

A Dimensão Multissemiótica do Jogo Teatral: A Experiência de Elaboração de uma Peça Radiofônica com Afásicas e Afásicos

The Multisemiotic Dimension of the Theatrical Play: The Experience of Developing a Radio Play with Aphasics

Juliana Pablos Calligaris

Doutoranda em Artes da Cena pelo PPGAC do Instituto de Artes – IA/UNICAMP. Atriz, professora e diretora teatral desde 1991. Mestrado em Linguística com abrangência em Teatro e Semiótica pelo Instituto de Estudos da Linguagem – IEL/UNICAMP. Graduação em Artes Cênicas pelo IA/UNICAMP. Pela Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas, companhia a qual fundou, atua no solo de sua autoria, *Janelas para uma Mulher*, com direção de Leticia Olivares e dirige o espetáculo infanto-juvenil de temática indígena *O Pequeno Senhor do Tempo*. –
juliana.calligaris@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-6751-8643>

Resumo

Este estudo expõe um dos resultados de uma pesquisa sobre significação verbal e não verbal desenvolvida através da prática teatral desenvolvida no meu mestrado, baseada na observação da relação entre linguagem, corpo e cognição com pessoas afásicas. Investigo a coocorrência multimodal de semioses (fala, gesto, expressão corporal, olhar, etc.) com afásicas e afásicos, através das interações de diferentes, ainda que compartilhados, processos semióticos, ativos na construção de significados, para descrever e analisar o papel da atividade artística performativa na (re)organização de possibilidades comunicativas e expressivas de indivíduos afásicos no mundo e com seus pares.

Palavras-chave: Teatro - Semiótica. Afásicos. Linguagem corporal na arte. Performance (Arte)

Abstract

This study exposes one of the results of a research on verbal and non-verbal significance developed through theatrical practice developed in my Master course, based on the observation of the relationship between language, body and cognition with aphasic people. I investigate the multimodal co-occurrence of semiosis (speech, gesture, body expression, gaze, etc.) with aphasic people, through the interactions of different, yet shared, semiotic processes, active in the construction of meanings, to describe and analyze the role of performative artistic activity in the (re)organization of communicative and expressive possibilities of aphasic individuals in the world and with their peers.

Keywords: Theater-Semiotics. Aphasic persons. Body language in art. Performance art.

Apresentação

O propósito desta travessia textual é refletir sobre o ato teatral performativo e a coocorrência/coexistência de semioses verbais e não verbais em contextos de afasia. Como se verá, meu enfoque e interesse recaíram na reconstituição de semioses verbais e não verbais (multimodais) pela atuadora afásica¹, *não na ausência da afasia, mas na presença da afasia*². A partir desse propósito, vou contar uma parte do que investiguei no Programa de Expressão Teatral (PET) – sob minha orientação, do Centro de Convivência de Afásicos (CCA), do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e sobre o que descobri acerca da noção de densidade modal das semioses que coocorrem e se interconectam na cena afásica, visando tão somente evidenciar que elas são: **i)** distintas; **ii)** que sua relevância na construção do sentido em ações performativas durante o Programa de Expressão Teatral (doravante, PET), dependeu do recurso de teatralidade mais salientado pela atuadora afásica (por vezes mais verbal, em outros momentos, mais não verbal); dependeu da capacidade oral e gestual/motora da participante; dependeu dos recursos mais recorrentes no jogo de cena; dependeu do contexto geral de produção de sentidos. Em nossos diálogos pós jogos, muitos desses recursos de teatralidade eram, depois, citados e marcados como escolhidos criticamente pelas próprias afásicas para serem usados em situação, a fim de ressignificar suas ações e seus corpos, performativamente. Na narrativa de processos que exponho aqui, buscarei apresentar os caminhos de observação destas evidências, partindo do texto da minha dissertação de mestrado em linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, defendida em 2016.

Discorrerei pelo escopo geral do presente estudo, apresentando minhas perguntas epistemológicas e minhas motivações científicas e pessoais. Para organizar esta escrita, com o intuito de construir tais caminhos narrativos, aproveitarei certos gatilhos psicofísicos e intuitivos que obtive através da minha jornada como atriz, professora e diretora teatral, no

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.

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

Doutorado (atualmente), no Mestrado (2013-2016) e na Iniciação Científica (2003-2007) e que me trouxeram até este momento.

Uma parte do caminho seguirá pelo rumo da investigação da *prática como pesquisa* (*practice as research*). Dessa forma, procurarei apresentar quais foram os raciocínios acerca dos materiais e métodos que utilizei, visando trazer à tona uma prévia apresentação de materialidades cênicas afásicas, pertencentes a um percurso muito maior, que tem sido a travessia pelo Doutorado.

Em minhas análises, a partir das vozes e comentários das atadoras afásicas do grupo, relacionei meus resultados às principais informações acumuladas e arquivadas pelo *AphasiAcervus*³ sobre as próprias afásicas atuantes no PET. Em suma, procurarei seguir um específico postulado de natureza sociocognitiva, defendido por Margarida Salomão: o de que “fazer sentido (ou interpretar) é necessariamente uma operação social na medida em que o sujeito nunca constrói o sentido em si, mas sempre para alguém – ainda que este alguém seja si mesmo” (Salomão, 1999, p. 71).

Isto posto, percebi que foi naquele ponto, no momento de interseção entre o fazer teatral com pessoas afásicas e a investigação semiótica e linguística multimodal, que me coloquei na condição de experimentar junto ao meu grupo do PET o meu lugar histórico, o meu lugar de narração titubeante no início, o meu lugar de força a partir de qualquer fragilidade pessoal – psicológica ou emocional, ou seja, o meu lugar de experimentar as minhas próprias afasias, ainda que metaforizadas, porém sentidas por mim através dos meus atos de decisão, de *des-decisão*, cisão, afirmação e escolha de narrativas a partir das afasias delas e deles, porque deixaram de ser afasia diante do trabalho teatral e passaram a ser materialidade cênica performada por corpos ressignificados. Caminho vertiginoso, porém, necessário. Amedrontador, no entanto, fulcral! Joguei-me. Elas e eles, com seus corpos fortes e afásicos, seguraram-me. Salto na luz e não no escuro.

Segui, definitivamente, não na ausência da afasia, mas na presença da afasia.

O Centro de Convivência de Afásicos (CCA) e o Programa de Expressão Teatral (PET):

³ Registro audiovisual dos encontros semanais do CCA (consentido oralmente e por escrito pelas participantes afásicas), com vistas à compreensão e acompanhamento das atividades ali desenvolvidas (evocação e elaboração de práticas sociais relevantes para o grupo, potencialmente inclusivas e significativas; orientação de ações terapêuticas; observação longitudinal dos sintomas neurolinguísticos, afásicos, hemiplégicos, apráxicos, agnósicos); processos linguísticos e cognitivos emergentes no decurso de situações interacionais as mais variadas): <<http://cogites.iel.unicamp.br/p/aphasiacervus.html>>

Corpos Resignificados e Afetos que se Transpassam

Prossigo pelo caminho. A partir deste trecho da travessia vou assumir alguns entrelaçamentos entre cognição, semiótica, multimodalidade linguística e teatro na cena contemporânea⁴ a partir da performatividade de pessoas com corpos afásicos.

A multimodalidade nesta jornada é evocada como fenômeno complexo e multifacetado, reconhecível por suas imbricações entre ética e estética no campo artístico e pelo seu viés psicomotor-cognitivo, enquanto componente da coocorrência de semioses que emergem de maneira solidária e compensatória a partir do ato da afásica, e de ocorrência sociocultural. A noção de *nervura da ação* que cunhei para esta pesquisa é uma espécie de termo metaforizado e foi uma forma de abordar os estudos da neuroplasticidade cerebral relativos ao estatuto da afasia. Neste estudo as estabeleci pela aproximação com experiências cênicas pessoais em investigações que realizei sobre antropologia teatral e performance⁵ e com seus desdobramentos perceptivos e corporificados (*embodiment*), suas repercussões imediatas e suas ressonâncias, investigações estas viabilizadas, justamente, pela abordagem das diferentes áreas do conhecimento às quais recorro: Teatro, Performance e Linguística. Por isso, creio ser importante ressaltar que em nenhum momento ao longo das minhas pesquisas tratei ou trato da clínica médica. Antes, porém, debruço-me sobre pessoas atuadoras afásicas – elas e eles e eu – e sobre a agitação de afetos, sensações, percepções e aversões que permearam nossas experiências *performacionais* no CCA.

Deste modo, narrarei como as experiências aqui focalizadas fomentaram desdobramentos que buscaram simbolizá-las e re/elaborá-las de modo a apreender suas especificidades, mas sem negar suas lacunas ainda a serem desvendadas. As inquietações acima expostas continuam a impulsionar esta travessia de pesquisa e mesmo no momento da revisão deste texto, ainda ressoam. A complexidade do campo escolhido continua a gerar questões e desestabilizações; as estratégias de uma pedagogia de criação artística a partir da cena afásica com a qual lido no PET, que instauram interseções e interações entre afasia,

⁴ Em tempo, entendo a cena artística contemporânea considerando a definição de Eleonora Fabião, a partir da qual a pesquisadora defende que: “Cada performance [na cena contemporânea] é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o que é corpo? (pergunta ontológica); o que move corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o quê corpo pode mover? (pergunta performativa); que corpo pode mover? (pergunta biopoética e biopolítica)”. (Fabião, 2009, p. 238).

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

multimodalidade e *performatividade*, estendem-se por zonas de perscrutação e escuta ainda não absorvidas.

Afinal, como apreender o vivido, especialmente quando ele se desenvolve por processos performativos com “corpos afásicos”, com “corpos inabituais”, por vezes inapreensíveis a um primeiro olhar?

Num esforço para apreender o vivido, a esta altura do caminho, faz-se importante apresentar o CCA/IEL/UNICAMP, lugar de existência do PET. Proporei um panorama da história do Centro, que além de ser um espaço de pesquisas científicas em linguagem e cognição, também desenvolve, estuda e promove, desde os seus primórdios, a atividade artística, teatral e performativa, como prática ativa dos encontros e realizações do grupo. Apresentarei os processos da *prática como pesquisa* e, partindo disso, os resultados do meu trabalho no CCA e no PET, que me levaram às hipóteses teórico-metodológicas que investigo no doutorado.

O que fazer com as instabilidades que nos afetam e que nos desorientam enquanto fazedoras e fazedores das artes da cena?

Entretanto, a caótica e instável transição entre desejo e forma que naturalmente se instaurará (conforme é sabido) nas primeiras etapas da criação artística, exigirá alguma objetividade de observação. Para tanto, buscarei apoio nas ferramentas da crítica genética, práxis que reconhece tal transitoriedade e estuda a criação artística por meio da análise do ato criador registrado em manuscritos, diários e esboços. No meu caso, utilizo desde a Iniciação Científica também o registro audiovisual.

A grande contribuição desta práxis (crítica genética) para a pesquisadora de processos de criação cênicos está justamente no fato de trabalhar a partir da materialidade dos elementos moldados durante o ato criador e centrar sua análise no embate entre ideia e forma, entre o planejamento conceitual da artista e a moldagem dos materiais.

É relevante nesse campo o trabalho da pesquisadora brasileira Cecília Almeida Salles que, em seus escritos, nos mostra que a matéria resiste e interfere na criação. Uma forma surgida até mesmo ao acaso, no embate da atuadora afásica durante o ato criativo com seus meios, por exemplo, pode se impor abrindo nova vertente em um trajeto que por si só já se

configura denso, devido à complexidade multimodal⁶ do “ato do afásico” (Tonezzi, 2007). Conforme argumenta a autora, “a rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios” (Salles, 2008, p.36).

A análise do processo de criação e das apresentações/exibições das performances aqui descritas será realizada, portanto, pelas vias da crítica de processos (Salles, 2008) e da observação participante (Hagette, 1987), de forma a permitir que o estudo verticalizado de aspectos teóricos e metodológicos da pesquisa seja registrado tanto em mídia quanto por escrito e é esse material que será utilizado para demonstrar a relevância da singularidade da performance da atuadora do “teatro das disfunções” (Tonezzi, 2011), que usufrui completamente de processos semióticos multimodais variados na (re)construção dos sentidos.

Uma História Curta, a Coisa Toda e o Ainda Aqui e Agora

Cena Exclusiva⁷: Afasia antes do Teatro

Maurício⁸: *O que é afasia? Você perguntô “O que é afasia”?*

Juliana: *A primeira pergunta é: “O que é afasia”? Né? O que ela falou?*

Maurício: *Ela sabe o que é a afasia, é quando a gente não consegue falar e nem pensar direito.*

Juliana: *Você concorda com isso?*

Maurício: *Sim, sim, é... é... é... o corpo, tem o corpo também, não é só a cabeça. Porque-
porque*

ela disse que tem que... (interrupção)... porque vários tipos de afasia, né? É-é, fica mais difícil falar, mas aqui, ó (apontando para própria cabeça), tá tudo em ordem, é só aqui, ó (aponta a própria boca) que fica difícil.

Juliana: *Sim! E o corpo, igual você falou!*

Maurício: *Eu falo muito (risos).*

Noêmia: *Tem que tentar, não pode ficar parado, tem que fazer, fazer, fazer...*

Sávio: *Claro, claro, justamente, justamente, mexer, mexer, mexer.*

Maurício: *Isso que é afásico, fala muito, fala pouco, faz muito, faz pouco, pensa, conversa.*

Os diálogos referidos ao longo de toda esta travessia textual têm como palco o Centro de Convivência de Afásicos (CCA) do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da

⁶ Mais adiante, na seção “Abordagem Empírica, Interacionista e Multimodal do PET”, comentarei sobre o conceito de multimodalidade semiótica.

⁷ A expressão “cena exclusiva” foi uma licença poética utilizada pelo meu coorientador, Prof. Dr. José Tonezzi (DAC/UFPA), para referir-se à cena contemporânea afásica, em reunião individual de orientação.

⁸ A fim de preservar a identidade das pessoas (exceto a minha), todos os nomes apresentados em diálogos neste texto foram substituídos por outros que começam com a mesma letra, conforme orientação do Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UNICAMP. Os diálogos baseiam-se em minhas transcrições para a dissertação de Mestrado – a partir dos registros do *AphasiAcervus*, mantendo-se algumas características da oralidade das pessoas atuadoras.

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). O CCA funciona em sede própria desde 1998. O grupo focalizado nesta pesquisa tem sido coordenado pela Profa. Dra. Edwiges Morato, cujo grupo de pesquisa (do qual participo) COGITES – Cognição, Interação e Significação⁹ integra o Laboratório de Fonética e Psicolinguística (LAFAPE) do IEL.

O CCA foi concebido como um espaço de interação e para o exercício efetivo de práticas cotidianas de linguagem entre participantes afásicas e não afásicas de forma a contribuir para o maior entendimento da condição de afasia e oferecer alternativas para a reintegração social dessas pessoas pela convivência e enfrentamento mútuo das dificuldades que a afasia implica. O PET que desenvolvo visa trabalhar a expressividade global das participantes atadoras afásicas, ou seja, daquelas cujos recursos semióticos foram comprometidos pela afasia. As participantes afásicas que frequentam o CCA são encaminhadas pelo Departamento de Neurologia do Hospital de Clínicas da UNICAMP, onde previamente já receberam todo o tipo de assistência médica necessária. Ou são encaminhadas através de indicação de outras pessoas que já ouviram falar do CCA, do PET e dos trabalhos realizados nesse campo, ou no IEL, seja via internet ou via indicação direta.

O choque do AVC¹⁰: O Primeiro Impulso de “Colocar a Cabeça Para Fora D’água” ou do Fenômeno Teatral e a Natureza Sociocognitiva da Arte

A gente vai aprendendo desde que começa a *teatrar* que, no teatro, há o aprendizado de uma linguagem própria, ou seja, o aprendizado de específicos sistemas simbólicos verbais e não verbais (teatro realista, teatro épico, teatro pós-dramático, por exemplo), cada qual com regras e metodologias próprias de execução, que expressam o sentimento, a produção intelectual e escolhas estéticas de quem fez e a resposta de quem assiste.

Porém, e quando a “cuca” pifa, a cabeça gira, a massa cinzenta explode? O que expressa? Quem expressa?

Cena Exclusiva: Emergir

Maurício: *A gente afunda afogada... Quer pôr a cabeça para fora d’água. Quando põe, puxa o ar, mas ele não vem.*

⁹ O COGITES estuda práticas linguístico-interacionais que envolvem pessoas que apresentam afasia e neurodegenerescência, com foco em determinados processos enunciativos e interacionais corporais. Vide: <<http://cogites.iel.unicamp.br/>>

¹⁰ Acidente vascular cerebral, conhecido popularmente como “derrame”, que é uma das causas da condição de afasia.

Rogério: *Eu queria pôr a... a... “cabeça para fora d’água”, né?, mas meu braço não vinha.*

Luís: *É... é... é... Um choque... né?*

Juliana: *E como vocês fizeram?*

Noêmia: *Si vai tentando, si vai tentando até conseguir, vai mexendo, faz fono, vem pra [CCA] cá, faz teatro, faz as peças, apresenta...*

(...)

Juliana: *Então vamos lá, vamos pra cena!*

Geralmente, quando a “cuca” não pifa e aqueles acima referidos sistemas simbólicos verbais e não verbais são verificáveis pela via da chamada “normatividade”, eles podem ser verificados através dos elementos de teatralidade que os compõem, classicamente: **i)** a interpretação da atriz – o ato de fazer sentido – e a intenção da ação e do gesto; **ii)** a representação teatral como fenômeno interacional do qual faz parte, necessariamente, a espectadora.

Como decifrar os afetos (incluindo os des-afetos) que se impõem como forças geradoras de dúvida epistemológica, desestabilizando versões conhecidas de descrição metodológica de nossa apreensão de corporeidades, num dado evento que estamos coordenando e orientando?

Conforme a pesquisa foi avançando, fomos descobrindo coletivamente como o teatro pode ser extremamente motivador para pessoas afásicas. Como já apontou Tonezzi (2007), afeta-as nos aspectos emocional, cognitivo, motor e social.

O PET que construí junto às atadoras afásicas a partir de acordos coletivos tem uma estrutura que divide as sessões em seis partes: **i)** instalação da proposta de trabalho; **ii)** aquecimento (vocal e corporal) e exercícios de articulação e projeção da voz; **iii)** exercícios de expressão corporal; **iv)** jogos interativos de percepção espacial; **v)** jogos interativos de percepção do coletivo e do social; **vi)** exercícios de criatividade e improvisação, tais como jogos em que proponho a realização de cenas realistas ou poéticas para fins de compreensão do processo interativo e expressivo e, por consequência, do processo teatral.

Cena Exclusiva: `Bora Fazer!

(...) Ao término do aquecimento:

Juliana: *Vamos para a cena, então.*

Maurício: *Demorô!* (risos).

Nesse instante, Rafaela, muito tímida, logo após o nosso aquecimento, quis fazer uma cena solo:

Cena Exclusiva: Des-cisão – Parte 1

Rafaela: *Eu quero dançar... Você-você pediu, né? Pediu? Né?*

Juliana: *Sim, dona Rafa (risos), desde a semana passada!*

Rafaela: *Tá, vou tentar. Tem música?*

Juliana: *Rodrigo, põe o funk dela, por favor.*

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

Instruções para dançar depois do AVC, pela atuadora RB.

Então vamos lá! A título de exemplo de ganho sociocognitivo e reorganização das competências comunicativas e expressivas como um todo, evoco o desempenho de RB – “Rafaela” – e sua *performatividade* no PET de março a junho de 2013. RB, 33 anos à época, era, segundo ela mesma, “uma dançarina de *funk* muito boa e competente”, antes do AVC.

Des-cisão – Parte 2

Rafaela: *Eu descia até embaixo e subia facinho. Agora... (Alude a seu corpo hemiplégico e hemiparético¹¹).*

Juliana: *Vai com tudo, Rafa. Vamos que vamos! Não tem regra para dançar, o funk é seu, o corpo é seu, é você que vai dançar. Quero ver alguém conseguir te imitar, depois!*

O quadro de hemiplegia que surgiu junto à afasia, após o AVC, a inibia de duas formas: na limitação motora e na vontade de dançar. Então, para ela, não dançar de maneira “competente” significava não apenas que ela esbarrava na hemiplegia, mas também que ela teria que aprender como dançar de novo. E, apesar da resistência e inibição, ela se dispôs a dançar, motivada pelo PET e pela interação com as pessoas participantes do CCA (afásicas e pesquisadoras). Ela reconstruiu *reflexivamente* essa competência (no sentido linguístico do termo), ela articulou novos processos de significação não verbal. Ressignificou uma prática

¹¹ *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.

para reaprender a semiose do *funk* – estilo ao qual ela se dedicava muito, para ser competente novamente a partir dos novos padrões que ela elegeu, gerando e fazendo emergir semioses coocorrentes relativas aos movimentos corporais que essa modalidade de dança aciona. RB persistiu, aprendeu outro modo de dançar, não só porque *o caminho para o corpo estava mais evidente para ela*, mas também porque se treinarmos a mente e o corpo, este responderá, semiológica e coerentemente ao estímulo provocado pelo treino.

Des-cisão – Parte 3: Olhos Recém-nascidos Ou Des-cisão Final

Grupo: (*Aplausos entusiasmados e exclamações de “parabéns”, “muito bem”, “que lindo!”*)

Rafaela (rindo, um pouco tímida): *Eu descí até embaixo, você viu?*

Juliana: *Lógico que vi, eu sabia que você ia dar um jeito de fazer.*

Apesar das grandes e já conhecidas capacidades de adaptação presentes no corpo e na mente humana, são muitos os caminhos percorridos pelo cérebro – pela plasticidade cerebral – para atender às necessidades de reformulação de semioses e de ressignificação de sentidos, quando isso se faz premente para a sobrevivência no mundo simbólico.

O fazer teatral com pessoas afásicas acaba por desmistificar determinados comportamentos “normativistas” e indicar um caminho para que aquelas necessidades sejam exploradas de forma eficiente e transformadora. As experiências e os conhecimentos vivenciados pelas atadoras afásicas no teatro por meio do PET, a nosso ver coletivo, de todas e todos (atuadoras e atadores e demais pessoas pesquisadoras que acompanhavam o meu trabalho junto ao PET), possuíram, também, um importante significado para o desenvolvimento social e emocional da pessoa afásica, porque não nos escapava o fato de que, quando chegava ao PET, a atadora afásica carregava tanto os conhecimentos que já trazia consigo quanto os novos conhecimentos nascidos em decorrência da afasia.

Não Saber o que Perguntar é Bom para Escutar a Pergunta que já Está ou de Quando a Gente Inventou de Fazer Tudo Quanto é Paródia¹²

¹² O módulo de reconstrução e ressignificação paródica no PET durou um semestre letivo. Ficamos apaixonadas e apaixonados pelo projeto. Gerou muita metaforização, muita reconquista de performar ironia (competência cognitiva abalada pelas afasias), muito ganho de competência sociocognitiva e motora. Tema para outro artigo. Mas que foi divertidíssimo, ah... Isso foi!

O jogo teatral foi um valioso instrumento para a pesquisa que narro nesta travessia. Sobre a importância do jogo teatral, apoio-me na seguinte reflexão da professora e teatróloga Ingrid Koudela (1991):

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

Para o PET desenvolvido durante o Mestrado, através do jogo, identifiquei e procurei responder a algumas indagações-chave que surgiram diante de mim, decorrentes da minha relação de criação teatral com o próprio grupo, a partir dos módulos que inventei de reconstrução e ressignificação paródicas de histórias da tradição oral brasileira, de letras de canções que contam histórias ou de histórias clássicas infantis, recontadas e encenadas coletivamente em grupo:

Cena 1 – Primeira Indagação: “O Negrinho do Pastoreio”

Sávio: *Certo, eu vou ser o pa-patrão do Negrinho do Pastoreio.*

Juliana: *Isso, Sávio. Certo?*

Sávio: *Certo. E-Entendi, ma-mas eu posso falar ou só-só gesto?*

Juliana: *Não, pode falar, claro! Você tem que falar com as formigas, com a santa, com a mãe do Negrinho, com o Negrinho, com o fogo...*

Sávio: *Tá, então com a-as formigas e com fogo-fogo não tem palavra com a boca, só gesto.*

Juliana: *Tudo Bem!*

Primeira Meditação: *como se articulam os processos de significação verbal e não verbal que as afásicas empreendem na interação do fazer teatral para ajustar as condições de produção do sentido?*

Cena 2 - Segunda Indagação: “Chapeuzinho Vermelho”

Maurício: *Eu serei a mãe da Chapeuzinho (risos).*

Noêmia: *Por-por quê a mãe, você?*

Juliana: *É, por quê?*

Maurício: *É que eu quero hã... ser-ser a narradora da história (sic).*

Juliana: *Sério?*

Maurício: *Isso, isso, eu vou narrar, porque estou escrevendo hã... um diário...*

Juliana: *Perfeito! Daí, do que você escrever, sai a história e o grupo vai fazendo.*

Maurício: *Maravilha!*

Segunda Meditação: *o que a afasia – enquanto perturbação da metalinguagem, que pode estar acompanhada de comprometimento motor e práxico – implica para a geração e emergência de semioses coocorrentes?*

Cena 3: Terceira Indagação: “Domingo no Parque”

Juliana: *Tá, então tem três personagens principais: a Juliana, o João e o José.*

Sávio: *É uma música-música, né? A história?*

Maurício: *Gi-gilberto Gil.*

Sávio: *João, João, João* (apontando para si mesmo, significando que faria João).

Norma: *Eu, Juliana* (dizendo que faria a personagem Juliana). *Vou cantar, mas dá para só falar ou só dançar, também.*

Juliana: *Total!*

Saori: *Canto, canto* (apontando para si, querendo dizer que ela cantaria).

Juliana: *Então vamos trabalhar com duas Julianas, que tal? Coringar.*

Érica: *Quando vier este... Este João, ele ve-ve devagar, cantando e aquele* (aponta para outro afásico, que não Sávio) *vem só rápido, sem cantar.*

Juliana: *Dois Joões?*

Érica: *É, ué! Se tem-se tem duas Julianas...*

Juliana: *Ótimo!*

Noêmia: *Então o José só corpo* (para sugerir que José tivesse só mímese cênica, sem texto falado), *faz a movimentação em volta deles... só olha. Da-daí já vai dar medo.*

Sávio: *Quando vem perto, tira a faca...*

Juliana: *E vai baixando ela devagar.*

Maurício: *Maravilha!* (dizendo seu bordão famoso no grupo).

Terceira Meditação: *se a emergência de semioses coocorrentes implica uma tomada de consciência sobre a multimodalidade das ações ativadas pela afásica durante o PET, o que a sua observação e reflexividade linguística podem revelar sobre as relações entre linguagem, corpo e cognição nas afasias e, posteriormente, como processo criativo para a artista da cena?*

Após este momento de reflexão sobre estas indagações-chave, baseando-me na bibliografia proposta para o Mestrado, segui a travessia desta pesquisa, partindo da hipótese de que, ainda que apresentem dificuldades de linguagem/metalinguagem e de realizar atividades motoras e práxicas – que certamente se refletem e se manifestam no jogo de cena – implicadas no ato de produção de semioses multimodais durante o PET, afásicas podem atuar competentemente com relação à atividade reflexiva teatral que constitui o uso da linguagem verbal e não verbal.

Abordagem Empírica, Interacionista e Multimodal do PET

Com relação à terminologia empregada na dissertação (e atualmente, também na tese), de acordo com as autoras estudadas e que me embasaram teoricamente, defini *multimodalidade* como o uso de diversos modos semióticos na concepção de um produto ou evento semiótico ou estético, juntamente com a maneira particular segundo a qual tais modos são combinados.

Tendo em vista essa abordagem – semiótica e multimodal – as disposições do jogo teatral com as afásicas foram estabelecidas numa complexa rede de relações de processos de linguagem e semioses continuados e inter-relacionados: corpo/ cognição/ pensamento/ linguagem/ interação.

Dessa forma, quanto à estrutura de análise multimodal de dados, estive ancorada nas pesquisas de Norris (2009)¹³, autora que, por meio do conceito de densidade modal, assinala que semioses coocorrentes aparecem simultaneamente numa mesma ação, contudo nem sempre com a mesma intensidade. Em outras palavras, ao convocarmos várias semioses 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 semiose (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 da ação, para que a situação relacional performada induza, obtenha ou construa um sentido.

A Estação de Trem

¹³ De acordo com a linguista Sigrid Norris, a intensidade de modos específicos numa interação é determinada pela situação, pelos atores sociais e por outros fatores ambientais e sociais envolvidos: “Multimodalidade é um enfoque inovador da representação, comunicação e interação, que vai além da linguagem, para investigar a multiplicidade de maneiras pelas quais nos comunicamos: desde imagens, sons e música até gestos, postura corporal e uso do espaço” (Norris, 2009, p.178). Há duas formas de analisar a densidade modal, segundo a pesquisadora. A primeira delas refere-se à intensidade modal. Quando um modo tem um “grande peso” em uma determinada atividade, esse modo tem uma alta intensidade. Ao meu ver, a chamada “ação presente de cena” é um dos modos que assume alta intensidade no fazer teatral; alternativamente, às vezes, a fala assume essa alta intensidade. Conforme Norris (2004, p.79) esclarece, “densidade modal é definida como a intensidade modal e/ou complexidade modal através da qual uma *ação de alto nível** é construída”. A outra forma defendida pela autora para abordar a densidade modal é por meio da complexidade modal. Por esta via, ao contrário da intensidade modal, vários modos semióticos interagem para fazer sentido. *Sobre as “*higher-level action*”, Jones (2005, p.11 *apud* Norris, 2004) assim as define: “Uma ação de nível alto como tendo um claro início e fim, e constituída de uma multiplicidade de ações de nível baixo encadeadas”. (Tradução nossa).

A título de exemplificação desse postulado, descrevo abaixo uma situação ocorrida durante o PET à época da Iniciação Científica, um módulo de investigação que resolvi nomear de “Sensibilização Sonora: Construindo a Estação de Trem”.

Cena: A Plataforma desta Estação é a Vida

Juliana: *Silêncio então, vai começar.*

(Tempo).

Maurício: *Vozes...*

Juliana: *Siiim... Que mais?*

Noêmia: *Parece chuva, tem um chiado-chiado...*

Norma: *Trem! É trem.*

Sávio: *Justamente-justamente.*

Maurício: *Estação de Trem.*

Juliana: *Hum-hum. Que mais? João, fala.*

João: *Tava pensando, plataforma, né? Como chama mesmo?*

Maurício: *Plataforma, maravilha! Em outro... país.*

Juliana: *Por que em outro país?*

Sávio: *Tão fa-falando outra língua.*

Juliana: *Então é trem, com chuva, cheio de gente, em outro país, é isso?*

Maurício: *Leste... europeu!*

Juliana: *Nossa, pode ser. Você escutou a fala lá no fundo, né?*

Sávio: *Romênia.*

João: *Você sabe?*

Sávio (um senhor francês): *Um pouco, pouco.*

Juliana: *Nesse tempo [de agora]?*

Noêmia: *Não, tempo antigo, amarelado. Antes, antes. Antigamente.*

Juliana: *Todo mundo concorda? (Após resposta positiva do grupo). Então vamos para a cena!*

Nesse extrato do exemplo em questão, as atuadoras afásicas foram orientadas a prestarem atenção num estímulo sonoro. A partir disso, foram orientadas a cogitarem sobre de que se tratava o som e, em seguida, a apresentarem sugestões sobre o que seria e então criarem um quadro de situações que poderiam estar relacionadas àquele som especificamente, a saber: uma estação de trem, onde muitos elementos compunham o cenário e determinada experiência social, sugeridos pelo som.

Levar a multimodalidade em consideração significa admitir que língua e imagem são aspectos que se completam e que imagem, ação, movimentos, gestos, língua e sons são coordenados; por essa via, nesse exercício emblemático, a língua deixou de ser centro da comunicação. As pessoas atuadoras foram orientadas a improvisar algumas das cenas evocadas por elas e eles, recriando o quadro situacional relacionado à estação de trem,

evocando, inclusive, mais um quadro multimodal e mais uma competência cognitiva, a memória.

A peça radiofônica, como *corpus*, gerou mundos

A partir do segundo semestre de 2013, após um semestre letivo de retomada do meu trabalho de teatro junto ao PET do Mestrado, iniciamos no CCA um projeto performativo que envolveu o trabalho do grupo voltado para um veículo radiofônico. Instauramos, desta feita, uma nova instância de criação e reflexão sobre o gênero *radioteatro*, associado ao gênero *peça radiofônica*.

No decorrer desse período desenvolvemos o texto da peça através de criação coletiva, jogos teatrais e improvisação, ao mesmo tempo em que procurei recuperar e registrar junto às atadoras, afásicas e não afásicas, a memória do radioteatro/radionovela, gênero que teve grande penetração em todo o Brasil a partir da década de 1920. O que guiou meu trabalho foi acreditar que poderia existir um espaço ainda possível para o drama *no* e *de* rádio ou, pelo menos, para a apresentação e audição, por uma plateia, desse tipo de obra de arte. E que a nossa peça radiofônica poderia até ocupar esse espaço. Tanto que marcamos uma estreia oficial no Anfiteatro do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL/UNICAMP, equipado com os recursos necessários para a audição de estreia de nossa peça radiofônica intitulada “*Recuerdos de Ypacaraí – De Quando o Brasil Quase Entrou (de novo) em Guerra Contra o Paraguay*”, em 12 de dezembro de 2013, às 10h.

O programa da peça era o seguinte¹⁴:

O Programa de Expressão Teatral – PET do CCA orgulhosamente apresenta:	
“RECUERDOS DE YPACARAÍ – DE QUANDO O BRASIL QUASE ENTROU (DE NOVO) EM GUERRA CONTRA O PARAGUAY”	
Estreia Nacional: 12/12/13 – Auditório do IEL/UNICAMP	
Direção e Coordenação: Juliana Calligaris	
Estrelando (em ordem alfabética):	
Edwiges Morato.....	Elenco de Apoio/ Sonoplastia/ Back Vocal/ Efeitos Sonoros
E. C.....	Sonoplastia/ Efeitos Sonoros
Juliana Calligaris	Elenco de Apoio/ Sonoplastia/ Back Vocal/ Efeitos Sonoros
L. M.	Segurança e guarda-costas de Angelita Joli
M. N. F.....	Natalícia - Repórter Investigativa da Rádio Kustura FM
M. S.....	Futrício Jr. - Radialista Sensacionalista e Encenqueiro
R. B. T.....	Babá de Ernestinho / Carmen Gutierrez – Presidente e Generalíssima dos Exércitos do Paraguay
S. S. I.....	Shizuana - Jornalista da Rádio Nipom Pom Pom; parceira da Kustura FM

¹⁴ No programa reproduzido para este artigo, apenas o meu nome e o nome da professora orientadora estão explícitos. Os demais nomes foram substituídos pelas iniciais correspondentes, incluindo os nomes de outras pessoas pesquisadoras não afásicas, que participaram do elenco.

S. P.....Ernestinho - Filho imaculado de Angelita
 N. F.....Angelita Joli - Mãe de filho imaculado; Atriz internacional, símbolo e benfeitora do Paraguay
 N. E.....Mama Perlita; Mãe de Angelita, índia guarani, xamã, bruxa e astróloga
 R. P..... Ludovico - Jornalista de Belém-PA e suposto pai /Dr. Charlatán: explica a concepção imaculada de Angelita.
 R. C. L..... Micky Jaguar – roqueiro paraguaio; Eterno noivo e amante apaixonado de Angelita

Sinopse:

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

Como Seguir o que se Transforma? ou Categorias de Análise

Uma chave importante de minha observação foi verificar que as semioses compareceram de duas maneiras diferentes e em momentos distintos na criação da peça radiofônica:

- i) O primeiro momento era quando havia no grupo os acordos gerais sobre o *canovaccio* e procedimentos para a montagem;
- ii) O segundo momento era exatamente o da execução da ação *per se*, que requereu das atuadoras afásicas uma postura teatral propriamente dita.

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

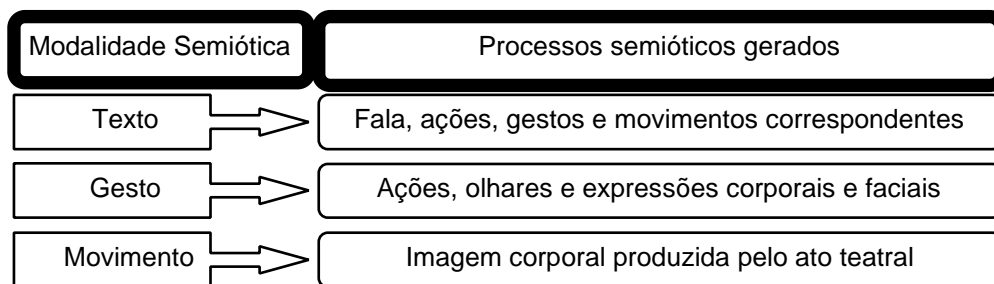


Figura 1: Quadro 1 Modalidade Semiótica x Processos Semióticos Gerados

Uma tarefa subsequente foi a organização dessas ocorrências, relacionando-as com sua emergência nas *nervuras da ação*.

Proponho, a seguir, um quadro analítico das minhas categorias de análise, chamadas de “nervuras da ação”. Este quadro analítico foi elaborado com base e inspiração na obra de Stanislavski (1964) e em seu método das ações físicas, posteriormente revisitadas por Grotowski (2012).

Vejam, no próximo quadro, uma categorização geral da ocorrência de semioses simultâneas em meio ao PET:

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

Figura 2: Quadro 2: Resumo das Nervuras da Ação.

Durante a tomada do áudio para a montagem da peça radiofônica, sempre surgiam falas e situações que não haviam sido ensaiadas. Isso se dava por dois motivos:

- i) Pela dificuldade intrínseca de cada atuadora afásica retomar sua própria recém criação, rigorosamente, com as mesmas ações e palavras (como o fazem atrizes, de modo geral);
- ii) Pela criatividade aflorada das jogadoras em situação, buscando compensar aquela dificuldade com uma outra criação paralela e absolutamente performativa, condizente com o tema e com o tópico maior da cena, sem perder o *canovaccio* combinado.

Entendi, então, a fim de aproveitar ao máximo essa condição acima exposta, a necessidade de criar uma sonoplastia realizada ao vivo com materiais e objetos que estivessem disponíveis no CCA, além de fazermos sons com nossas bocas e corpos, percussivamente; a sonoplastia nos servia como contexto, preenchimento e ambientação.

O que herdamos, enquanto pesquisadoras e indivíduos, de cenas que desafiam nossa in/(h)abilidade de compreender, presenciar e experienciar aquilo que propõem? O que está em jogo nesta ressignificação, e como ela ressoa na pesquisadora/artista/ser humano?

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

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

Como Seguir o que se Transforma – 2? ou a Performatividade na *Cena Exclusiva*

Para demonstrar a aplicação das nervuras da ação, apresento, a, esta altura do caminho, mais uma *Cena Exclusiva*, um dado extraído do meu *corpus* (o Dado 1) e, em seguida, apresento uma tabela analítica associando trechos das falas das atuadoras afásicas às nervuras da ação.

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

Contexto: sessão do PET com a presença dos não afásicos EM, JC, NE, NF, RP e dos afásicos MN, MS, LM, SI, SP, RB. A sigla TD significa “todos”.

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

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

Agora, apresento a tabela analítica mencionada, demonstrando os modos e recursos semióticos mais densos e que mais se destacaram no trecho em questão, ou seja, o que estou chamando de *nervura da ação*, nos trechos iniciais do Dado 1, com as vozes aqui transcritas, desta vez, no formato transcricional adotado pelo *Aphasiacervus*/IEL:¹⁵

FRASE	TRANSCRIÇÃO DA FALA	MODOS SEMIÓTICOS EM DESTAQUE em relação às NERVURAS DA AÇÃO

¹⁵ A diferenciação de cores é um recurso para facilitar a leitura das três colunas desta tabela, não implicando em informação adicional.

01 TD –	((sentados, realizando <i>gestos ritmados</i> sons diversos feitos com a boca, imitando o que seria som	Gestos metafóricos, gestos ritmados, gestos icônicos / CONNECTIVIDADE/OBJETIVO COMUM
02	de floresta à noite))	Idem/ IDEM
03 JC	vamos gravar este som então/ Rogério? vamos gravar esse som? ((gira o indicador da mão direita	Gesto dêitico e gesto emblemático/ IDEM
04	apontado para cima, para indicar todos os sons realizados))	Idem/ IDEM + SENSORIALIDADE/ESPAÇO COMPARTILHADO
05 TD	((movimento de sim com a cabeça))	Idem/IDEM+IDEM
06 JC	silêncio no estúdio ((sinal dêitico com o dedo indicador para RP, que inicia a gravação do som))	Manutenção do gesto/ IDEM+IDEM
07 JC	((indicação para RP "cortar" a gravação depois de cerca de 30'') vamos ver se ficou bom/	Idem/ IDEM
08	eu nem perguntei se vocês concordavam(.) vocês concordam com este som?	gesto icônico/ CONNECTIVIDADE// OBJETIVO COMUM
09 TD	((todos fazem gesto afirmativo com a cabeça))	idem/ idem
10 JC	vamos ouvir como ficou?	idem/ idem
11 TD	(...)((em silêncio, ouvem a sonoplastia recém produzida. ao final, risos e gestos e	junção entre dêiticos gestuais e verbais/ SENSORIALIDADE/ESPAÇO COMPARTILHADO + CORPOREIDADE DA AÇÃO
12	movimentos corporais entusiasmados de aprovação))	Idem/IDEM
13 EM	mu ito jó ia/ Mu ito jóia...	gesto emblemático que continua na pausa/ IDEM
14 JC	ficou legal né? ((todos demonstram aprovação corporalmente))	Idem/IDEM
(...)		CONNECTIVIDADE/OBJETIVO COMUM
34 JC	(...)((sentando-se, falando para todos)) na sequência deste som/ a gente podia por	
35	uma fala do Futricio... ((para MS, em voz baixa)) "estou aguardando... o	gesto icônico/ IDEM
36	[segurança" ((fala com clima de suspense))	manutenção gesto/ IDEM
37 MS	[é:: não... qual é... ã::h ((fala sussurrando, aponta para LM))	gesto dêitico icônico/ CORPOREIDADE DA AÇÃO
38 JC	quem é... ((sussurra para MS, orientando-o)) o verdadeiro pai [do filh/	idem/IDEM

39 MS	[da cri-AN-ça	idem/IDEM
40 EM	mas como é que ele ((aponta para LM)) soube?	gesto emblemático que continua na pausa/ CONCETIVIDADE/OBJETIVO COMUM
41 JC	não/ assim... é:: que ele ((aponta para MS)) é mentiroso e ele soltou no programa	gesto emblemático + dêitico/ IDEM
42	de rádio dele “EU sei quem É o PAi da criança”/ então... agora, pra não ficar	gesto icônico + metafórico/ IDEM

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

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

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

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

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

“risada maligna” de Futrício Jr.; **iii)** a risada inesperada do Segurança ao final da cena, que acabou sendo incorporada a ela.

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

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

Considerações finais: o legado de Ypacaráí...

O fechamento?

Refletir, ao final desta travessia, sobre as possíveis consequências científicas, sociocognitivas, artísticas, pedagógicas apresentadas neste percurso textual.

Não se trata aqui de resolver definitivamente como fazer teatro ou performance com pessoas afásicas, questionamentos tão ou mais abrangentes do que as reflexões apresentadas neste texto são capazes de acessar.

Com essas *considerações finais*, pretendo, sim, que este seja o momento de retomada da questão primeira, ou seja, do que é um corpo expressivo ou o *ser-no-mundo* incorporado (*embodiment*), do que se trata a performatividade com pessoas que apresentam afasia, frequentemente enquadrada como “deficiência” equivocadamente.

Porque isso é relevante para os estudos da cena contemporânea e da performance?

Pondero sobre qual a relevância e ganhos deste percurso todo para a ação no mundo das pessoas afásicas participantes desta pesquisa e, desta forma, como a observação e

teorização desta prática, deste processo, pode fundar uma pedagogia de formação e criação para artistas da cena. E, finalmente, como, através das pessoas afásicas com quem trabalhei, pude chegar a mim.

A hipótese colocada demonstrou que a capacidade expressiva da pessoa afásica se renova em novas competências semióticas que funcionam plenamente na elaboração de um produto artístico e também se deixam ver nas práticas discursivas. O estudo em torno do fenômeno teatral, aqui apontado como chave da observação enfocada, a partir de uma perspectiva interacional, permitiu-me também uma compreensão mais apurada das afasias, questionando, por exemplo, a definição que a toma como perda da capacidade de realizar operações metalinguísticas essenciais, por exemplo, ao fazer teatral.

Também foi possível detectar, de forma mais consciente, elementos que foram trabalhados em cena (e que não podem ser retratados pela imagem, como no caso de uma foto, mas pela peça em ação em si ou pela dramaturgia) e despertaram a sequência de apreensão do teatro como fenômeno. Dessa forma, esta travessia textual, ao mesmo tempo em que se encerra, não se conclui, pois faz parte do fazer teatral, para além do PET, estar-se refazendo na tentativa de, assim, se recriar sempre.

De minha parte, verifico que apesar das especificidades neurológicas e das alterações metalinguísticas, as pessoas afásicas conservaram e reorganizaram uma competência de natureza textual-discursiva teatral e, por conseguinte, artística e multimodal. Competência tal que possibilitou que participassem de uma *educação teatral semiótica* e que fossem instruídas quanto à densidade modal e, dessa forma, que conduzissem ativamente o jogo, que sustentassem o ato cênico, a conversação, a troca de turnos e a elaboração semiótica – pela via do *processo colaborativo*. Pude nomear esta competência de *conduta teatral* e isso me permitiu, em uma ação no coletivo, uma espécie de reconstrução ou apropriação de um “teatro do absurdo” como o que fizemos na peça radiofônica, através da movimentação dinâmica e cooperativa dos turnos, contribuindo para a coordenação das ações e para a construção dos sentidos.

Contra a certeza das formas inteiras e fechadas da reconstrução de semioses de forma multimodal, o corpo cênico afásico deu a ver “corpo” como sistema relacional em estado de geração permanente. O estado cênico do corpo afásico acentuou a condição metamórfica provocada pela afasia, e isto igualmente constitui a participação do corpo da atuadora afásica no mundo. A cena mostrou, amplificou e acelerou a metamorfose metalinguística e a renovação e reconstrução das competências, pois intensificou a relação entre corpos, entre corpo e mundo, entre mundos.

Com sua característica fortemente demarcada pela intertextualidade, local onde as artes se auto penetram, compreendi uma dinâmica de encontros e descobertas cujo fim primeiro, como já foi dito, era extrair o ainda não narrado, o inexplicável, o indizível da afasia, intuindo e recriando, nesse entrecruzamento de vida real e vida esteticamente organizada, novas formas de performatividade humana com corpos afásicos. Esse contínuo movimento do PET que, incessantemente, reconstruiu semioses e atos performativos, acabou por contribuir e ampliar as possibilidades expressivas da pessoa atuadora afásica, até chegarmos cada vez mais perto do público em “*Recuerdos de Ypacaray*”. Para chegarmos a executar nosso trabalho em público, no caso do PET, foi necessário provocar o jogo entre esses corpos performativos.

Por fim, por meio da análise das sessões videogravadas, percebi que o *corpo expressivo/ performativo* da pessoa afásica se torna mais potencialmente expressivo quando posto em ação, contextualizado em uma situação, seja ela linguística ou não, na qual deve realizar um gesto ou uma ação relevante e significativa. Notei que a natureza sociocognitiva e sócio-interacional dos jogos teatrais auxiliou a atuadora afásica na retomada de uma expressividade comunicativa com sentido e que dialoga com o mundo, justamente por ser o fazer teatral uma prática intersemiótica por natureza, facultando o comparecimento de complexas redes multimodais.

Neste momento da pesquisa, as questões latentes na finalização deste ciclo acadêmico permanecem incógnitas, inclusive por estarmos diante de um período de constante conturbação política que afeta diretamente a produção desta pesquisa, atualmente financiada com recursos da Capes. De todo modo, tais conturbações só vêm fortalecer o sentimento de relevância desta pesquisa e a necessidade urgente de defendermos o espaço da produção artística na constituição democrática do país, tão importante quanto a esfera política no sentido de espaços de partilhas de *sensíveis*, de modos de vida, capazes de nos impulsionar em direção aos nossos desejos de melhorar, de evoluir, de aprimorar, individual e coletivamente, na renovação de nossas formas de estar, de fazer e de ser no mundo.

REFERÊNCIAS

- CALLIGARIS, J. P. **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. Dissertação (Mestrado em Lingüística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270633>. Acesso em 31 jul. 2020.
- FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>. Acesso em 31 jul. 2020.
- GROTOWSKI, J. Prefácio. In: RICHARDS, T. **Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012. p.11-13.
- KOUDELA, I. D. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- NORRIS, S. **Analyzing Multimodal Interaction**: a methodological framework. Londres : Routledge, 2004. p. 74. E-book. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203379493>
- NORRIS, S. Multiparty interaction: a multimodal perspective on relevance. **Discourse Studies**, v. 8, n. 3, p.401-421, jun. 2006. DOI: <https://doi.org/10.1177/1461445606061878>. Disponível em: encurtador.com.br/eowBT. Acesso em: 31 jul. 2020.
- SALLES, C. A. **Crítica Genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: Educ, 2008.
- SALOMÃO, M. A questão da construção do sentido e a revisão da agenda dos estudos da linguagem. In: **Veredas**: Revista de Estudos Linguísticos, Juiz de Fora , v. 3, n. 1, p. 61-79, jan./jun. 1999. Disponível em: <https://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2009/12/artigo35.pdf>. Acesso em 31 jul. 2020.
- STANISLAVSKI, C. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- TONEZZI, J. Cena e Contágio: o caso da Companhia de Arte Intrusa. In: **Revista O Percevejo online**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2., 2011. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1922>. Acesso em: 31 jul. 2020.
- TONEZZI, J. **Distúrbios de Linguagem e Teatro**: o afásico em cena. São Paulo: Editora Plexus, 2007.