cênica propõe, enfim, a que tipo de *mimese* deve recorrer para gerar um embate comunicativo inteligível para si e para outrem.

Teatro, assim como a linguagem, é semiótico em si mesmo, pois sua natureza é ser signo e ressignificação, porque há uma relação solidária entre vários sistemas semiológicos: gestualidade, fala, olhar etc., entre quem performa e entre quem assiste.

A relevância desta tese pode ser verificada, ainda, pela força com a qual os preceitos para a compreensão da cognição humana estão atualmente mais voltados para atividades de construção do conhecimento e de epistemologias. A atividade teatral como experiência é, sem dúvida, atividade de construção de conhecimento.

A partir da construção de um conhecimento sobre teatro e afasia, tanto por mim quanto pelas atuadoras, os processos cognitivos afetados pela afasia puderam ser redimensionados de forma a criar condições de eleição de processos alternativos e compensatórios de significação (e de comunicação). As atuadoras puderam buscar maneiras alternativas de construir conhecimento, diferentes das vias pelas quais construíam conhecimento antes do episódio neurológico que as deixou afásicas.

Minha atenção voltou-se, no decorrer da pesquisa doutoral, para o surgimento de um novo conjunto de coocorrência de semioses virtualmente inéditas às afásicas até então, e sobre como reorganizar este conjunto numa metodologia do teatro com pessoas afásicas de modo a possibilitar a elaboração de procedimentos psicopedagógicos nas artes cênicas.

A partir daí, concebi novos modos operativos, que foram sendo ativados pelas afásicas num intenso processo de cognição e produção de conhecimento acerca de si e do mundo à sua volta. Considerando que a situação performativa mais incomum neste estudo fosse a fala oral, as atuadoras foram instadas a perceber de forma processual (*vide* vídeos do canal) que os sentidos provêm, às vezes, menos do léxico do que do tom de voz ou da expressão facial – ou de movimentos talvez involuntários, como um tremor de mãos, um passo inseguro de uma interlocutora ou espectadora, especularmente.

Como o processo de coocorrência das microunidades expressivas do ato performativo afásico também se remeteu a um processo de construção cognitiva, foi impossível avaliá-lo sem recorrer ao processo de interação. Nas interações, onde começam e terminam o contexto, as intenções, a intercompreensão, a linguagem? Dentro desta perspectiva pedagógica à qual me dediquei e que exponho aqui, em que a linguagem e a cognição – de uma forma geral – assinalam, mas não contêm o sentido, há uma continuidade essencial entre linguagem, pessoas em performance, em um mundo social.

***

Um bando de 28 pássaros companheiros, cansados, castigados,
consumidos, tentando muito não tentar
e quase incapazes de voar…

E então viram a Montanha de Qaf!

***

FINAL DA JORNADA: A MONTANHA DE QAF SURGE AO LONGE...

***

"Montanha de Qaf!
Viemos em busca do Simourgh!"

Montanha:
"Voltem para casa, pássaros.
Vocês não são nada além de cinza e pó."

Pássaros:
"Tenha Piedade!"

Poupa:
"Perdoem-me, pássaros.
Fui iludida por minhas próprias ilusões!"

Montanha
"Vocês ainda estão aí? Então venham!"

***

No início deste trabalho, busquei verificar e responder a questões pontuais que orientaram este estudo: **i)** questões de natureza ficcional; **ii)** questões de fundo teatral performativo; **iii)** questões teóricas e metodológicas a fim de observar o teatro performativo com pessoas atuadoras afásicas, com vistas a um estudo da performatividade cênica no contexto das afasias para a elaboração de procedimentos criativos e pedagogias nas artes da cena. Tudo isso, observando o trabalho do corpo-cognição que ativa pulsão de ficção para criar no teatro e na performance, apresentando uma nova episteme, aquela que fundamentou este estudo.

Em seguida, para a análise dos dados que envolveram o teatro afásico investigado, tomei como base a abordagem do teatro performativo e a imbricação entre teatro e performance, discutidos por várias autoras trazidas a esta tese.

Veja, muito frequentemente e no chamado “senso comum” a ideia de uma melhora, de um avanço, no caso de afasias, é verbal, ou são ideias coladas em apreensões cotidianas como, por exemplo, a pessoa afásica ter um domínio maior da motricidade fina ou, então, ter um domínio maior do caminhar, num outro nível de motricidade; entretanto a **expressão do corpo** normalmente não é comentada na literatura médica tradicional. E o que eu procurei propor foi fazer os corpos das afásicas se exprimirem e isso foi extremamente importante para o grupo, porque elas descobriram que têm, sim, mesmo após o episódio que as deixou afásicas, uma capacidade expressiva que elas não haviam percebido.

Elas descobriram que seus corpos também “falavam” e não só suas bocas, não só o aparelho fonador, porém o corpo todo e isto as promoveu de uma confiança em si mesmas ao ressignificarem, concomitantemente a esta descoberta, as suas existências.

Tudo isso se traduz na costura do conceito de corpo-cognição, que ao ser percebido/descoberto pelas afásicas, tornou-se seu maior aliado no trabalho de expressão teatral, já que as levou a compreender, justamente, de que forma poderiam ressignificar suas vidas performativamente no mundo, algo que, sem dúvida, foi extremamente importante para cada uma das atuadoras. Ao ressignificarem suas vidas, as afásicas as valorizaram! As valorizavam para elas mesmas e para o mundo de interações sociais que as circundava. Cada vida ressignificada no PET foi qualificada. Uma qualificação de vidas que transcendeu o mero fazer teatral.

O PET foi ótimo, foi importante, porém o maior produto de toda essa história e vivência, o ponto mais fundamental de virada e de transformação psíquica foi o fato de que a afásica, protagonizando seus próprios processos de vida fora do CCA, pôde compreender que sua vida, suas ações e sua expressão no mundo pessoal e público tem valor, tem relevância e faz diferença na sociedade e para as pessoas com quem ela convive e isso é algo humano, fantástico e sem precedentes nas vidas das afásicas que participaram do PET. E eu, enquanto receptora de todos estes processos, vivências e experiências, inseri-me naquilo que Guimarães Rosa prediz quando ensina que “mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende”[116], porque ao mesmo

[116] In: “Grande Sertão: Veredas”.

tempo em que **se** transformaram, **me** transformaram e este movimento de transmutação dos *entres-lugares-da-presença*, dentro e fora dos corpos em interação, decorreu dos corpos em fluxo, no devir das presenças, movendo a roda do *yin-yang* das trocas recíprocas e compartilhamentos de vida e arte no PET. O teatro não foi terapia, mas ele terapeutizou, como eu costumo dizer e nesta acepção, eu estive diante das pessoas afásicas não só como professora e orientadora, mas na condição de condutora e facilitadora dos seus processos psicoterapêuticos (por assim dizer), e porque entendo esta condição, depreendo que não estive diante delas apenas como atrizes, porém como seres humanos antes de mais nada, e por isso tive a extraordinária gratidão de captar tais transformações psicofísicas.

Em toda a minha vida como professora e artista compreendi que essas transformações e fenômenos psicofísicos que observei no PET e no ambiente teatral de modo geral, não estão ali somente, mas estão na vida como um todo, acontecem com todas nós enquanto seres humanos. No caso do PET, veja caríssima leitora, elas foram elas mesmas, elas foram atrizes e elas foram afásicas, ou seja, envergaram três naturezas distintas que se autopenetraram e interagiram entre si, porém, no estatuto do teatro afásico, essas três naturezas puderam ser compartilhadas e observadas separadamente.

Percebi que de seu próprio posto de observação, a atuadora exerceu conscientemente a reconstrução dos sentidos em cena através de vivência teatral performativa sendo os jogos, a improvisação, os exercícios de ficção e ficcionalização de si, montagens de cenas e práticas performativas os dispositivos principais do seu trabalho. Isso me comoveu profundamente várias vezes e agora, enquanto escrevo estas conclusões, descubro que antes de ser artista, eu, no PET, fui prioritariamente um ser humano e sendo assim, eu mesma tive uma natureza triádica, eu mesma fui várias pessoas: professora, espectadora e amiga; e o jogo da pulsão de ficção no teatro afásico dependeu exclusivamente da permanência e revezamento dessas naturezas.

Acredito que o estudo que finalizo aqui permitiu uma melhor compreensão dos processos de construção do sentido nas afasias e das condições de emergência dos vários tipos de performatividade apresentados no PET. Permitiu a compreensão do *surgimento do ato afásico* a partir do *corpo-cognição*, dispositivo que proporcionou coesividade teatral e estética e atuou de forma

intersubjetiva, coordenada e reflexiva na organização de todo um espaço simbólico.

Para as atuadoras, estar diante de seu fazer artístico, agir e ser “agida” pela própria obra, fez com que elas fossem – o tempo todo – autoras e protagonistas de sua própria criação e compreendo esse lugar quando verifico que, além de serem elas próprias *espectadoras que percebem*, elas se apropriaram das fissuras do estatuto teatral convencional para estabelecer uma nova dimensão do fazer teatral, a dimensão da poética de seus corpos.

Durante as vivências do PET: **i)** as afásicas riram de si mesmas, pois foram receptoras de si e isto se relacionou plenamente com a pulsão de ficção: como elas se expuseram “para fora de si”, ampliaram sua auto-percepção e a de seu próprio *self* e riram de si mesmas; **ii)** ao saírem de si, conseguiam ter uma posição crítica a respeito do que realizavam, haja visto todo o módulo de criação paródica de “O Negrinho do Pastoreio” e **iii)** num outro nível de compreensão, que certamente passou por mim enquanto mediadora das vivências do PET: que foi quando o riso se tornou paródia, não só de histórias como as apresentadas naquele módulo, porém paródias de si mesmas e de suas vidas, ficcionalmente, recriadas pelos seus corpos-cognição no teatro.

É dele, é partir do corpo-cognição, este corpo dispositivo psíquico-performativo de ensino e criação, que qualquer atriz e/ou *performer* vai se utilizar para performar também para além dos contextos de afasia, no teatro, na performance, no cinema, na tevê etc. Um corpo disposto, pronto, presente. Criativo, repleto de disposição psicofísica, uma vez que o corpo-cognição dispositivo torna-se uma lente, um modo de olhar os processos de criação e, posteriormente, um meio e um procedimento para materializá-los.

Foi possível adensar o conhecimento sobre questões específicas da linguagem performativa pela atuadora afásica e suas manifestações nas reorganizações expressivas do ato afásico, bem como de que forma a atriz afásica faz uso de suas próprias patologias, anomias, dificuldade de encontrar palavras etc., para criar competentemente no jogo teatral e nas práticas performativas.

Esta pesquisa demonstrou que a capacidade expressiva da afásica se renova em novas competências emancipatórias que funcionam plenamente na elaboração de um produto artístico e também se deixam ver nas instâncias

performativas do teatro contemporâneo, a saber: o estudo em torno do corpo-cognição fenomênico, aqui apontado como chave fulcral da observação em questão, a partir da pedagogia da experiência e de uma perspectiva da autonomia, da multiestabilidade perceptiva, da atenção compartilhada e da autorreferencialidade. Este estudo permitiu-me elaborar uma pedagogia de criação e formação teatral em contextos de afasia que serve a qualquer artista questionando, por exemplo, a definição que toma a afasia como perda da capacidade de realizar operações metalinguísticas essenciais e caras ao fazer teatral.

Nos processos do PET, a articulação da percepção da afásica enquanto atriz e espectadora de si mesma numa instância de laboratório cênico, fez parte da proposta pedagógica, enquanto metodologia para constituição de objetivos pensados por meio de elementos performativos do ato afásico de qualidade única, singular, transitória, autorreferenciada e irrepetível. Atos afásicos acionados pelas atuadoras, desde sensações e instâncias do sentir, já que cada atuadora/espectadora de si mesma pôde atribuir ao que sentiu, emulou, mimetizou e viveu um significado diferente, não se estabelecendo uma certeza coletiva ou individual nesse caso, mas somente o sentimento fluído devido à própria natureza do teatro afásico aqui demonstrado, elaborado e constituído.

Também foi possível detectar de forma mais consciente elementos que foram trabalhados em diversas experiências e que iluminaram para mim, a noção do teatro afásico enquanto fenômeno. Desta forma, esta jornada, ao mesmo tempo em que se encerra, não se conclui, pois faz parte do fazer teatral performativo – para além do PET – se refazer sempre, na tentativa de, assim, se recriar sempre. Esta é a verdadeira natureza do Vale da Morte.

Pessoas afásicas são capazes de expressar corporalmente e para além da língua de forma muito complexa. Isto é importante na compensação das alterações na fala e na constituição de ações físicas, na tomada de tópicos de conversas durante a ação teatral, na dinâmica interacional e na gestão do evento performativo. A pessoa afásica, mesmo apresentando alterações significativas em sua fala, não deixa de criar ações físicas (e justamente por isso), de participar de conversas, de estar atenta aos tópicos em questão, de apresentar coerência pelo uso da ação física, gestualidade e dos movimentos corporais, sobretudo pelo direcionamento de seu olhar e da prosódia.

Pude atestar que apesar do comprometimento neurológico e dos *déficits* de linguagem, as atuadoras conservaram e reorganizaram suas capacidades de natureza textual-discursivas, o que permitiu que participassem e conduzissem ativamente a performance, a interação, a conversa e, principalmente, o ato afásico – pela via do processo colaborativo – mobilizado pela pulsão de ficção, mediada por mim através dos módulos do PET.

Verifico que atuadoras afásicas igualmente reorganizaram capacidades expressivas – a despeito de modificações metalinguísticas ou de ordem *meta*, em geral – o que permitiu que ativassem e mantivessem uma formação teatral que as instrumentalizou quanto à seleção e refinamento de suas microunidades expressivas, permitindo com que sustentassem jogo teatral e performance, que conduzissem o fato cênico e o ato afásico de seu corpo-cognição pela via do teatro colaborativo. Esta *conduta teatral* emancipatória me afiançou propor os achados psicopedagógicos que apresento nesta pesquisa.

O estudo das afasias tem permitido avanços no entendimento da cognição humana de forma geral. O estudo inédito que apresento, teatral-performativo das afasias se alinha às pesquisas das artes cênicas e suas pedagogias como campo expandido, que intentam viabilizar um melhor entendimento acerca das relações entre cérebro, criação artística e cognição, tomadas em situações variadas de interação.

As práticas corporais, os exercícios de estímulo à intuição e à criatividade, os exercícios de percepção do outro em situação de jogo teatral, de relaxamento, bem como todos os módulos performativos, tais como as criações de enredo e encenação de pequenas cenas ou narrativas cotidianas e ficcionais, a encenação de histórias de diferentes tradições orais, de paródias de histórias clássicas da literatura, a teatralização de letras de canções, o trabalho com máscaras neutra e expressiva, o trabalho com técnicas contemporâneas de performance como os Rasaboxes, a encenação de uma peça radiofônica como a que fizemos no mestrado etc., não se davam em função dos limites que as sequelas de lesões cerebrais imputam à pessoa afásica, mas na constância delas, considerando a afasia, no enfrentamento da condição e na reinvenção criativa através do fazer de uma pedagogia de criação cênica que fui elaborando especialmente, ao longo de 13 anos, junto ao PET.

Igualmente pude elaborar um *modus operandi* que gerou uma metodologia psicofísica de ação junto ao grupo, pois como às atuadoras foi demandado que movimentassem seus corpos, eu, enquanto professora que fazia uso do teatro, por vezes, em uma instância terapeutizante, agi de modo a aproveitar os gatilhos psicofísicos surgidos em meio à ação performativa para direcioná-los de maneira psíquica, ou seja, de modo a acionar o psiquismo das atuadoras durante o fazer teatral, porque elas se transformaram durante o ato afásico e tal transformação tornou-se imanente à sua performance ao terminarem por ressignificar suas existências: promoção e transformação de si, para consigo e para com o mundo à sua volta. Esse movimento de *yin-yang* do PET repercutiu e essa repercussão dialogou o tempo todo com o dentro e com o fora do CCA, numa espécie de ciclo de transformação.

A emergência da pulsão de ficção, como pude observar, manifestou-se nas práticas expressivas, teatrais e performativas das atrizes durante a ação teatral. Tais observações podem ser aplicadas em processos pedagógicos de formação da artista da cena e em processos de criação estética.

A interação entre várias microunidades expressivas (olhar, gesto, expressão corporal, fala etc.) gerou para a afásica situações de aprendizado de suas possibilidades de expressão, das quais destaco o aprimoramento da comunicação e seus processos teatrais performativos permitidos pelas atividades intersubjetivas, intencionais, corporais, sensório-motoras e práxicas do teatro do PET, pois atuadoras afásicas não deixam de lançar mão de processos cognitivos para dar conta das tarefas estéticas que exigem uma reflexividade mais intensa e específica sobre a performatividade e sobre a ressignificação simbólica.

O PET do CCA, ministrado por mim de 2003 a 2007 e de 2013 até 2020, teve por objetivo o favorecimento e o reconhecimento expressivo performativo do corpo-cognição da atuadora afásica, através da constância de exercícios de *presentação*, mimese e reflexão sobre as atividades e atitudes cotidianas *de* e *em* forma teatral, sendo os jogos teatrais, improvisação, interpretação, construção de cenas e performances os eixos principais. O PET, no âmbito do qual desenvolvi os módulos performativos, contribuiu e aprimorou estes objetivos.

As práticas não aconteceram em função dos limites que a afasia acarreta, mas, sim, considerando-as, numa transposição criativa, através do poder transformador do teatro e posso atestar isso ao verificar atentamente como diferentes atos afásicos concorreram durante o PET, desde o primeiro dia em que estive lá até a elaboração da última performance, “O Encenador”.

Pela análise dos dados vídeogravados, selecionei para estudo sessões e prática dos *corpora* conforme os procedimentos da pedagogia da experiência adotados para alinhavar esta pesquisa. Por meio da análise dos *corpora*, verifiquei a ocorrência de elaboração consciente e autônoma de estratégias comunicativas, expressivas e performativas pela atuadora, como gestos coordenados com outros recursos semióticos como o olhar, prosódia e movimentos corporais, que evocaram diferentes processos de significação, amarrados em seu ato afásico.

Desta forma, é possível concluir que a observação e o estudo do comparecimento solidário de ações físicas no PET contribuíram para a elaboração de parâmetros de verificação do ato afásico pelo corpo-cognição, através dos quais propus uma pedagogia da experiência psicoperformativa.

Por fim, por meio da análise das sessões vídeogravadas, percebi que o corpo-cognição da atuadora afásica se torna mais potencialmente expressivo quando posto em ação, contextualizado em uma situação de interação afetiva, na qual deve realizar um gesto ou uma ação relevante e significativa. Notei que a natureza interacional dos jogos teatrais e das performances 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 coletiva por natureza, facultando o comparecimento de complexas redes de performatividade no trabalho do teatro afásico.

O ÚLTIMO VOO…

***

As cortinas se abriram. Os pássaros entraram.
Eles viram o Simourgh, o rei,
e Simourgh, o rei, era eles.

***

Eu concluo aqui esta tese, caríssima companheira de voo e viagem, pois, encontrar o Simourgh é transcender.

Um último voo sobre seis anos de doutorado... foram anos muito bons de descoberta, de amadurecimento como mãe, como artista, como pessoa, como cidadã. Nestes seis anos adquiri muito letramento social em várias instâncias: racial, de classe, de gênero, de lugar de privilégio.

Aprendi muito sobre mim, sobre como me sinto, sobre como as coisas me doem ou me alegram. Sobre o que me faz chorar ou rir, sobre os medos que deixei para trás, sobre os que ainda tenho.

Nestes seis anos, por quatro deles, tivemos que atravessar por um regime político nefasto, maligno e genocida, que exterminou muitas possibilidades de ser e existir em vários universos, não só entre pessoas, mas da natureza e do meio ambiente. Foram quatro anos de luta e resistência para re-existir e resistir como artista, sem deixar de dar a mão aos que o mal encarnado tentou calar e invisibilizar.

Tive medo de não conseguir sustentar minha família, porque fiquei sem trabalho. Sustento minha família com teatro independente no Brasil desde 2009. Diante a pandemia, achei que fosse sucumbir. Mas graças à resistência da classe artística, conseguimos algumas vitórias importantes como a Lei Aldir Blanc, de 2020.

Tive momentos de angústia e irritabilidade, me equivoquei ao tentar me aproximar de pessoas e, por isso, perdi uma amiga e um amigo, que não entenderam a minha intenção, que não era de briga e nem de rechaço, mas de atenção. Mas como foi no começo da pandemia, penso que estavam frágeis também e não entenderam a minha palavra que, por força do isolamento social, foi *online* e não cara a cara. Sofri demais com isso. Mas são decisões das pessoas. Segui adiante.

Nestes seis anos, vi minha filha fazer 5, 6, 7, 8 e 9 anos! Em meio a tudo isso, produzi cinco projetos artísticos em 2021 e participei de outros tantos, de amigues artistas. Junto com a classe artística, aprendi a usar o beco escuro do *online*, único lugar que nos restou, para nossa arte não morrer! Combatemos o fascismo, as pessoas antivacina, anticiência, reacionárias e contra a vida e contra pessoas que querem se amar e que querem amor do jeito que elas são.

Tive meu marido, parceiro de vida e de jornada, ao meu lado em absolutamente todos estes momentos, nestes seis anos.

Tive amparo de professoras-Poupa muito acolhedoras, que me ouviram, que acreditaram em mim, que me amparam em plena queda e que deram novo rumo. Uma professora Poupa me encorajou a tirar o véu que cobria meus olhos e me mostrou que eu não havia de fato alcançado a linha de chegada, que aquilo era só um risco de giz no chão. Ela apontou sua asa para o além e me disse: “É lá que está o ouro!”. Nunca vou esquecer… Ela me disse que eu sabia mais, que eu podia mais e me orientou quanto ao plano de voo. Tomei fôlego e voei!

Por tudo isso, é que desejei que você viesse comigo, querida artista da cena, amiga de voo e viagem, de dor, de criação, de luta, de aprendizados e conquistas! Porque, como me disse um pássaro bardo muito sábio, uma vez, a gente come poeira da mesma estrada!

***

No fim, vinte e oito pássaros
unidos por uma busca finalmente alcançaram seu rei.
E veem que eles são o Simourgh, o rei…
e que Simourgh, o rei, é cada um deles…
e todos eles.

***

REFERÊNCIAS

ABIN, Margarita; ÁLVEZ, María Soledad; ANGELELLI, Hugo; CARREIRA, André; MIRZA, Natalia; VARGAS, Daniela Vitória. **A cena teatral no campo expandido: atuação, personagem e direção.** Revista Argus-a Artes & Humanidades. Vol VIII Ed. Nº 32. Montevidéu: Universidad de la República Uruguay, 2019. Disponível em: https://www.argus-a.com/archivos-dinamicas/1425-1.pdf. Acesso em 13 set. 2022.

AHLSÉN, Elisabeth. **Introduction to Neurolinguistics**. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2006.

ÁLLAN, Silvio; SOUZA, Carlos Barbosa Alves. **O Modelo de Tomasello sobre a Evolução Cognitivo-Linguística Humana**. *In* Rev. Psicologia: Teoria e Pesquisa, Vol. 25 n. 2, p. 161-168. Brasília: abril/junho 2009.

ALMEIDA, Gil Roberto Gomes de. **Escutar glossolalias: a experiência da voz em performance a partir do outro**. VIS - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB, Brasília, v. 14, n. 1, p. 35-56, jan.-jun. de 2015. Disponível em: http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view /14511. Acesso em: 25 maio 2019.

ANDRADE, Ivan Fritzen. **Os Cantos das *Copleras* em Amaicha del Valle: Performatividade Voco-Sonora, Corpos em Devir e Sentido de Lugar no Noroeste Argentino.** Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre: 2016.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

AUSTIN, John L. **How to do things with words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955**. London: Oxford University Press, 1962.

BARBA, Eugênio. **A Essência do Teatro**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça revisada pelo autor. Revista Ephemera. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, 2018.

BASTOS, Liliana. **Interação, múltiplas semioses e corpo: uma interlocução com Charles Goodwin**. *Calidoscópio*. PUC-Rio. Rio de Janeiro, RJ, 8(2):99-102. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/273584980_Interacao_multiplas_semioses_e_corpo_uma_interlocucao_com_Charles_Goodwin . Acesso em 30 jun 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ Edunb, 1999.

BAKTHIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAUMGARTEL. Stephan Arnulf**. Mimesis performativa: imediatez em ação ou a ação da mediação?** Conceição | *Concept.*, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 110–142, jul./dez. 2018.

BELÉM, Elisa. **A noção de *embodiment* e questões sobre atuação**. Revista Sala Preta, São Paulo: USP. v. 11, p. 1-14, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, H. **O Riso – Ensaio sobre a Significação do Cômico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BUSATO, Susanna. ASSUNÇÃO, Sandra. Dossiê: **Dos Espaços do Corpo ao Corpo no Espaço: Literatura e Cultura**. Revista Revell, UNESP, v.2, No. 25, 2020. Disponível em: https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/5830. Acesso em: 06 mar. 2023.

BUTLER, Judith. ***Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity,*** 2nd, London and New York: Routledge, 1999.

BUTLER, Judith. ***Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory***. In S.-E. Case ed. Performing Feminism, Feminist Critical Theory and Theatre, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press: 270-82, 1990.

CABALLERO, Ileana Diégues. **Cenários Liminares**: teatralidades, performances e política. Edufu: 2011.

CABALLERO, Ileana Dieguez. **Cenários expandidos . (Re)presentações, Teatralidades e Performatividades.** Revista Urdimento. No. 15. Florianópolis, UDESC, 2010.
Disponível em:
https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010135
Acesso em 07 out. 2022.

CABRAL, Beatriz Ângela Vieira. **Mediação em Teatro: o Professor como Artista e Pedagogo**. *In*: Pedagogia do teatro: prática, teoria e trajetórias de formação docente. Contiero, Lucélia; Freitas dos Santos, Fernando; Vinícius de Souza Fernandes, Matheus (Orgs). 1ª. Ed. Natal: EDUFRN, 2018.

CANGUILHEM, Georges. **O normal e o patológico**. Trad. Maria Thereza Redig de Carvalho Barrocas. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

CARREIRA, André. **A intimidade e a busca de encontros reais no teatro**. In: Revista Brasileira de Estudos da Presença. Florianópolis: UDESC 2011. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/22015. Acesso em 07 ot. 2022.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma Introdução Crítica.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CAVASSIN, Juliana. **Perspectivas para o Teatro na Educação como conhecimento e prática pedagógica.** Revista Científica de Artes. V.3, p. 39-52, jan./dez. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná – FAP, 2008. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1624 Acesso em: 07 out. 2022.

CAZELATO, Sandra**. A Interpretação de Provérbios Parodiados por Afásicos e não Afásicos.** Tese de Doutorado do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2008.

CALLIGARIS, Juliana Pablos. **Praticas Teatrais na Escola**. *In*: Teoria e Práticas das Artes Cênicas. Pinheiro, Lucas; Calligaris, Juliana Pablos. Curitiba: IESDE Editora, 2021.

CALLIGARIS, Juliana Pablos; OLIVARES, Leticia. **A Trilha do Trilhas**. *In*: Linguagem, Arte e o Político. Joelma Pereira de Faria, Juliana de Castro Santana e Luciana Nogueira (Orgs.). 1a. Ed. Campinas: Pontes Editores, 2020a.

CALLIGARIS, Juliana. Pablos. **A Dimensão Multissemiótica do Jogo teatral: A Experiência de Elaboração de uma Peça Radiofônica com Afásicas e Afásicos**. DAPesquisa, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-24, 2020b. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17959. Acesso em: 4 de maio de 2022.

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.

CALLIGARIS, Juliana Pablos. **A Coocorrência de Processos de Significação Verbal e Não Verbal no Trabalho de Expressão Teatral com Afásicos.** Caderno de resumos do XX SETA / Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem - Vol.1, n.1 (2007). - Campinas, SP: UNICAMP/Publicações IEL, 2007-2014. 8 v., 2014.

CAPANEMA, Letícia Xavier de Lemos. **Um Estudo sobre Estratégias de Complexificação na Ficção Televisual**. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. Departamento de Comunicação e Semiótica – Signo e Significação nos Processos Comunicacionais. Pontifícia Universidade Católica – PUC. São Paulo, PUC, 2016. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4771. Acesso em: 19 mai 2023.

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminho. Só Rastros**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CONARGO, Óscar. ***Éticas del corpo***. In: ***¿Qué es la teatralidad?*** Madrid: Fundamentos, 2008.

COPELIOVITCH, A. **O trabalho do ator sobre si mesmo**: memória, ação, linguagem e silêncio. Revista Conceição/Conception, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 76-89, 2016.
Disponível em:
https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648046.
Acesso em: 16 set. 2022.

COSTAS, Ana Maria Rodrigues (Ana Terra). **Dança, deficiência, educação acessível e formação de professores: experiências e teorizações em percurso**. Revista Educação, Artes e Inclusão, Florianópolis, v. 16, n. 4, p. 085-114, 2020.
Disponível em:
https://periodicos.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/18313.Acesso em 07 out. 2022.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro e pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DAJUI, Esteban Martínez. **A Construção da cidadania através da Identidade Socioprofissional das Mulheres Rurais que Participam em Programas de Microfinanciamento**. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 2006. Disponível em:
https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7907/000560166.pdf?sequence=1 . Acesso em: 22 mar 2023.

DE MARINIS, Marco**. A Teatralogia e *Perfomance Studies*: Questões para um Diálogo**. In: Revista Repertório do PPGAC no. 13, p. 95-103. Salvador UFBA, 2010.

DE MARINIS, Marco. **E*n busca del ator y del espectador.*** Compreender el teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005.

DESGRANGES, Flávio. **O efeito estético: finalidade sem fim**. Revista Urdimento n. 17. Florianópolis: UDESC, 2011.
Disponível em:
https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011063. Acesso em 15 set. 2022.

DELEUZE, Gilles. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Vega – Passagens, 1996.

DEWEY, John. **Experience and education**. New York: Collier Books, 1963.

DUBATTI, Jorge. ***El convivio teatral. Teoria y práctica del Teatro Comparado***. Buenos Aires: Atuel, 2003.

ESSLIN, Martin. **Teatro do Absurdo**. Trad. original: Bárbara Heliodora. Trad. das atualizações: José Roberto O´Shea. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2018

FABIÃO. Eleonora. ***Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência***. Ilinx – Revista do Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. No. 4. Campinas, Lume, dez/2013. Disponível em: https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276. Acesso em 31/5/2023.

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.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e Teatro**: **Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea**. Revista Sala Preta *on line*. Universidade de São Paulo - USP, 2009. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373. Acesso em 31/5/2023.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Revista Sala Preta, n. 8, p. 197-210. São Paulo: USP, 2008 Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370. Acesso em 30 jun 2022.

FERRAZ, Salma. **Quais são as faces de Deus?**. IHU – Revista do Instituto Humanitas/Unisinos. São Leopoldo-RS, Edição 299, 2009.
Disponível em:
http://www.ihuonline.unisinos.br/uploads/edicoes/1246967292.6778pdf.pdf.
Acesso em 07 out. 2022.

FACHIN, Patrícia. **Quais são as faces de Deus?** IHU – Revista do Instituto Humanitas/Unisinos. São Leopoldo-RS, Edição 299, 2009.
Disponível em:
http://www.ihuonline.unisinos.br/uploads/edicoes/1246967292.6778pdf.pdf.
Acesso em 07 out. 2022.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea.** Revista Repertório da UFBA. Salvador, nº 16, p.11-23, 2011.
Disponível em:
http://www.ppgac.tea.ufba.br/wp-content/uploads/2021/03/Linha-2.pdf. Acesso em 13 set. 20220.

FREGONÉIS, Gabriela Pereira. **Poéticas do Corpo Fragmentado: Experiência do Corpo na Cena Expandida**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes da Cena. Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2017.
Disponível em:
https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2017.981069. Acesso em: 06 mar. 2023.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites – Teoria e Prática do Teatro**. São Paulo, Perspectiva, 2013.

FÉRAL, Josette. **Teatro Performativo e Pedagogia** - Entrevista com Josette Féral. Revista Sala Preta, n.9, p. 255-267. São Paulo: USP, 2009.
Disponível em:
https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57410. Acesso em 13 set. 2022.

FERRACINI, Renato. **Ação Física: afeto e ética.** Revista Urdimento. Florianópolis, UDESC, 2009.
Disponível em:
https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009123. Acesso em: 07 out. 2022.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator.** São Paulo: FAPESP e Imprensa Oficial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2001

FERNANDES, Ciane. **Princípios somático-performativos no ensino e pesquisa em criação**. *In*: MARCEAU, Carole; SOARES, Luiz Cláudio Cajaíba (orgs.). *Teatro na Escola, reflexões sobre as Práticas Atuais: Brasil-Québec*. Salvador: PPGAC/UFBA, pp. 105-115, 2013

FERRETO, Ana Antônia Mendes. **O Discurso Paródico no Cristo de José Saramago**. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.

FISCHER-LICHTE, Erika, **Entrevista sobre o poder transformativo da performance**. Transcrição: Andrea Paula Justino dos Santos. Revista Conceição | *Concept.*, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 131-141, jan./jun. 2013a. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647719. Acesso em: 06 mar. 2023.

FISCHER-LICHTE, Érika. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. In; Revista Sala Preta v. 13, n.2, pp. 14-32, 2013b. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32. Acesso em 03 jul 2023.

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

FOUCAULT, Michel. **O Nascimento da Clínica**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREUD, Sigmund. **O Estranho**. *In* Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v.17, p.275-314. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GADAMER, Hans-Gerog. **Verdade e Método I. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, Ed. Vozes / Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

GALIMBERT, Umberto. **Dicionário de Psicologia**. São Paulo: Loyola, 2010.

GHERARDI-DONATO, Edilaine Cristina Silva. FERNANDES, Maria Neyrian de Fátima. TEIXEIRA Carla Araújo Bastos. GIMENEZ, Larissa Bessani Hidalgo. MORAES, Vinícius Santos de. **O Mundo é um Palco: Experiência de Oficinas de Teatro na Saúde Mental**. Revista De Cultura E Extensão USP, 16, 73-83., 2016. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2316-9060.v16i0p73-83 . Acesso em 22 mar 2023.

GIL, João Pedro Alcântara. **Para Além do Jogo.** Santa Maria: UFSM. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-graduação em Educação, 1999.

GOODWIN, Charles. **Conversational Frameworks of the Accomplishment of Meaning in Aphasia.** In: *Conversation and Brain Damage.* Oxford: Oxford University Press, 2003

GOODWIN, Charles. **Calidoscópio**. PUC-Rio. Rio de Janeiro, RJ, 8(2):99-102. 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/273584980_Interacao_multiplas_semioses_e_corpo_uma_interlocucao_com_Charles_Goodwin . Acesso em 30 jun 2022.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana.** 14ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

GOFFMAN, Erving. **A Situação Negligenciada**. In: Ribeiro, B T. & Garcez, P. M. Sociolinguística Interacional. Porto Alegre: Ed. Age, 1998.

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

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. *Prefácio de Peter Brook*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

HARDT, Michel. **Gilles Deleuze: um aprendizado em Filosofia**. Trad. Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1993.

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela Pesquisa Performativa**. Trad. Marcello Amalfi. Cadernos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, v.3.1, 2015

HOBSBAWM, Erick; RANGER, Terrence. (orgs.) **A Invenção das Tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

IBAÑEZ, Ana Paula. **O Sagrado Manifesto na Cena. Composição de Espaço Internos e Externos Propícios à Hierofania no Processo Criativo**. Curitiba: Editora CRV, 2020.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. ***Performance art* e teatro contemporâneo como territórios propícios aos corpos vocais *queer***. VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB. Brasília, V.14, nº1janeiro-junho de 2015.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do Ensino do Teatro**. Campinas: Editora Papirus, 2008.

JOSEF, Bella. **O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização**. *In* **Tempo brasileiro – Sobre a paródia**. Rio de Janeiro, n. 62, p. 53-70, jul-set 1980.

KANTOR, Tadeusz. ***El teatro de la muerte***. Buenos Aires: La Flor, 1984.

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

LAROSSA, Jorge Bondía. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**.Trad. João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação.v. 1, n. 19, 20 a 28.
Campinas: UNICAMP, 2002.

LEAVY, Patricia. ***Method Meets Art – Arts-Based Research Practice***. New York, London: The Guildford Press, 2009.

LEAVY, Patricia. ***Essentials of Transdisciplinary Research – Using Problem-Centered Methodologies***. Walnut Creek, California: Left Coast Press, 2001.

LEITE, Janaína Fontes. **Autoescrituras Performativas: do Diário à Cena. As Teorias do Autobiográfico como Suporte para a Reflexão Sobre a Cena Contemporânea**. Dissertação de mestrado. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo: USP, 2014. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-160605/pt-br.php. Acesso em: 19 mai 2023.

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático.** Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Rafahel Jean Parintins. **Perspectivação Social no Centro de Convivência de Afásicos do IEL/UNICAMP**. Dissertação de Mestrado em Sociolinguística. UNICAMP: Campinas, 2014.

MAIA, Adriana. **A expressão do Ator no Jogo com as Rasas**. Caderno de Textos sobre Rasaboxes. Edição Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral. Ana Achcar (Org.). Centro de Letras e Artes: Escola de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

MACÊDO, Cibele Mariano Vaz de. ANDRADE. Regina Glória Nunes Andrade. **Imagem de si e Autoestima: A Construção da Subjetividade no Grupo Operativo**. Psicologia em Pesquisa. Fascículo 06, vol 01, p. 74-82 Universidade Federal de Juiz de Fora: Janeiro-Junho, 2012.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de Dança Hoje: textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 1999.

MEDEIROS, Elen de; SANTOS, Matheus Borelli dos. **A Pulsão de Teatralidade e a Sobrevivência do Teatro na Atualidade**. Revista Aspas. Vol. 6, n.1. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – PPGAC da Universidade de São Paulo – SP. São Paulo: USP, 2016.

MARTÍN, Daniela. ***Corpo en acto: el pensamiento de la atuação***. Buenos Aires: Revista Afuera no.08, 2010.

MARTINS, André. **Nietzsche, Spinoza, o caso dos afetos – encontros entre o trágico e o conhecimento intuitivo**. In: FEITOSA, C. *et al*. (Orgs.) Assim falou Nietzsche III: para uma filosofia do futuro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MIRA, Caio. O **CCA Como uma Comunidade de Práticas: Uma Análise das Interações do Centro de Convivência de Afásicos**. Dissertação de Mestrado em Linguística. Instituto de Estudos da Linguagem – IEL. UNICAMP: Campinas, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2.a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. A. Gianotti e A. Mora. São Paulo: Perspectiva, 1992.

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.

MORATO, Edwiges Maria. **Das relações entre linguagem, cognição e interação - algumas implicações para o campo da saúde**. Linguagem em (Dis)curso, v. 16, n. 3, p. 575-590, 2016.

MORATO, Edwiges Maria. **Razão, realismo e verdade: o que nos ensina o estudo sociocognitivo da referência**. In. KOCH, I. V.; MORATO, E. M.; BENTES,A. C. Referenciação e discurso. São Paulo: Contexto, 2005.

MORATO, Edwiges Maria (Org.). **Sobre as afasias e os afásicos:** Subsídios Teóricos e Práticos Elaborados pelo Centro de Convivência de Afásicos. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

MORATO, Edwiges Maria. **As afasias entre o normal e o patológico: da questão (neuro) linguística à questão social**. In: LOPES DA SILVA, F.; MOURA, H. O direito à fala: a questão do preconceito linguístico. Florianópolis: Insular, 2000.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil, identidade nacional *versus* identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NAREZZI, Caio. **Laurie Anderson e a Resistência da Perda.** In: Site do Centro Cultural São Paulo – CCSP. Seção Artigos e Blogs. São Paulo: CCSP, 2018. Disponível em: http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/06/laurie-anderson-e-a-resistencia-da-perda/. Acesso em 13 out. 2022.

OIDA, Yoshi. **O Ator invisível**. São Paulo, Editora Beca, 2001.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do Teatro**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PINHEIRO, Lucas de Almeida. **Bob Wilson: Por Trás do Olhar de Um Surdo e da Voz-Pensamento de um Autista**. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2017. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/325377

PAVIS, Patrick. **Teatro Pós-Dramático**. In: Nas fronteiras do representacional: reflexões a partir do termo Teatro Pós Dramático. Carreira, André. Baumgartel, Stephan. (Comp.). Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINAR, William F. **O corpo do pai e a raça do filho: Noé, Schreber e a maldição do pacto.** Trad. de Danielle Matheus, Josefina Carmen Diaz de Mello, Sonia Griffo Mattioda Revisão técnica de Alice Casimiro Lopes e Elizabeth Macedo. Revista Brasileira de Educação v. 13 n. 37 jan./abr. 2008.

PENIDO, Luiz Henrique Carvalho. **Antonin Aratud: Por uma Estética do Subjétil**. In: Circulação Tramas & Sentidos na Literatura. Anais do Congresso Internacional de Literatura Compara da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2018. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547559604.pdf Acesso em: 08/08/2022.

PLESSNER, Helmuth. **Laughing and Crying. A Study of the Limits of Human Behavior**. Trad. J.S. Churchill e M. Greene. Evanston: Northwestern Univers ity Press, v. 11, 1970.

QUILICI, Cassiano Sydow. ***Askhesis*: elementos para uma genealogia da noção de treinamento.** Anais do VII Congresso da ABRACE. Porto Alegre, 2012. Disponível em: http://portalabrace.org/memoria/viicongresso.htm Acesso em 07 out. 2022.

RAMOS, Luiz Fernando. ***Mimesis* Performativa**. A Margem de Invenção Possível. São Paulo: Anna Blume, 2015.

RAMOS, Luiz Fernando. ***Mimesis* Performativa e o Projeto "Cena" de Craig: Nuvens Iluminadas**. Revista Científica/FAP v. 24 n. 1; jan./jun. 2021.

REBENTISCH, Juliane. **Autonomia? Autonomia! Experiência estética nos dias de hoje**. Trad. Stephan Baumgartel. Urdimento, v.3, n.30, PPGT/UDESC, 2017, p. 101-111.

REBENTISCH, Juliane. ***Ästhetik der Installation***. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003.

REGINATTO, Andréa Ad. **Riso e Ironia na Construção Paródica: Uma Leitura de o Pagador de Promessas**. Seminário Internacional de Texto, Enunciação e Discurso. Núcleo de Estudos do Discurso. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

RIBEIRO, Joana. **O Rasaboxes em Sala**. Caderno de Textos sobre Rasaboxes. Edição Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral. Ana Achcar (Org.). Centro de Letras e Artes: Escola de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. Trad. Cássia Raquel de Silveira. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

ROLNIK, Suely. ***Molding a contemporary soul: the empty-full of Lygia Clark*** *In* The experimental exercise of freedom, p. 104. Tradução da autora. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999.

SALOMÃO, Maria Margarida Martins. A construção do Sentido. **Veredas: Revista de Estudos Linguísticos**, Juiz de Fora: Publicações da UFJF, v. 3, n. 1, 1999.

SÁNCHEZ, José Antonio. ***El teatro en el campo expandido***. *Quaderns portatil*s 16. Barcelona, Macba, 2007.

SARMENTO, Júlia. **Rasaboxes: Filosofia e Palavra**. Caderno de Textos sobre Rasaboxes: Anexos. Edição Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral. Ana Achcar (Org.). Centro de Letras e Artes: Escola de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

SILVA, Érica Danielle. **A (in)visibilidade da monstruosidade do corpo deficiente na/pela história e a produção de sentidos na contemporaneidade.** Revista da Língua(gem). V. 10, n. 1, p. 139-156. Universidade Federal de Vitória da Conquista: junho de 2012.

SILVA, Noadia Iris. **Pedagogia da Autonomia – última obra de Paulo Freire em vida:** um convite apaixonado e intenso a todo profissional que pretende ser um educador crítico e autor de sua práxis. Estudos Universitários: Revista de Cultura. v. 38, n. 1, p. 457-468, jan./jun. Recife: UFPE/Proexc, 2021.

SILVEIRA, Nise. **Esquizofrenia em Imagens**. Quatérnio. Rio de Janeiro: Grupo de Estudos C. G. Jung. 3-14 p. 1973.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An introduction** (Third edition). New York: Routledge, 2013

SCHECHNER, Richard. ***Rasaesthetics.*** In: *TDR/The Drama Review*. Massachusetts Institute of Technology, v. 45, Issue 3, Fall 2001, 2006. Disponível em: https://doi.org/10.1162/1054204015258710. Acesso em: 27 ago 2010.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. London: Routledge Classics, 2003

SCHECHNER, Richard. ***Environmental Theater: An Expanded New Edition including "Six Axioms For Environmental Theater"***. New York: Applause, 1994

SCHINO, Mirella. ***Alchemists of the Stage – Theatre Laboratories in Europe***. Holstebro, Malta, Wroclaw: Icarus, 2009.

SCHEGLOFF, Emanuel Abraham. ***Between Micro and Macro: Contexts and Other Connections***. In: ALEXANDER, J. C., GIESEN, B., MUNCH, R., SMELSER, N. J. The Micro-Macro Link. Berkeley: University of California Press, 1987.

SILVA, Noadia Iris. **Pedagogia da Autonomia – última obra de Paulo Freire em vida:** um convite apaixonado e intenso a todo profissional que pretende ser um educador crítico e autor de sua práxis. Estudos Universitários: Revista de Cultura. v. 38, n. 1, p. 457-468, jan./jun. Recife: UFPE/Proexc, 2021.

SPERBER, Suzi Frankl. **Brincando com palavras: o indizível e as palavras na poesia de Dora Ferreira da Silva**. In: Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva. E do Seminário de Poesia – Poesia, Filosofia e Imaginário. 1., 2015, Uberlândia. Anais. Uberlândia: ILEEL, 2015.

SPERBER, Suzi Frankl. **Síntese e Ritmo como Poesia do Corpo: Sendas da Beleza Profunda**. Prefácio de: Caminhante, Não há Caminhos. Só Rastros. Colla, Ana Cristina. São Paulo Perspectiva, 2013.

SPERBER, Suzi Frankl. **O diálogo entre mesmidade (identidade genética) e a ipseidade, responsável pela ética − ou, de uma alteridade constitutiva da responsabilidade na relação Eu-Tu**. Revista Eletrônica Correlatio, n. 15, p. 5-15, 2009a.

SPERBER, Suzi Frankl. **Ficção e razão: uma retomada das formas simples**. São Paulo: Hucitec, 2009b.

SPERBER, Suzi Frankl. **Efabulação e pulsão de ficção**. Remate de Males, n. 22, 2002.

SPINOZA, Benedictus. **Ética**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na Sala de Aula: um manual para o professor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. 2.a edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais. O fichário.** Trad. I. D. KOUDELA São Paulo: Perspectiva, 2001.

STANISLÁVSKI, Konstantin. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso criador de las vivencias**. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

SOUTO, Caio. **Norma, Normal e Anormal em Canguilhem e Foucault**. Anais do Seminário dos Estudantes da Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar. ISSN (Digital): 2358-7334 ISSN (CD-ROM): 2177-0417. IX Edição, 2013.

TENENTE, Reiner. **O *Rasaboxes* e o Ator que Canta no Teatro Musical**. Caderno de Textos sobre Rasaboxes. Edição Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral. Ana Achcar (Org.). Centro de Letras e Artes: Escola de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

TONEZZI, José. **A cena contaminada: um teatro das disfunções**. São Paulo: Perspectiva, 2011a.

TONEZZI, José. **Cena e Contágio: o caso da Companhia de Arte Intrusa**. *In* **Rev. O Percevejo *on line***, vol. 3, n. 2. UFRJ. Rio de Janeiro, 2011b.

TONEZZI, José. **Teatro de Tonezzi é levado ao mundo dos afásicos**. In: Sala de Imprensa. Portal Unicamp. Edição 385 - 18 a 24 de fevereiro de 2008. Disponível: https://www.unicamp.br/unicamp_hoje/ju/fevereiro2008/ju385pag02.html Acesso em 07 out. 2022.

TONEZZI, José. **Distúrbios de Linguagem e Teatro: O Afásico em Cena.** São Paulo: Editora Plexus, 2007

TONEZZI, José. **A arte do ator e o ato do afásico.** 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP, 2003. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/253651. Acesso em: 23 maio 2022.

TUBERO, Ana Lucia. **Construção conjunta de objetos de discurso: a experiência do Centro de Convivência de Afásicos na elaboração do livro 'Sobre as afasias e os afásicos'**. Tese de Doutorado em Linguística. Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP: Campinas, 2006.

TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1987

VEZALI, Patrick Aparecido. **A dêixis na interação entre afásicos e não afásicos: conjugação indicial fala/gesto**. Tese de Doutorado em Linguística. Campinas, UNICAMP. 2011. Disponível em: http://siba-ese.unisalento.it/index.php/dvaf/article/view/17821. Acesso em 23 maio 2022.

VIANNA, Tiche. **Além da Commedia Dell´Arte – A Aventura em um Barracão de Máscaras**. São Paulo, Perspectiva, 2023.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido. Uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989

Desmistificando Erros do Capacitismo, IFPB. Instituto Federal da Paraíba. Publicado: 01/10/2021 16h19. Última modificação: 01/10/2021 16h19. Disponível em: https://www.ifpb.edu.br/assuntos/fique-por-dentro/desmistificando-erros-do-capacitismo. Acesso em 21 fev. 2022.

ANEXOS

ANEXO 1:

DADO 2 - Corpus: *AphasiAcervus* (22/08/2013)

Contexto: Sessão do PET com a presença dos afásicos SI, MN, MS, RL, RB, OB, LE e dos pesquisadores JC, NF, RP, EM, NE.

Gravação da Unidade de Ação # 1: Combinando a trama: O Desembarque Inesperado - Parte 1

Trata-se de um trecho inicial desta sessão, na qual os participantes afásicos e não afásicos explicam a EM, ausente no encontro anterior, como se deu o início dos combinados e improvisações que geraram o *canovaccio* geral da peça radiofônica.

01	JC	e aí, aproveitando esse momento... plural ((gesticula
02		com as mãos de forma circular, convidando os participantes ao início do PET))
03	MS	hu::m plural... puta que... ((abaixa a cabeça e põe a
04		mão na testa))
(...)		
05	JC	a gente fez uma coisa plural na semana passada/ assim
06		né, pluricultural ((faz um gesto com a mão indicando
07		totalidade)) e foi assim/ o pessoal começou a explicar
08		como tinha sido a conversa sobre o rádio/ na semana
09		retrasada/ né. que tinham ouvido o rádio...
10	EM	um pouquinho né?
11	JC	um pouquinho/ e aí o Rogério passou pra mim é:: uma
12		lista/ aquela lista ((faz gesto com as duas mãos
13		indicando um papel)) que vc montou/ Duda/ do que que
14		tem no rádio: tem vinheta/ tem propaganda/ tem locução/
15		tem programa de entrevista/ né/ tem programa de
16		esportes/ várias coisas/ tem rádio novela...
17	MS	isso radio novela ((e aponta para EM))
18	JC	e tem programa sobre a vida das celebridades
19	MS	Isso
20	JC	FOfocas
21	EM	pregação religiosa
22	JC	isso/ pregação religiosa:: programa religioso/
23		programa esotérico
24	EM	missa...
25	JC	missa... então tem várias coisas no rádio/ né? e aí a
26		gente começou uma discussão sobre como a gente poderia/
27		então/ desenvolver na parte de teatro/ é:: as várias
28		coisas que compõem um programa de uma estação de radio
29		novela(.) e aí eu perguntei para as pessoas que estavam
30		aqui/ que eram a dona Noêmia/ o Silva e a Sosuke/ o
31		elenco de afásicos/ né... e a ciumara é:: que tipo de
32		programa/ por exemplo/ eles poderiam fazer/ que
33		tivessem a ver com a personalidade deles é:: pra
34		ilustrar/ né/ uma estação de rádio(.) então: agora o
35		programa [do Marcos Silva/ agora o programa da ciumara
36	EM	[ah tá
37	JC	agora o programa da dona Noêmia/ agora o programa da
38		shizue/ por exemplo se eles fossem apresentadores(.)
39		e o serra ficou empolgadíssimo
40	EM	dicas de saÚde

JC dicas de saÚde... a gente viu isso também (...) e aí
o serra falou que ele/ por exemplo/ poderia apresentar
um programa sobre a vida das celebridades/ de cinema::/
de cinema(.) ele tomou a dianteira/ né:: né:: quando
eu perguntei... quando eu queria saber que tipo de
programa VOCÊ faria e ele falou: eu apresentaria um
programa sobre a vida das celebridades do cinema(.) e
aí a gente começou a criar uma histÓRIA... ((espalma
a mão direita em direção à EM, convidando-a à
cumplicidade é à partilha da história, cujo fundo
cômico já era conhecido do grupo))
((risos gerais))
JC e aí eu falei assim/ então tá/ então já que...
((risos))... /nós vamos até fazer aqui.../ a gente
começou a criar uma história sobre... então vamos
circunstanciar/né/ vamos contextualizar isso aqui::
((referindo-se a ms)) quem você entrevistaria agora/
assim/ quem você AGORA/ mario serra/ você é um rePÓRter
de jornalismo cultural/ vai entrevistar uma atriz
famosa/ um ator famoso/ para o seu programa de rádio
de entrevistas ou de vida das celebridades... aí ele
falou que entrevistaria **a famosa...** ((gesticula para
que MS complete sua própria frase))
MS ((apontando para em)) Angeli::**ta** Joli
((risos))
JC Ange**lita** **Joli**... ((risos)) porque ela/ ela é de que
MS lugar mesmo ((pergunta a MS, com gesto indicativo))?
eee::: não(.) PARAGUAI ((apontando para EM))
((risos de EM e todos dos demais, em seguida))
JC porque foi assim/ eu quero entreVISTAR... ((risos))/
eu vou entrevistar a Agel**ina** Joli(.) e eu falei: não/
então precisamos de uma Ange**lina** Joli(.) e eu falei:
Natália vem cá ((risos)) a Noêmia vai ser a Angelina
Joli(.) aí a Noêmia deu a seguinte contribuição: só
se for... ((e faz menção a NF para que ela mesma fale))
NF do Paraguai ((risos gerais))
EM aí ficou "Ange**lita**"
MS **ii:::sso**
JC **"An**rrelita**"...** ((faz gesto "totalidade" com as mãos))
"Anrrelita"...
EM "Anrrelita"... ((risos))
JC "Anrrelita **Roli**" ((risos))
EM vem com sotaque ((risos))
JC não/ é pior do que **ocê** tá pensando...
EM a::h mai dio!
JC é "An**RR**elita **RR**oli" ((e faz gesto de totalidade com as
mãos, fechando um círculo))
NF então::... ((e ri))
EM "Anrrelita RRoli" ((e ri, olhando para NF))
((risos gerais))
MS maravilha!
NF olha aqui gente/ me respeitem! ((risos))
JC aí a gente falou:/ vamos ver... como é que seria a
entrevista com a Anrrelita Rroli/ que veio do paraguai?
((risos))
JC aí eu falei assim: então vamo entender/ como é que

97		ela::/ dá onde ela chegaria/ como ela chegaria? aí o
98		Serra começou a dar a contribuição
99	MS	ii::sso!
100	JC	que ela veio de navio... do Paraguai ((muitos risos))
101	JC	e eu falei... a::h! eu lembrei...
102	EM	...dos mares todos que banham [o Paraguai ((risos))
103	JC	[o Paraguai ((risos))
104	MS	i:::sso ((e ri))
105	JC	o Paraguai é um país tÃO exceLENTE que eles têm uma
106		Marinha... eles tem Marinha/ eles têm::: eles têm
107		comodoro ((e faz gesto de hierarquia com as mãos)) eles
108		têm todo o:: ((gesto de hierarquia novamente, risos))
109	EM	si::m...
110	JC	por QUÊ? porQUÊ eles precisam de uma MArinha para
111		NAvegar o RIO Paraguai ((sorri; gesto de aprovação de
112		MS)) então a gente já imaginou aquele desembarque
113		glamoroso... ((risos))/ num navio que vem do...
114		Paraguai! ((muitos risos))
115	EM	uma coisa meio Perla
116	JC	((rindo)) i::sso/ Perla ((MS ri)) arrasou/ arrasou
117		((faz um gesto com a mão direita em riste em direção
118		à cabeça, como quem diz a gíria: "foi pras cabeças"))
119		**i**sso é só para os mais iniciados/ dos anos 70 ((risos))
120	EM	é! muito bem!
121	JC	aí a gente começou a brincar quem seriam os personagens
122		((pausa, respiração)) a gente começou a brincar quem
123		seriam os personagens ((levantando-se da cadeira))
124		então aqui a mesa estava colocada desta forma/ né
125		((indica a forma como a mesa estava colocada
126		transversalmente na sala)) de comprido... porque nossa
127		ideia era depois escrever o roteiro
128	EM	então o serra entrevistava?
129	JC	é/ mais aí.../ [assim... ((olha para MS))
130	MS	[i::sso
131	EM	**O** repórter que entrevista Anrrelita Roli
132	JC	Anrrelita:: Roli::!
133	MS	ãã:: não... ((indicando que há mais coisas que foram
134		combinadas e olha para JC de forma cúmplice))
135	JC	só que::: ((para MS)) não/ calma ((sorri; para EM)) vai
136		piorar ((risos))
137	JC	((em pé, indicando com as mãos como estava a
138		configuração da sala na sessão anterior))aqui criou-se
139		uma passarela/ porque as mesas estavam na vertical/
140		assim/ (...) aí/ então/ ficou certinho uma passarela
141		de desembarque aqui ((faz o desenho com as mãos e corpo,
142		da disposição da mesa na sala que proporcionou esta impressão
143		do cenário))
144	MS	i::sso!
145	EM	...para a chegada de Anrrelita ((olhando para MS))
146	JC	para a “**rregada**” de Anrrelita ((ri; voltando para seu
147		lugar na cadeira, ainda em pé)) aí a gente começou a
148		brincar que:::/ então vamo(s)... mas não vai ser fácil
149		esta entrevista, porque ela é uma atriz muito famosa...
150	MS	i::sso
151	JC	então a gente criou uma gama de jornalistas/ então aí
152		eu fiz.../ eu era uma jornalista/ a dona Noêmia era

153		jornalista... ((gesticula indicando multidão))
154	EM	todo mundo em cima ((gesto de fechamento com braços))
155	JC	todo mundo em cima ((senta-se))
156	MS	hã hã hã ((referindo-se à SI))
157	JC	a Sosuke... e aí eu chamei o Rogério/ o Rogério também
158		contribuiu(.) então a gente ficou/ a gente fez um bolo
159		aqui ((em pé, demonstrando e narrando como foi a
160		improvisação da sessão anterior, descrevendo onde os
161		repórteres estavam posicionados no cenário, para a
162		chegada de Anrrelita)) todo mundo pegou coisas para
163		fazer de microfone...
164	EM	Anrre**LI**ta, Anrre**LI**ta... ((acena com os braços))
165	JC	Anrre**Li**ta, Anrre**Li**ta... ((repete a ação de EM)) aí a
166		Ciumara começou a brincar que ela ia defender a
167		Anrrelita/ então eu falei: então aí ela é o guarda costas
168	EM	guarda-co::sta::s ((acena com a cabeça))
169	MS	POrra::da POrra::da ((soca uma mão na outra))
170	JC	é! ((ri))
171	EM	Ciumara era guarda costas ((sorri))
172	JC	é/ mas era uma MUlher guarda costas
173	MS	((risos))
174	JC	uma mulher guarda costas ((sustenta o dedo em riste))/
175		ela deixou bem claro que é mulher/ né? e aí/ então a
176		gente fez a chegada por aqui/ por este corredor que
177		ficou aqui nesse cenário ((indica com as mãos))/ com
178		a Ciumara sendo a guarda costas/ defendendo ((indica
179		com gestos com as duas mãos, como se fossem
180		barreiras))/ aqui/ dos paparazzi/ dos jornalistas
181		((faz gesto de aspas com as mãos))/ e a gente faz
182		((levantando-se)) AnrreLIta/ anrreLIta! ((imitando o
183		suposto grito e gestos de chamada dos jornalistas))/
184		e aí/ a gente criou uma situação em que o Serra
185		conseguia furar esse ((risos()/ esse:: esse ninho de
186		jornalistas ((faz gesto de “redondo” com as mãos))/
187		e aí ele faz a pergunta e::/
188		vamo lá/ vamos fazer a cena?
189	MS	ma::-ra-vi-[lha::!
190	NF	[ai jesus ((põe a mão na testa))
191	JC	para ela ((referindo-se a EM)) ver?
192	MS	((faz gesto chamado NF para a cena e levanta-se))
193	JC	porque agora chegou o momento do drama mexicano/ da
194		contextualização dessa notícia
195	EM	beleza então ((MS chama NF novamente)) Anrrelita
196		((chamando, também, NF para a cena))
197	NF	tá faltando a minha segurança
198	JC	é/ vem cá Rogério/ vem cá dona Noêmia/ vamos ficar
199		de pé/ fazer a cena/ vem cá Sosuke ((SI levanta-se))
200	JC	aí a gente pegou.../ o serra que distribuiu ó ((procura
201		objetos que foram usados como microfone))/ o serra
202		pegou isso aqui/ assim ((pegando os apagadores do
203		quadro branco)) são os nossos/ é:: gravadores/ né?
204		((distribuindo)) os MP4
205		((todos os afásicos presentes entram em cena, além dos
206		pesquisadores JC e RP. NF, fora da câmera, se posiciona
207		na “passarela de saída do navio”; ela ri))
208	NF	é que eu chego por aqui ((explicando para EM))

209	JC	aqui é a descida do nav...
210	EM	a::h
211	NF	olha esse é o avião/ assim... ((gesto com os braços))
212	EM	**NAvio**
213	JC	o::/ o serra falou/ eu falei como é o nome do porto onde
214		ela chegou? ele falou que é o POrto Stro**essner** ((faz um gesto
215		redundando com as mãos e um olhar de cumplicidade para EM))
216	EM/MS	[((risos))
217	JC	**ele** falou que é o Porto Stroessner ((sorri))
218	MS	Maravilha
219	JC	e eu falei: é razoável ((sorri))
220	EM	é::
221	JC	paragua::i... ((terminando de distribuir os apagadores))
222		a gente ficou assi/ ah! tem a Sosuke também ((dá um apagador
223		para SI; estão se posicionando)) vem cá Sosuke/ junta
224		aqui ((colocando SI ao lado de MN))/ cê lembra DISSO/
225		né dona Noêmia? ((ela faz que sim com a cabeça))
226		lembra disso/ né?
227	EM	ia chegar [a atriz
228	JC	[vem cá Sosuke
229	EM	e vocês/ j[ornalistas/ todos querendo entevistá-la
230	JC	[((para SI)) vira de frente para lá
231	EM	é isso?
232	JC	sim/ vamo lá.

ANEXO 2:
Corpus: *AphasiAcervus* (29/08/2013)

Contexto: sessão do PET com a presença dos não afásicos EM, JC, NE, NF, RP e dos afásicos MS, LM, SP, RB, OB.
Gravação da Unidade de Ação: "O Desembarque Inesperado – Parte 2"
Momento em que Futrício Jr. fura o cerco de jornalistas e fãs e consegue perguntar à atriz sobre sua chegada inusitada a Porto Stroessner, de navio, navegando pelo Rio Paraguai e desembarcando em Foz do Iguaçu e, também, consegue perguntar a ela sobre seu filho brasileiro.

01 JC daí a Angelita chegou no navio/ tal/ cheio de gente/ e o Futrício/ jornalista
02 fofoqueiro/ conseguiu furar o cerco... ((para MS)) "eu furei o cerco aqui e vou
03 falar com a atriz" (.) DAÍ o que você fala pra ela?
04 MS hã... hã:: qu/ que/ quando é... Belém do Pará?
05 JC ah/você já vai perguntar quando é que ela foi à Belém do Pará/ pra gerar o
06 suposto filho?
07 MS i::sso
(...)

((todos os jornalistas – os atuantes afásicos – estão a postos no cerco de espera da famosa atriz paraguaia, quando Futrício Jr. – o afásico MS – fura o cerco de repórteres e pergunta))

01 MS Anrrelita Joli... hã/hã... não Angelita hã... a-a-a
02 JC deixa ((para LM)) deixa/ ele está pensando no texto
03 MS é::: Anjolita Joli/ vi:: Angelita Joli vem chegando/ NAVIO/ ANGELITA JOLI/
04 ((levantando-se, caminha em direção ao personagem "Segurança", o afásico LM))
05 PARAGUAIA/ **MARAVILHA** hã/ hã/ hã ((risos de todos, em sinal de aprovação))
06 EM não seria melhor situar? você pode falar "Angelita Joli/ grande atriz PARAGUIA"
07 NF ISSO/ daí ele viria falar comigo
08 JC perfeito/ aqui é construção **colaborativa**
09 MS ISSO/ ((após sinal de tomada de gravação de JC a RP)) Angelita Joli/ grande atriz
10 PARAGUAIA ((levanta a mão direita em sinal de saudação))
11 EM ((imitando o bordão clássico de MS)) MA-RA-VI-LHA
12 MS MA-RA-VI-LHA
13 EM ((após sinal de "corte" de gravação de JC a RP)) AÍ SIM, heim? AGOra dá pra
14 entender/ o ouvinte dá para entender

(...)
01 JC ((para todos, que estão reunidos em pé, em volta de MS)) vamo(s) gravar?
02 RP ((faz sinal de sim com a cabeça e um sinal de "fechar a cara" com a mão))
03 JC ISSO AÍ/ silêncio no estúdio/ 5/6/7/8 ((sinal dêitico para RP gravar))
04 MS MARAVILHA/ porto Stro-osner/ Angelita JOLI/ a:: a:: para a:: a:: FAZ DO IGUAÇU/
05 **MA::RA::-VILHA**
06 JC ((sinal de "corte" para RP)) **maravilha** / vamo(s) OUVI(R)?
10 EM ((riso muito alto e contente)) ai/ai/ai ((ri))
11 TD ((muitos risos e movimentos de troco, cabeça e ombros em sinal de aprovação))
12 JC ((dá pulinhhos de contentamento))

(...)
01 JC então vamo(s) fazer o coro/ então? Vem cá/ Noêmia/ para fazer o coro(.) quer
02 fazer coro/ também/ Laerte? (.) então vem aqui comigo ((EM também se aproxima fazer o coro))

(...)
((após a combinação coletiva da próxima etapa da cena, o grupo se organiza em três grupos de vozes para gravar o coro de jornalistas que falará enquanto Futrício Jr. "fura" o cerco de repórteres e fãs, para se aproximar da atriz)).

01 JC todo mundo pronto? 1/ 2/ E ((sinal para RP tomar a gravação))
02 TD ((mescla de falas, para dar a ideia de confusão, burburinho e multidão)) "furou o 03 cerco/ vai fugir/ olha lá o Futrício/ vai falar com ela/ furou o cerco mesmo/
04 caramba/ vai fugir/ olha lá atriz/ olha lá/ vai falar com ela/ furou o cerco
05 JC ((coordena o "fade out" de todos, para que as vozes diminuam aos poucos; depois, sinal para RP "cortar" a gravação))
06 JC JÓIA DEMAIS/ vamo(s) OUVI(R)? ((muitos risos de aprovação; EM levanta-se para cumprimentar JC e os demais atuantes)) PUTA/ acho que ficou bom/ HEIN?
07 EM acho que FICOU

08 RP todo mundo em suspense/ ficou bom ((e todos ouvem a gravação))
10 TD ((depois de ouvir, aplaudem muito satisfeitos e com sorrisos))

(...)
((após a combinação coletiva de como será a interpelação de Futrício sobre o filho brasileiro da atriz))

01 JC vamo(s) fecha(r) com chave de OURO
(...)
02 JC vamo(s) lá/todo mundo sabe os seus papéis? ((sinal positivo de todos))/ vamo(s) 03 lá silêncio no estúdio/ 1/ 2/ 3/ ((sinal para RP tomar a gravação))
04 MS ((para a não afásica NF)) Angelita Jo-oli/ a:: a:: a::/ tem um filho BA-RA-SILEIRO
05 TD O:::H/ nossa que ESCANDALO
06 NF olha Futrício/ vamo(s) fala(r) do que interessa/ vamo(s) falar do meu novo FI::LME...
07 LM ((que interpreta o “Segurança”)) CHEGA/ de preferência/ FORA DAQUI
08 TD ((muitos risos e sinal de aprovação e congratulações; JC pede para RP “cortar” a gravação)).

ANEXO 3:
Corpus: *AphasiAcervus* (17/10/2013)

Contexto: sessão do PET com a presença dos não afásicos EM, JC, NE, NF, RP e dos afásicos RL, LM, EC, MS, MN e SI.
Gravação da Unidade de Ação #6: Duas metades da laranja
"Futrício Jr." traz para o Brasil, diretamente do Paraguai, para entrevistar em seu programa "Futrício Jr.", o "Mick Jaguar", cantor roqueiro e eterno namorado de "Angelita", juntamente com "Mama Perlita", mãe de Angelita, índia guarani, bruxa, xamã e astróloga.

(...)
01 JC ((para a pesquisadora NE, que interpreta Mama Perlita)) aí/ Noêmia/ improvisa aí/
02 porque ele não tem papas na língua/ seja MUI DRAMÁ**TI**CA
03 MS ((para NE, logo após RP iniciar a gravação ao sinal de JC)) qual é:: hã... hã...
04 hã... ((JC faz gesto dêitico de não para MS)) **não**/ QUEM é:: o PAI?
05 TD O:::H ((fazem expressão de escândalo))
06 NE és um SECREDO/ és um SECRETO/ não PUEDO **contar** ((furiosa))
07 TD ((muitas palmas entusiasmadas em sinal de aprovação pela interpretação dramática))
08 JC vamos manter as palmas na gravação/ porque o programa dele tem plateia ao vivo/ que vocês acham?
09 TD ((simultaneamente)) muito legal/ jóia/ i::sso/ tudo a ver/ perfeito

(...)
01 MS EX-CE-LENTE/ a plateia se **manifetou**
02 TD **UHU:::U** ((palmas e gritos de aprovação entram na gravação))
03 JC ISSO/ galera/ agora configura o quê/ Sosuke? Quem tem uma plateia no **estúdio** ((sinais de cabeça e tórax e sorrisos de aprovação))

(...)
01 JC ((para RL, afásico que interpreta "Mick Jaguar")) faz assim/ eu vou falando pra
02 você decorar e falar/ vai ((sinal para RP gravar, em seguida para RL)) ela e eu...
03 RL e/ela e eu...
04 JC nos amamos de verdade...
05 RL ((sinal de sim com cabeça e tórax)) ela e eu.../ temos algo e::em co-comum/
06 nó:os nos ama-amos de VERDADE ((palmas de aprovação))
07 JC VERDADEIRAMENTE ((incitando RL a produzir mais texto na improvisação que estava sendo gravada))
08 RL VERDADEIRAMENTE/ nós nos amamos **bastante** ((palmas de aprovação))

(...)
01 MS ((para RL, cinicamente)) não se importa com A filho BRASILEIRO?
02 RL NÃO/ nós num se im-porta/nós... eu/ e/ a...
03 JC Angelita...
04 RL Angelita nos amamos bas-tante/ então/ não tem/ filh/ não é muit/ importante/ nós
05 nos amamos bastante
06 TD O:::H ((palmas de aprovação, JC pede a RP para "cortar"))
07 EM encaçapo o... ((aponta para MS)) porque ele adora um escândalo/ e agora?

(...)
((o grupo combina o ponto de virada do canovaccio, decidindo que Mama Perlita vai lançar um feitiço em Futrício; todos se preparam com objetos, plásticos, utensílios de cozinha, papel, etc., que estão à mão ali no espaço do CCA, para fazer uma sonoplastia sinistra, mística, bruxuleante))

01 JC **ATENÇÃO** ((gesto dêitico para RP gravar))
02 NE MIRA HOMBRE ((para MS, o "Futrício"))
03 EC **A:::** ((grito assustador e estridente; sons estridentes pelo espaço))
04 NE se continuares a encher el saco de **MI "IRRA"**, e de **MI GENRO**/ te "lançarê" um
05 feitiço para cair tu lêngua, para **NUNCA MAIS HABLAR**
06 TD ((grito ecoa pela sala, sons estranhos e místicos pontuam a fala))
07 MS ((improvisando em cima, com muita agilidade)) e::/e::/ muito OBRIGA::DO/ **TCHA-Au**
08 ((gesto dêitico amplo indicando que está encerrando a entrevista abruptamente))
09 JC ((compreendendo a improvisação e seguindo no mesmo raciocínio)) aí TODO MUNDO
10 JC ((puxa o coro, cantando a vinheta do programa, já produzida pelo grupo)) "Futrí::cio Júnio:::R"
11 TD ((juntos, novamente)) "Futrí::cio Júnio:::R"
12 MS ((que não perdeu tempo e completou a vinheta de encerramento com o bordão do personagem)) O:::I::: ((faz um sinal de tchau e levanta-se para sair correndo))
13 TD ((muitos risos e muitas palmas entusiasmadas de satisfação))

ANEXO 4:

Corpus: *AphasiAcervus* (24/10/2013)

Contexto: sessão do PET com a presença dos não afásicos EM, JC, NE, NF, RP e dos afásicos MN, MS, RL, RB, SP.
Gravação da Unidade de Ação #7 "Reação: O Paraguai se levanta!"
Contexto: Entrevista da Generalíssima do Exército paraguaio, "Carmem Gutierrez", à Natalícia, repórter investigativa séria, em seu programa de rádio.

(...)
01 EM vamos cantar/ então o hino do Paraguai(.)
((todo o elenco afásico e não afásico, improvisa com gramelô, depois de ouvir em áudio via internet, o hino do Paraguai, improvisado))
02 TD ((risos e gestos de tórax, ombros, braços e mãos, de aprovação))
03 EM PRONTO/ agora temos o hino do Paraguai ((risos))

((RP a postos, tomando o áudio das falas, à medida em que foi produzido nesta improvisação))
01 EM podia dizer assim/dona Noêmia ((para MN))/"bom DIA/ caros ouvintes..."
02 MN bom DIA/ ca:ros ouvintes...
03 EM "estamos AQUI com a generalíssima..."
04 MN estamos AQUI com a generalíssima...
05 EM "CARMEM Guitierrez..."
06 MS I::sso
07 MN Carmem Gutierrez...
08 EM presidente do Paraguai...
09 MS I::SSO [tá-tá-tá-ra-rá ((começa a cantar o hino do Paraguai, improvisado pelo grupo))
10 MN [presidente do Paraguai...
11 MS ((ainda mais alto)) pá-pá pá-pá ra-na-na-na ((regendo seu canto com a mão))
12 TD ((acompanhando a empolgação e a regência de MS, cantam junto com ele, o hino improvisado; ele rege o final do cântico, com um gesto de finalizar, com a mão))
13 EM ESSE é o HINO do ParaGUAI
14 TD ((risos de aprovação da gravação))

(...)
01 EM cantamos até o hino do Paraguai, JANA
02 JC nossa/ que LEGAL/ vocês inventaram?
03 EM mostra pra ela/ Rogério
04 JC ((depois de ouvir)) Nossa/ que **legal**
05 EM a presidenta do Paraguai pode começar a entrevista dizendo "bom DIa brasileiros"
(...)

01 EM dona Nôemia ((agacha-se na frente de MN))/ todo mundo tem um jeito de falar/
02 espera um pouquinho/ que ela vai falar(.) assim coletivo é mais complicado/ mas é mais divertido
03 MS [i::sso
04 JC [todo mundo falou um pouco/ só a Renata que não falou nada/ vamo(s) lá/ consegue?
05 RB con::sigo ((JC senta-se ao lado dela para dar suporte))
06 JC então vamo(s)/ agora o foco da cena é na Renata(.) hoje é a SUA **CENA**(.)((para
07 RB))se você ficar em pé/ te ajuda?
08 RB ((faz um gesto dêitico de não)) bom dia/ bra-si-lei-ros/ eu sou **+4s+** Car-mem...
09 Carmem **+5s+** Gu-ti-errez **+8s+** pre-si-den-te do Para-gu-ai...
((durante toda a fala, JC esteve ao lado de RB, "soprando" o texto para ela conseguir dizer))
10 MS MARAVILHA ((levanta o braço e a mão em direção a RB, para cumprimentá-la por ter conseguido))

(...)
01 JC óquei ((depois da combinação que definiu em grupo, a sequência do canovaccio))/ agora a
02 Natalícia fala assim/ "muito obrigada pela vossa presença..."
03 MN muito o-obriga-da pela vo-ssa presença...
04 JC "de sua excelência..."
06 MN de sua excelência...
(...)
07 JC agora eu acho que ela pode ser mais direta na pergunta
08 EM "vossa excelência sabe que É o... PAI
09 JC/MS **ISSO**
10 JC "VAMOS DIRETO AO ASSUNTO"/acho que ela coloca forte assim/ VOCÊ JÁ SABE QUEM É O **PAI**?"

11 MN VAMOS DIRETO AO ASSUNTO/ VOCÊ JÁ SABE QUEM É O **PAI**? ((jc faz sinal para RP parar gravação))
12 MS I:::SSO/ MARAVILHA
13 JC maravilha/ isso é a Natalícia/ ela não tem meias palavras/ agora a Renata vai
14 responder/ te intimidou? você fez assim ((repete o gesto de RB de jogar as costas
15 para trás))/ a personagem não fica tímida/ hein?/ vou aí com você agora/ vamo(s)
16 lá ((senta-se novamente ao lado de RB para estimulá-la))

(...)
01 JC ((para RB)) agora você pode falar assim “Mãe Perlita me revelou...”
02 EM ...o segredo...
03 MS O **SEGREDO** ((repete teatralizando a fala com suspensa na voz))
04 JC este processo aqui/ gente/ é uma construção colaborativa/ então dona Noêmia/ é
05 importante que todos falem/ **mesmo** com afasia/ essa é a grande riqueza do que a
06 gente (es)tá fazendo
07 RB ((após sinal de JC para RB tomar o áudio)) Mãe Per:lita me re:-ve-lou...
08 JC “o segredo...”
09 RB o segredo
10 MS ISSO
11 JC agora a gente podia dizer assim/ para deixar mais enxuto/ pra dar uma enxugada/
12 ela é minha conselheira pessoal
13 MS [ISSO
14 RB ela é mi-nha conselheira pe:ssoal
(...)
15 MN como posso falar com Mãe Perlita? (...)
(...)
16 MN vou chamá-la para falar ((e aponta surpreendentemente para NE, que interpreta Mama Perlita))
17 JC **nossa**/ Mãe Perlita (es)tá no **estúdio**?/ então vamos fazer um barulho de aparição
18 da Mãe **Perlita** ((faz um gesto grandioso com o braço esquerdo)) PU:::SH::::
19 ((agora faz um gesto de imitação de explosão, com os braços))
20 TD ((risos))
21 MS ISSO
22 EM ((risos)) “eu trouxe a Mãe Perlita aqui no estúdio”
23 JC É/ vai ter que ter aquele barulho ((leitmotiv de Mama Perlita)) e vai ter que ter o grito
24 MS A:::::::::: ((grita e levanta o braço))
25 JC acho que a marca registrada dela é o grito/ hein Rodrigo? ((RL concorda, rindo))

(...)
((após novas falas entusiasmadas de combinação do canovaccio))
01 RB eu a trouxe **aqui** ((refere-se ao estúdio da rádio de Natálicia))
02 JC agora vai/ “Mãe Perlita...”
03 RB Mãe Perlita.../apa-RE-ÇA
04 JC UHU:::
06 MS MARAVILHA ((muitas palmas de todos))

((após novas combinações de canovaccio))
01 JC então vai/vamo(s) fazer a bagunça ((referindo-se à sonoplastia a ser realizada a
02 seguir, ao vivo; todos ensaiam o som que cada um vai fazer))
03 JC então a gente vai fazer a farra(.) depois que a gente fizer a barulhada/ tem o
04 grito (...) e então Mãe Perlita se MATERIALIZA no estúdio ((risos))/ e depois
05 desse som tenebroso/ ela diz simples assim “hola/ que tal?” ((risos))
06 EM perigosa...
07 JC ela tem várias facetas ((risos))
(...)
04 JC ATENÇÃO/ 1/ 2/ 3/ **já**
05 TD ((barulho, gritos, urros))
06 NE ((que interpreta Mama Perlita, num tom bem simpático)) hola/ que tal?
07 TD ((muitos risos e manifestações corporais e gestuais de aprovação de todos))

(...)
((após longa deliberação sobre os passos seguintes do canovaccio))
01 MN ((para RB)) sem mais delongas/ conte-me o segredo
02 NE jo contare el secreto, jo contare quem es **el padre del iho de mi iha**
03 TD O:::H ((como se fosse a plateia da rádio reagindo))
04 NE el padre ÉS...

05 TD ((iniciam imediatamente a sonoplastia fantasmagórica que acompanha Mama Perlita, aumentando gradativamente; aterrorizante, uma batida de coração surge no meio do som e cresce perigosamente até que, no auge, para de repente))
06 NE A:::::::::::::H ((longo grito e doloroso))
07 MN ela MORREU/ ela MORREU/ morreu do coração/ ela DESAPARECEU
08 TD ((vozes e burburinho)) “Mama Perlita morreu / desapareceu”

(…)
((após o grupo combinar a segunda versão da “morte” Mama Perlita
01 JC então/ agora a gente vai gravar a segunda VERSÃO
02 MS ah/ ah/ flechada
03 JC ISSO/ vai ser uma flechada que veio da parte do além/ mua:::h
04 TD ((risos e gestos e movimentos de aprovação desta ação))
05 NE ((após sinal de inicio de gravação de JC a RP))el padre ÉS...
06 TD ((iniciam imediatamente a sonoplastia fantasmagórica que acompanha Mama Perlita, aumentando gradativamente; aterrorizante, uma batida de coração surge no meio do som e cresce perigosamente até que, no auge, para de repente))
07 NE A:::::::::::::H ((longo grito e doloroso))
08 MN ela MORREU/ ela MORREU/ uma **flecha**/ que veio da PARTE do **ALÉM**
09 TD ((vozes e burburinho)) “Mama Perlita morreu / desapareceu / a flechada veio da parte do além”
10 TD ((conforme o combinado, afásicos e não afásicos, regidos por MS, cantam “Pavão Misterioso))
11 JC **SENSACIONA:::L**
12 EM SENSACIONAL
13 JC GALERA/ amigos/ grupo/ parabéns a **TODOS**/ TEMOS/ vamos ouvir?
14 TD ((palmas entusiasmadas e felizes de aprovação))

ANEXO 5:

Corpus: *AphasiAcervus* (05/09/2013)

Contexto: sessão do PET com a presença dos não afásicos EM, JC, NF, NE, RP e dos afásicos: MS, SP, SI, RB.
Gravação da Unidade Especial: propagandas comerciais.
Contexto: após longa combinação, o grupo decide quais serão os patrocinadores dos programas de rádio contarão o enredo da peça e farão parte da novela.
Foram pensados vários produtos temáticos, fechando a nossa escolha coletiva nos seguintes:

- A Radio Tupy veicula a novela;

- Três patrocinadores que apoiam a novela: (porque eles querem ganhar dinheiro com ela); 1) *Preservativos Asunción*; 2) *Boite Recuerdos de Ypacaraí* **–** boate da elite que frequenta o Paraguai e na qual a famosa atriz paraguaia "Anrrelita Roli" lançará sua grife; 3)*Restaurante Nipom Pompom*, patrocinador do programa da "Shizuana" (jornalista que acabou não entrando na história).

E outros apoiadores dos programas de rádio: 1)*Elixir de Garrafa de Mama Perlita*: emagrecedor, cura espinha, pé chato, espinhela caída, mal olhado, traz a pessoa em três dias, etc.; 2) *Supermercado Vereda Tropical*; 3) *Informática Los Panchos*; 4)- *Lan House Tríplice Frontera*

01 JC então vamos grava a propaganda da boate/ primeiro/ certo?
02 EM aí fica com essa trilha?/ ou não ((NF toca no computador a canção "Recuerdos de Ypacaraí"
03 JC acho que SIM
04 MS I::sso
(...)
05 JC ((com a citada canção ao fundo)) vamo lá Renata/ você e a Sosuke comigo/ vamo(s) falar junto bem suave/ sexy assim
06 JC, RB, SI "boa::te..."
07 MS ((com voz soprosa, bem suave)) "Recuerdos de Ypaca**raí...**"
08 JC "...onde o amor acontece"
09 TD ((risos))
10 EM o Rogério não pode fazer junto com o marcos? Porque ele tem a voz grave/ também
(...)
11 JC então vamo(s) gravar/ **vai**
12 MS e RL ((com voz suave e grave)) "Recuerdos de Ypacaraí"
13 JC i::**sso**/ ficou muito **bom**

(...)
01 EM Janaína/ podia ver com o seu Saulo/ uma musiquinha francesa para os Preservativos Asunción
02 JC hu::m ((em pé sorri, olhando para SP))isso/ como que é uma musiquinha francesa?
03 SP lá-lá-lá ((cantarola uma música indefinida))
04 EM ((embarcando na proposta, cantarola uma outra, bem conhecida))
05 MS ((reconhece a música de EM e cantarola junto, aprovando))
06 JC ((abre os braços de contentamento)) essa **equipe** ((e sorri grande))
07 NE ((põe uma música francesa qualquer para tocar no computador como pano de fundo))
08 MS ((com voz bem suave e grave)) "Preservativos Asunción"
09 JC aí o Rogério fala "para sua segurança e conforto"
10 EM e TD ((muitos risos altos))
(...)
11 NE ((para EM)) como chama essa música?
12 EM "Sur le Ciel de Paris"
(...)
13 JC então assim/ começa os três ((EM, SP e MS ensaiam a músicas sem letra))
14 JC ((enquanto isso, orienta todos os demais quanto ao que vai acontecer e situa o elenco afásico, explicando de novo o objetivo das propagandas na programação))
(...)
15 JC então/ VAMOS LÁ
16 RL (es)tá eufórica ((sorri))
17 JC silêncio no estúdio ((ordem para RL gravar e para os três cantarem))
18 MS ((ao sinal de JC)) "Preservativos Asunción..."
19 RL ((ao sinal de JC)) "para sua segurança e conforto"
20 NE ((imediatamente põe a gravação da canção "Sur le Ciel de Paris" no computador, com letra em "fade in" e, em seguida", faz um "fade out"))
(...)
21 TD ((palmas entusiasmadas e risos))

22 NE ficou curtinho né?/ é que eles não tinham dinheiro para pagar mais **<u>música</u>**
23 TD ((muitos risos altos))

<u>Anexo 6</u>:

Breve descrição dos participantes do CCA e do PET

SP

SP era um senhor de origem italiana, nascido em 10/03/1933 que, aos dois meses de idade, mudou-se para o sul da França (região de imigrantes italianos). Desde os 20 anos, SP vive no Brasil, tendo se casado com uma brasileira; aos 36 anos, sofreu um acidente vascular cerebral isquêmico (afetando a área do lobo temporal e núcleo da base parcialmente), que o deixou severamente afásico e com uma hemiplegia à direita. Segundo SP, o terceiro de oito irmãos, todos falavam francês, tanto em casa como fora dela, isto é, na escola ou em outras práticas sociais no país em que passaram a viver. De acordo com os dados obtidos em entrevista anamnésica, SP tem o francês como língua materna, embora a mãe fosse italiana. Passou a praticar o português aos 20 anos, quando veio para o Brasil junto com a família, apesar de já ter tido contato com a língua portuguesa por influência de seu pai, que morara por algum tempo no país. Ainda que após o AVC SP tenha recuperado parcialmente sua capacidade de expressão e compreensão do francês e, ainda que seja o francês a sua "língua do pensamento", é o português a língua por meio da qual ele mais se comunica (com esposa, amigos e outros integrantes do CCA).

Quando fala o português, a afasia de SP é compatível com as formas essenciais das afasias ditas motoras: hesitações e prolongamentos, dificuldades de repetição, perseverações e parafasias verbais e fonológicas[117]. No francês, embora suas dificuldades sejam menores e sua desenvoltura mais notória, observa-se a presença do mesmo conjunto de características semiológicas.

Nas interações do CCA, SP participa ativamente das discussões do grupo, opinando sobre os fatos debatidos. Frequentemente realiza sobreposições ao turno dos outros participantes para se posicionar em relação ao tópico e para agregar informações à discussão. Quando o turno lhe é dirigido, implícita ou explicitamente, raramente deixa de tomar a palavra, sempre tecendo comentários explicativos sobre conflitos e acontecimentos ocorridos na Europa quando isto se torna tema de debate do grupo. Os recursos mais utilizados por

[117] As características dessas semiologias costumam se alterar com o tempo nos afásicos, devido à prática de fisioterapia e fonoaudiologia e/ou ainda devido à plasticidade física e neurológica e às práticas sociais que estimulam a atividade corporal/mental.

ele para compensar o seu déficit linguístico incluem o uso de gestos de natureza indexical e vocalizações que servem como para contornar as dificuldades de acesso lexical. SP é um assíduo frequentador do CCA, participa das atividades desde 1995, demonstrando ter uma grande integração com o grupo.

SI

SI era brasileira, nissei, natural da cidade de Presidente Venceslau (SP), casada e mãe de quatro filhos, nascida em 09/11/1940. Reside já há muitos anos em Campinas. Seu grau de escolaridade é básico, tendo concluído até a quarta série do Primeiro Grau. Trabalhou e viveu grande parte de sua vida na zona rural. Por alguns anos, após o AVC, ajudou os filhos a cuidar de uma relojoaria, numa cidade próxima a Campinas. Segundo SI, sua língua materna foi o japonês, mas, a partir dos seis anos, quando passou a frequentar a escola no sítio em que vivia com a família, o português passou a ser a língua do seu cotidiano. SI relata que os pais falavam japonês, mas os irmãos (numerosos) falavam português. Com o marido, japonês, sempre falou português. Em 1988, SI sofreu um AVC hemorrágico. Na avaliação neuropsicológica inicial, SI apresentou discreta paralisia à direita, afasia de Wernicke e síndrome piramidal à esquerda. Sua linguagem oral apresentava iteração, acompanhada de dificuldade de encontrar palavras, parafasias semânticas e fonológicas, além de paragrafias, apraxia bucofacial e construcional, discalculias abundantes e paralexias (leitura assemântica). Antes do AVC, segundo SI, entendia o japonês oral e compreendia alguma coisa da escrita, mas, após o AVC, perdeu esta capacidade. SI frequenta o CCA desde 1990. O exame neurológico inicial, realizado no Hospital de Clínicas da Unicamp, revelou um discreto déficit à direita, da motricidade voluntária de predomínio braquial, além de discreta identificação na motricidade fina à direita. Em relação ao tônus muscular, nenhuma alteração foi identificada. Apresentava alteração de marcha com discreta paresia à direita. Os exames de sensibilidade superficial táctil, dolorosa, térmica e profunda (postural, vibratória, à pressão, dolorosa à compreensão profunda), estereognosia e discriminação táctil não revelaram alterações significativas naquela ocasião. SI teve o diagnóstico de síndrome piramidal à direita, além de uma afasia 115 secundária ao AVC. A tomografia computadorizada de crânio, realizada em 20/08/1992, mostrou hipodensidade

comprometendo o lobo frontal, insula esquerda e tálamo esquerdo. Dentre os participantes afásicos do CCA, SI é a integrante que menos realiza sobreposições de turnos. Ela raramente assalta o turno de seus interlocutores ao participar das discussões, para introduzir tópicos ou se posicionar nos debates. Sua participação nas atividades de linguagem ocorre na maioria das vezes quando é interpelada diretamente pelos pesquisadores. Preferencialmente, toma a iniciativa de introduzir tópicos conversacionais, compartilhar informações e expor pontos de vista durante o momento do café, contexto interacional não dirigido a práticas e ações mais definidos. SI, ao tomar a palavra, realiza construções lexicais curtas ou monossilábicas em um baixo volume de voz. Participa do CCA desde seu início.

MS

MS era um senhor brasileiro, destro, nascido em 17/01/1946, divorciado, professor de curso pré-vestibular, nível superior completo (Letras). Atuou como jornalista e ator de teatro. Antes do AVC, MS lia e escrevia muito, nos mais variados gêneros textuais. Depois do episódio neurológico, MS não deixou de frequentar cinemas, teatros e apresentações musicais.

Após o AVC, MS apresenta, como sequela, déficit motor em domínio direito e afasia motora. Em exame clínico, foi diagnosticado: afasia e marcha parética, mantendo hemiparesia direita com sinais de liberação piramidal (Hoffman e Babinski à direita). Atualmente, continua lendo, porém não apresenta a mesma proficiência anterior. Caracteriza sua afasia dificuldade para encontrar palavras, perseverações, disartria leve, além de hemiparesia à direita – o que dificulta sua escrita, por ser destro.

MS é bastante engajado nas atividades do grupo e sempre brinca, faz piadas com os outros integrantes. Suas intervenções durante o desenvolvimento do tópico são, na maioria das vezes, revestidas de ironia e humor, o que às vezes provoca risos durante os encontros. MS integra o CCA desde 2004.

MN

É uma senhora viúva, dona de casa, com escolaridade correspondente às primeiras séries do Ensino Fundamental. Nascida em 24/09/1927, tinha 85 anos quando retomamos as atividades do PET no primeiro semestre de 2013. Nasceu

na cidade de Riveira do Espanha, em Portugal. Em 26/06/1999, aos 72 anos, ela sofreu um AVC. Apresentou uma forte dor de cabeça e hemiparesia à direita, sendo em seguida encaminhada para o Hospital de Clínicas da UNICAMP. De acordo com o exame neurológico apresentado nesse hospital, MN apresentou um quadro de afasia transitória decorrente de infarto cerebral na região da cápsula interna à esquerda, cujos traços proeminentes são, além da hemiparesia à direita, dificuldade de evocar palavras e produção de parafasias. As dificuldades que MN reitera, principalmente através de marcadores metadiscursivos, podem se referir à sua dificuldade de evocação de palavras e à sua parafasia, que consiste, grosso modo, na substituição de uma palavra (palavra-alvo) por outra palavra semântica ou fonologicamente relacionada.

MN é mãe de dois filhos. Ela mora junto com o seu filho, solteiro. MN participa das atividades de forma engajada realizando sobreposições ao turno dos outros participantes para se posicionar em relação ao tópico e para agregar informações à discussão. Frequenta o CCA desde 2002.

LM

Nascido em 10/09/1957, com 56 anos, LM é divorciado e pai de três filhos. Reside em Campinas, mas é natural de Borda da Mata, Minas Gerais. Cursou até a quarta série do primeiro grau. Era metalúrgico quando, em 1986, LM sofreu um acidente vascular cerebral hemorrágico, com edema na região temporal à esquerda, interessando a região da cápsula interna e lesão (provavelmente) subcortical. Em sua avaliação neuropsicológica, diagnosticou-se uma hemiparesia espástica acentuada à direita e uma afasia de predomínio expressivo (eferente), como hesitações, parafasias fonológicas, perseverações e alteração de prosódia. Ao tornar-se afásico, poderia ter sido remanejado para outra função na mesma empresa, mas foi aposentado por invalidez por falta de políticas de reintegração profissional. Atualmente, ocupa-se de atividades principalmente domésticas. LM começou a frequentar o CCA em 1989. Nos encontros de discussão e produção do livro “Sobre as afasias e os afásicos” (MORATO *et al*, 2002), sua história profissional e sua aposentadoria por invalidez mobilizaram os participantes em torno dos direitos trabalhistas dos afásicos. Nas reuniões do grupo, LM participa de forma tímida das discussões. É normalmente convocado pelos outros integrantes para que emita suas

opiniões e impressões sobre algum tema. Devido às suas dificuldades de linguagem, necessita, em algumas ocasiões, de auxílio do interlocutor para finalizar suas formulações. Participa do CCA desde seu início.

RL

RL é um senhor brasileiro, casado, destro, nascido em 24/02/1957, pai de três filhos. É natural do Espírito Santo, mas reside em Campinas há algum tempo, é um engenheiro elétrico aposentado. Em 1994, sofreu um acidente vascular encefálico que o deixou com alterações de ordem motora e de linguagem. Em relação à fala, a sua maior dificuldade reside na evocação de palavras, apresentando anomias que tornam o seu discurso laborioso. Além disso, comete parafasias, em geral, fonológicas e semânticas. RL era um participante ativo dentro do grupo, sempre expondo questões relacionadas a sua vida antes do evento neurológico e também sua opinião sobre os temas discutidos nas reuniões. Deste período que foi escolhido para a seleção dos dados, RL foi o último participante afásico a integrar o grupo. Participou das reuniões do CCA desde 2009, desligando-se do grupo logo após a audição da peça radiofônica, em dezembro de 2013.

RB

Brasileira, natural de Campinas, de 33 anos, casada, mãe de três filhos, que apresenta uma afasia expressiva e hemiparesesia à direita após sofrer uma AVC isquêmico há 4 anos. RB ainda não recebeu diagnóstico clínico, mas apresenta dificuldades linguísticas e sintomas neuropsicológicos indicativos de uma afasia de predomínio motor, sem dificuldades de compreensão.

<u>Anexo 7</u>:

Os Participantes não Afásicos que Integraram o CCA e o PET

EM

Edwiges Maria Morato é professora do Departamento de Linguística do IEL – Unicamp coordena as atividades do Programa de Linguagem e se responsabiliza de maneira institucional pelo grupo aqui focalizado, desde 2002.

Geralmente, é ela quem “oficialmente” dá início às atividades no momento em que todos estão sentados à mesa introduzindo ou motivando os

tópicos, e procurando distribuir os turnos ao requerer dos afásicos a participação nas discussões do tópico e na gestão das atividades desenvolvidas pelo grupo (como o jornal, o cineclube, as discussões, etc.). A professora foi um dos membros fundadores do CCA em 1989, e coordena o grupo aqui analisado.

NE

A pesquisadora Nathália Epifânio do Nascimento é aluna, desde 2001, do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/UNICAMP), onde se bacharelou em Linguística em 2007. Atualmente, à època do mestrado, era mestre em Linguística no referido Instituto, na área de Neurolinguística, desde 2012, sob a orientação da Profa. Dra. Edwiges Maria Morato. Sua participação no CCA durou cinco anos e consistiu principalmente em auxiliar o desenvolvimento das atividades realizadas nos encontros do grupo, principalmente no Programa de Linguagem.

NF

Natália Luísa Ferrari era doutoranda do Programa de Pós-graduação em Linguística pela UNICAMP. Natália ingressou no grupo no ano de 2010, quando desenvolvia uma pesquisa de Iniciação Científica sob a orientação de Edwiges Morato. Nesse período, acompanhavou as atividades do CCA, participando das interações na mesa com os outros atuadores do grupo desde 2010 e, posteriormente, tornou-se responsável pelo Diário de Registro (escrito) das Atividades (DRA´s) ocorridas em todas as sessões do grupo.

RP

Sob orientação de Anna Christina Bentes e coorientação de Edwiges Morato, Rafahel Jean Parintins Lima iniciou, em 2012, o Mestrado em Linguística no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/UNICAP). Em 2015, iniciou o Doutorado em Linguística, também no IEL/UNICAMP, sob a orientação de Edwiges Morato. Desde o segundo semestre de 2012, participa do CCA, fazendo parte da equipe de pesquisadores, colaborando para o registro audiovisual dos encontros.

JC

Juliana Pablos Calligaris iniciou sua primeira participação no CCA de 2004 a 2007, quando cursava a graduação Filosofia pela UNICAMP, desenvolvendo e coordenando neste período o Trabalho de Expressão Teatral com Afásicos em nível de Iniciação Científica, apoiado pelo CNPq e orientado por Edwiges Morato. Sua reinserção ao CCA se deu em 2013, quando de seu ingresso no Mestrado em Linguística no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/UNICAMP), também orientado por Edwiges Morato. Atualmente é responsável pelo Programa de Expressão Teatral – PET.