



Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Teatro performativo no contexto das afasias: elaboração de procedimentos e pedagogias nas artes da cena

Juliana Pablos Calligaris

Para citar este artigo:

CALLIGARIS, Juliana Pablo. Teatro performativo no contexto das afasias: elaboração de procedimentos e pedagogias nas artes da cena. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0202>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Teatro performativo no contexto das afasias: elaboração de procedimentos e pedagogias nas artes da cena¹

Juliana Pablos Calligaris²

Resumo

Este artigo reflete sobre o ato teatral performativo e a coocorrência de semioses verbais e não verbais em contextos de afasia. A reconstituição de semioses multimodais pela afásica, não na ausência da afasia, mas na presença da afasia. Investiga a noção de densidade modal das semioses que se interconectam, visando salientar que elas são: distintas; que sua relevância na construção do sentido depende do recurso multimodal, da capacidade oral e motora da afásica, de recursos mais convocados e recorrentes na cena, do contexto de produção do sentido. Aprofunda interesses teóricos, estéticos, metodológicos e práticos acerca da encenação performativa com pessoas afásicas a fim de desenvolver um campo de estudos que contribua com as práticas e pedagogias de criação nas artes da cena.

Palavras-chave: Teatro Performativo. Performatividade. Multimodalidade. Afasia.

¹ Revisão textual em português realizada por Leticia Olivares (Leticia Maria Olivares Rodrigues). Atriz profissional desde 1991, diretora, educadora, mestre em Artes Cênicas (ECA-USP, 2014), pós-graduada em Dança e Consciência Corporal (FMU-SP, 2009). Graduada em Letras (Mackenzie, 2005). Trabalha como avaliadora e revisora de textos desde 2010, principalmente acadêmicos e da área de Artes, nos campos das Cênicas e Visuais, tendo prestado serviços (2012-2019) também às revistas aSPAs e Sala Preta, ambas do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC/USP).

² Mestre em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP. Pós-graduação *latu sensu* em Simbologia Teatral pela Escola de Comunicação e Artes - ECA/USP. Graduação em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes/Unicamp. Graduação em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH/UNICAMP. Licenciatura em Artes pelas Faculdades Mozarteum de São Paulo.

 juliana.calligaris@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/8031669351954415>  <https://orcid.org/0000-0002-6751-8643>



Performative theater in the context of aphasia: elaboration of procedures and pedagogies in performing arts

Abstract

This article reflects on the performative theatrical act and the co-occurrence of verbal and non-verbal semiosis in aphasia contexts. My focus is on the reconstitution of multimodal semiosis by aphasia, not in the absence of aphasia, but in the presence of aphasia. From there, I investigated the notion of modal density of the semiosis that are interconnected, aiming to emphasize that they are: distinct; that its relevance in the construction of meaning depends on the multimodal resource, on the oral and motor capacity of the aphasic, on the most summoned and recurrent resources in the scene, on the context of meaning production. This article deepens theoretical, aesthetic, methodological and practical interests about performative staging with aphasic people in order to develop a field of study that contributes to the practices and pedagogies of creation in the performing arts.

Keywords: Performative Theater. Performativity. Multimodality. Aphasia.

Teatro performativo en el contexto de la afasia: elaboración de procedimientos y pedagogías en las artes escénicas

Resumen

Este artículo reflexiona sobre el acto teatral performativo y la concurrencia de semiosis verbal y no verbal en contextos de afasia. Mi atención se centra en la reconstitución de la semiosis multimodal por afasia, no en ausencia de afasia, sino en presencia de afasia. A partir de ahí, investigué la noción de densidad modal de las semiosis que están interconectadas, con el objetivo de enfatizar que son: distintas; que su relevancia en la construcción de sentido depende del recurso multimodal, de las habilidades orales y motrices del afásico, de los recursos más convocados y recurrentes en la escena, del contexto de producción de sentido. Profundiza los intereses teóricos, estéticos, metodológicos y prácticos sobre la puesta en escena performativa con personas afásicas para desarrollar un campo de estudio que contribuya a las prácticas y pedagogías de la creación en las artes escénicas.

Palabras clave: Teatro Performativo. Performatividad. Multimodalidad. Afasia.



Introdução

O objetivo geral deste artigo é refletir sobre o ato teatral performativo e a coocorrência/coexistência de semioses verbais e não verbais em contextos de afasia. Recobre o aprofundamento – já assinalado na dissertação³ – dos interesses teóricos, estéticos, metodológicos e práticos acerca da encenação performativa com pessoas afásicas, a fim de desenvolver um campo de estudos que contribua com as práticas e pedagogias de criação nas artes da cena.

A pesquisa foi realizada com a pessoas afásicas participantes do Centro de Convivência de Afásicos (CCA), do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Meu enfoque e interesse recaem na reconstituição de *semioses verbais e não verbais multimodais pela atuadora afásica*⁴, *não na ausência da afasia*⁵, mas na presença da afasia. A partir deste objetivo, investiguei no grupo teatral que constituía o Programa de Expressão Teatral (PET), o estatuto da densidade das semioses multimodais que coexistem e coocorrem a fim de salientar que, além de serem distintas, sua relevância na construção de sentido no teatro performativo durante o PET, lá desenvolvido por mim durante 13 anos, dependeu do recurso salientado (por vezes mais verbal, em outros momentos mais não verbal; em momentos estratégicos de criação, os recursos estiveram mais integrados), da capacidade oral e gestual/motora da atuadora afásica, de recursos mais convocados e recorrentes na cena e no contexto de produção semiótica. Muitos destes recursos foram citados e escolhidos pelas próprias afásicas em nossos diálogos pós-cena.

Para situar este artigo, saliento que segui por um veio de investigação herdado do mestrado e de minha história no CCA, considerando que a primeira prospecção que fiz no doutorado foi retomar os dados escritos e as materialidades audiovisuais sobre o trabalho de teatro performativo que já havia realizado no centro, considerando que havia, diante de mim, mais de uma década de

³ Calligaris, 2016.

⁴ Para este artigo escolhi marcar as generalizações no feminino. Assim, ao me referir à atuadora afásica, no singular e no plural, refiro-me a todas pessoas afásicas do grupo, por exemplo.

⁵ *As afasias, grosso modo*, são sequelas na linguagem decorrentes de um episódio neurológico, como acidente vascular cerebral (AVC), traumatismos cranioencefálicos ou um tumor cerebral. (Morato et al., 2002).



procedimentos de interação, ressignificação e criação teatral processual do meu modus operandi no trabalho de expressão teatral com afásicas registrados no âmbito de uma pesquisa inter, multi e transdisciplinar entre Artes Cênicas, Linguística e Semiótica (Calligaris, 2020).

Meu primeiro momento de presença no CCA aconteceu de 2003 a 2007 e o que desenvolvi, naquele tempo, fez parte da minha Iniciação Científica⁶, que esteve vinculada à minha graduação em Filosofia pelo Instituto de Estudos de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH/UNICAMP), realizada após a minha graduação em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes (IA/UNICAMP).

Naquele período, com conhecimentos provindos das três áreas, Artes Cênicas, Semiótica e Linguística – imbricadas com a Filosofia, identifiquei o recurso das atadoras 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 deslizou para uma pesquisa de mestrado em Linguística (Calligaris, 2016) – com abrangência em teatro e semiótica, pelo IEL/UNICAMP de 2013 a 2016, que investigou a multimodalidade de semioses que coocorrem (o gesto, a fala, o dar de ombros, o olhar etc.) com pessoas afásicas, pela via da investigação da interconexão de distintos, ainda que ativos, processos semióticos na construção de significados afim de analisar o papel da atividade cênica teatral e do jogo teatral na (re)organização de possibilidades comunicativas, performativas e expressivas daquelas pessoas.

Em minhas análises, a partir das vozes/comentários das atadoras do grupo, relacionei meus achados às principais informações acumuladas e arquivadas pelo *AphasiAcervus*⁷ sobre as próprias atadoras no PET.

Nesse lugar de intersecção, coloquei-me igualmente na condição de experimentar, junto ao grupo, o meu lugar histórico, o meu lugar de narração

⁶ *Estudo das Semioses Coocorrentes no Trabalho de Expressão Teatral com Afásicos*. Bolsa de IC PIBIC/CNPq-PRP. Orientada pela Profa. Dra. Edwiges Morato. Juliana Pablos Calligaris: Quotas 2004/2005; 2005/2006; 2006/2007.

⁷ Registro audiovisual dos encontros semanais do CCA com vistas à compreensão e acompanhamento das atividades ali desenvolvidas.



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

O PET, a Fundamentação do Fenômeno Teatral Afásico e a Natureza Sociocognitiva da Arte

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 resignificação e como ela atravessa e ressoa na pesquisadora/artista/ser humano que sou?

Conforme o tempo foi passando e meu trabalho e convívio no CCA foi avançando no naquele e na história, fui me debruçando sobre estas questões, mas quando aceitei o convite do ator e diretor Prof. Dr. José Tonezzi (DAC/UFPB) para substituí-lo no centro 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.

Em fins de janeiro de 2003, tive uma reunião com a Profa. Dra. Edwiges Morato (IEL/UNICAMP), coordenadora do grupo no qual eu atuaria, nas próprias dependências do CCA. Ela me apresentou o local e discorreu sobre as pesquisas



ali desenvolvidas. Era o início da minha segunda IC, junto à graduação em Filosofia e, desta feita, firmamos os acordos da nossa relação de orientação. Saí muito motivada da reunião, com a possibilidade de realizar aquela segunda iniciação à ciência (a primeira fora realizada durante a graduação em Artes Cênicas). Senti-me estimulada com a possibilidade de ampliar os estudos das artes da cena como campo expandido, numa pesquisa absolutamente interessante e de grande aplicação e abrangência artística, social e cultural.

No meu primeiro dia no CCA, que foi em 23 de fevereiro de 2003, a Profa. Edwiges e o Prof. Tonezzi apresentaram-me a todas as pessoas afásicas e não afásicas, mestrandas e doutorandas do IEL, além de outras alunas de IC, da graduação em Fonoaudiologia/UNICAMP. Durante todo o encontro permanecemos, eu e as demais alunas de IC, numa pequena sala que ficava nos fundos das dependências. Era um local apropriado para observação, com um espelho-espião como vitrine (janela de um lado e espelho do outro). Ali foi meu primeiro lugar de observação, de relação com a dinâmica das pessoas.

Tomando esse lastro de memória e vivência como gatilho, narrarei brevemente como as experiências, aqui focalizadas, fomentaram desdobramentos que permitiram simbolizá-las e (re)elaborá-las de modo a apreender suas especificidades, mas sem negar as ainda a serem desvendadas. As inquietações agora expostas continuarão a impulsionar esta travessia de pesquisa e, mesmo no momento da escrita deste artigo, ainda ressoavam. A complexidade do campo tripartite 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, semiótica e performatividade, estendem-se por zonas de perscrutação e escuta ainda inéditas (que pretendo continuar a pesquisar e estudar após o doutorado).

Foi por isso que muitos cuidados tiveram que ser tomados em relação à minha atitude e conduta como pesquisadora junto às atadoras afásicas. Cuidados, por exemplo, em não menosprezar aquilo que, parafraseando Freud (1976) em seu artigo *O Estranho*, é comum a todas nós. As atadoras 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 uma expressão como “disfunção”, neste caso, seria rejeitar tudo aquilo que elas podem fazer e 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”.

Para que este trabalho, portanto, seja interessante para a reflexão teatral e de seus modos de produção, de pedagogia e de criação a partir de reflexão linguística, para que possa ser lido e absorvido por uma leitora engajada e interessada, procurei versar sobre as potencialidades humanas, sobre os mais diferentes desafios, percalços e realizações, e, no caso da afasia – que pode ser uma diminuição da capacidade comunicativa que a afásica não possuía antes – acerca de como estas pessoas performam com intenção ficcional, de obra de arte. 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 hemiparética⁸ 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

⁸ Hemiparesia: fraqueza muscular ou paralisia parcial de um lado do corpo que pode afetar os braços, as pernas e os músculos faciais.



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 seja anômala, disfuncional (um termo ainda mais complexo do ponto de vista filosófico e linguístico). Também há uma falsa ideia de que a afasia é “silenciosa” porque, supostamente, as pessoas fariam 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, dilata-se com a performatividade de um corpo afásico que precisa ressignificar atos, gestos e movimentos o tempo todo, na vida e durante a ação cênica.

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 junto ao PET, numa peça teatral, ou como mãe que sou. Ao proceder à tarefa de transcrição das minhas falas para minha pesquisa, por exemplo, tornou-se evidente que minhas semioses orais também contêm subações, hesitações, digressões. No caso de uma peça teatro, tais características são construídas e ensaiadas 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*⁹.

⁹ Tópico a ser destrinchado mais adiante.



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 comentou Busato & 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 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. Foi essa a trilha que procurei seguir.

Vejamos. 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 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, como sugere a explicação de Kendon (2004), 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 (Vezali, 2011, apud Calligaris, 2016, p. 13).

Assim, constato que a relação entre fala, ação e gesto, processo dinâmico e intersemiótico 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 enunciação e envolver processos e estratégias semântico-pragmáticas, 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 uma espécie de “transgressão estética”, em favor de um corpo-cognição afásico, uma experiência que assumiu e valorizou suas “potencialidades estéticas e imagéticas, que vão contra uma norma corporal estabelecida em torno do belo e sua relação



com a exposição" (Fregoneis, 2017, p.116).

Durante o ato teatral, aquilo que chamaríamos de “conversação espontânea” torna-se artificializado pela própria natureza ficcional da célula cênica, ou seja, artificializa-se, de forma reflexiva, a própria natureza do “paradigma da semiose”. Ao longo desta pesquisa, vi surgir, exemplarmente, uma complexa gama de atos *performativos afásicos* (portanto, multissemióticos¹⁰) 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 semioses (olhar, gesto, expressão corporal, fala etc.) gerou, para a afásica, situações de ganho cognitivo, quer dizer: aprimoramento da comunicação e de seus processos sociocognitivos, permitido pelas atividades intersubjetivas, inferenciais, corporais, sensório-motoras e práxicas, a saber, o jogo teatral (Calligaris, 2016).

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:

Ao longo da última década, 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 nossos).

Considerando-se que a maior parte do âmbito desta pesquisa foi empírica e observou o desenvolvimento das habilidades de interação verbal e não verbal, indispensáveis à prática teatral – percebi que, por meio dos diversos módulos de criação desenvolvidos na prática com as atuadoras, foi possível mobilizar a capacidade de lançar mão de várias semioses multimodais (Norris, 2006) nas práticas de significação e comunicação, explorando a técnica teatral (exercícios,

¹⁰ Neste artigo tomo multissemiose como sinônimo de multimodalidade.

encenações, improvisação etc.) como ferramenta de ampliação de capacidades expressivas dessas pessoas, quer dizer, “para o ator a experiência se dá, principalmente, quando a experiência está impressa no corpo” (Colla, 2013, p.39).

Diante disso, este artigo não tenciona apresentar teorias com o intuito de justificar a prática do Programa de Expressão Teatral ou promover conceitos, talvez, inéditos, sob os quais foram analisados os trabalhos feitos no grupo, como se uma prática artística só possa ser validada a partir de uma teoria extrínseca à própria prática. As ideias de corpo, percepção, cognição e performatividade articuladas neste artigo 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 serão discutidas em diálogo com algumas interlocutoras do campo das Artes Cênicas, da Filosofia, da Sociologia, da Linguística, procurando, contudo, manter o propósito de colocar as criações, os procedimentos criativos e as falas das atuadoras, essas sim, em destaque.

Reforço que em nenhum momento “tratei ou trato da clínica médica. Antes, porém, debruço-me sobre atuadoras afásicas e sobre a agitação de afetos, sensações, percepções e aversões que permearam nossas experiências performacionais” (Calligaris, 2020, p.4). Um fato prático disso é que, na pesquisa, não houve uma distinção dicotômica entre teatro e performance, não só porque o ato *performativo 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, 2013, p.131).

Afinal de contas, como apreender o ser-no-mundo incorporado, sobretudo



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 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*”.

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-Lichter, 2008, p. 252).¹¹

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, conforme 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 nossos).

É deste modo, enfim, que esta reflexão busca apresentar as problemáticas do campo de estudo delimitado – ainda que trans, inter e multidisciplinar –

¹¹ 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 nossa)



desveladas 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 afásicos performativos e fenomenais.

Afasia antes do teatro, uma história que atravessa mais de duas décadas e o ainda aqui e agora

Cena Exclusiva 1: “Prólogo”

DADO 1 - Corpus: *AphasiAcervus*¹² (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, RB, OB.

Contexto: Retomada do PET sob minha orientação no início do mestrado, após a minha última participação no grupo, em julho de 2007, ao final da IC. Começo o encontro com roda da conversa. Em seguida, faríamos o aquecimento para iniciarmos o módulo Rasaboxes¹³ 1: Introdução ao Tabuleiro e às Nove Rasa.¹⁴

01 MS o que é afasia?/ vo::você pergunto(u)/ “O que é afasia”? ((fala apontando para JC))

¹² Para a constituição e visibilidade do corpus desta e de pesquisas anteriores, fiz uso do mesmo sistema transcricional do COGITES, reelaborado em 2011 para a pesquisa de mestrado (Cf. Calligaris, 2016).

¹³ Concebido na década de 1980 e 1990 por Richard Schechner, a técnica dos Rasaboxes oferece às intérpretes, atrizes e performers, uma ferramenta concreta física para acessar, expressar, e gerir seus sentimentos/emoções no contexto das artes cênicas em geral. Útil como treinamento da intérprete, os Rasaboxes também têm muitas outras aplicações em vários campos profissionais, incluindo (mas não limitado a) terapias comportamentais e emocionais, educação e negócios. Basicamente, os Rasaboxes treinam as participantes para expressar fisicamente oito emoções-chave identificadas pela primeira vez na *Natyasastra*, um texto sagrado hindu em sânscrito que ensina como lidar com teatro, dança e música daqueles tempos imemoriais. Os Rasaboxes integram esta teoria ancestral juntamente com a pesquisa contemporânea de vários autores, sobretudo a de Schechner (2003), sobre emoção e sobre o “cérebro na barriga” (o sistema nervoso entérico), integram também estudos acerca da expressão facial da emoção, acerca da neurociência das emoções e sobre a teoria da performance - incluindo a afirmação provocativa de Antonin Artaud de que o ator é “um atleta de as emoções”. Os Rasaboxes são uma ferramenta totalmente corporal e individual para expressar aquelas oito emoções-chaves principais, separadamente e em combinação com a prática física direta.

¹⁴ A palavra sânscrita “rasa” pode ser traduzida como “sumo, sabor, aroma, essência”. O conceito subjacente é que o “rasa” permeia e habita nossos sentimentos. “Rasa” é mais um processo do que uma 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 livre) são: *adbhuta* (surpresa, deslumbramento), *sringara* (amor, *eros*), *bhayanaka* (medo, vergonha), *bibhatsa* (nojo, repulsa, revolta), *vira* (coragem, bravura), *hasya* (risada, o cômico, alegria), *karuna* (tristeza, compaixão, melancolia), e *raudra* (ira, raiva). No século XI, o teórico da performance budista Abhinavagupta adicionou um nono rasa, *shanta* (paz, bem-aventurança). *Shanta* é a “clara luz”, a combinação perfeitamente equilibrada da mistura das outros oito rasas.



- 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 cínico))
06 JC você concorda com isso?
7 MS sim/ sim/ é... é::é... o corpo/ tem o corpo também/ ((mostrando o corpo com a mão direita))
08 não é só a cabeça/ porque-porque ela ((apontando para EM)) disse que tem que...
09 porque vários tipos de afasia/ né/ é... é/ fica mais difícil falar
10 mas aqui ó ((apontando para própria cabeça))/ tá tudo em ordem
11 é só aqui ó ((aponta a própria boca)) que fica difícil
12 JC sim/ e o corpo/ igual você fa~~LOU~~ ((refere-se a MS com ambas as mãos))
13 MS eu falo MUITO ((risos de todes))
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/ fala pouco/ faz mu::ito/ faz pouco/
18 pensa/ conversa/ “ma-ra-vi-lha!” ((finalizando seu bordão conhecido no grupo))

Os diálogos referidos acima e ao longo desta travessia textual têm como palco o Centro de Convivência de Afásicos (CCA), do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). O CCA funcionava em sede própria desde 1998. O coletivo focalizado nesta pesquisa foi coordenado pela Profa. Dra. Edwiges Morato, cujo grupo de pesquisa COGITES – Cognição, Interação e Significação¹⁵ integra o Laboratório de Fonética e Psicolinguística – LAFAPE do IEL:

O CCA foi concebido, de acordo com Morato (2001), Vezali (2011) e Tubero (2006), como um espaço de interação, como um espaço para o exercício efetivo de práticas cotidianas de linguagem entre os participantes afásicos e não afásicos de forma a contribuir para o maior entendimento da condição de afasia e oferecer alternativas para a reintegração social dos afásicos pela convivência e enfrentamento mútuo das inúmeras dificuldades que a afasia implica (Calligaris, 2016, p. 19).

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

¹⁵ O Grupo de Pesquisa COGITES – Interação, cognição e significação – tem reunido pesquisadores de Iniciação Científica e pós-doutorado de diferentes formações (tais como Linguística, Filosofia, Medicina, Fonoaudiologia, Artes Cênicas, Pedagogia) da Unicamp e de outras instituições e está consagrado ao estudo das relações entre linguagem e cognição por meio da análise de práticas linguístico-interacionais, em especial as que envolvem indivíduos com afasia e com Doença de Alzheimer. Disponível em: <http://cogites.iel.unicamp.br/>. Acesso em: 29 mar. 2022.



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 para a sociedade. Fruto de uma ação conjunta entre o Departamento de Linguística do IEL e o Departamento de Neurologia da Faculdade de Ciências Médicas, dentro da UNICAMP, o CCA surgiu com o intuito de “desmedicalizar”, de humanizar o entendimento das afasias:

Os participantes no CCA interagem – como explica Tubero (2006), atuam 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 linguagem (imbricada com semioses verbais e não verbais), a língua – com seu exterior discursivo – o mundo de referências culturais no qual somos e estamos inscritos. (Calligaris, 2016, p. 21).

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:

Os encontros semanais do CCA são estruturados em dois programas de atividades: o Programa de Linguagem e o PET. O primeiro é caracterizado, como esclarece Mira (2007, p. 59), por explorar os diversos gêneros e eventos que constituem o uso da linguagem no cotidiano tais como diálogos, comentários, narrativas, exposição e a discussão de notícias de jornais e revistas, leituras diversas, discussões sobre temas sociais e culturais diversos (principalmente de produções culturais como filmes, peças de teatro, e música), comentários sobre o noticiário e a vida política do país, assim como também relatos da vida cotidiana e familiar dos membros do grupo (Calligaris, 2016, p. 22).

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 Calligaris (2016) vê-se que o CCA era caracterizado como “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”.

O teatro performativo no PET pôde ser extremamente renovador de potencialidades para a atuadora afásica. Sobre isso, Tonezzi comenta 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”. (Pereira, 2003, p. 34)

O fenômeno teatral-performativo, tal qual instaurei, 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 neste cabedal da prática enquanto pesquisa (Haseman, 2015) é que descreverei o propósito e alguns processos do PET, e como disso se derivou o empreendimento teórico, analítico e prático desta pesquisa.

Articulações entre criação artística e a possibilidade de uma pedagogia do teatro a partir da afasia no Programa de Expressão Teatral - PET

Cena Exclusiva 2: “Emergir”

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

Contexto: sessão do PET com a presença das pessoas não afásicas EM (professoras orientadoras) JC (eu), RP, NF e NE e das pessoas afásicas MS, LM, SP, RB, MN.

Contexto: Segundo dia da minha retomada do PET. Início o encontro com a roda da conversa. Logo após, fariamos o aquecimento e, em seguida, jogo do “Diálogo das Emoções” entre os nove Rasa.

- | | |
|-------|--|
| 01 MS | a gente afunda afogada/ quer por a ca::abeça para... 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 RP | 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 todas e todos))
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//

A prática teatral realizada ao longo da minha atuação junto ao PET focalizou a mobilização pela atuadora afásica de complexas semioses concomitantes, complementares, paradigmáticas, simbólicas e compensatórias utilizadas para gerar a teatralidade do seu *ato performativo*. Ainda que apresentem dificuldades de produzir semioses (tanto verbais quanto não verbais), afásicas não deixam de atuar e agir competentemente em cena, de maneira reflexiva, com relação à atividade que o uso da linguagem constitui durante o fazer teatral, gerando mímese performativa, que, 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” (Ramos, 2015, p. 15):

Ela [a mímese] 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)

A performatividade afásica vivenciada no PET e que amadureceu com o tempo, inscreveu-se como prática artística privilegiando o uso de sistemas e recursos semióticos multimodais coocorrentes (palavra, silêncio, movimentos, gestos, ação, dramaturgia etc.), que 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 e para a elaboração de um procedimento pedagógico de criação estética.

O teatro performativo propiciou o comparecimento de diversas dimensões interacionais: entre atuadoras, entre atuadoras e autoras, entre atuadoras com a

diretora, enfim, entre pessoas com diferentes papéis. Uma dimensão, 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 semioses da atuadora. A reação da receptora, para onde ela olha, se boceja ou se ri, ou se comove, todas as diversas semioses 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, p. 207):

[...] 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* (Grifos nossos).

No teatro performativo do PET, houve o aprendizado de uma linguagem própria, ou seja, o aprendizado de um específico *sistema simbólico verbal e não verbal multimodal*, que expressou duas situações de fricção das presenças: (i) o sentimento e as escolhas artísticas de quem fez e (ii) a resposta de quem assistiu. Nesse sentido, o teatro performativo do PET foi relacional e teve como traço particular e distintivo a priori a imbricação entre estas duas situações fundamentais, que não foram tomadas de forma dicotômica.

O estudo destes dois elementos interssemióticos e multimodais intrínsecos ao sistema simbólico verbal e não verbal constituinte das teatralidades singulares do PET favoreceu a compreensão de vários aspectos da relação entre cognição, resignificação simbólica e a representatividade do mundo enquanto mímese performativa afásica. Como já apontou Tonezzi (2007, p.23):

O teatro pode ser esta ponte entre vida e arte, ao longo do qual estará um sentido maior para um trabalho como esse, [com pessoas afásicas] que solicita do sujeito uma ação concreta de observação, assimilação e intervenção, qualidades que são próprias do fazer teatral.



O teatro performativo do PET, por esta via, demandou da atuadora mobilização para compreensão textual: i) de dramaturgias e de roteiros, o que pôde, inclusive, decorrer em processos improvisacionais; 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, 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 de semioses coocorrentes multimodais:

O que saltou à vista em nossos dados foi precisamente o levantamento das semioses coocorrentes e simultâneas e de como elas se dão solidariamente; constatamos que o ator, seja afásico ou não afásico, tem na ação física, nos movimentos faciais e corporais e nos gestos uma ferramenta que auxilia na construção de significados, no direcionamento do foco da atenção conjunta aos objetivos de cena e para dar coerência à história e às falas dos personagens (Calligaris, 2016, p. 33).

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, p. 146, grifos nossos):

O performer não tem um duplo. Ele 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 imediatividade do fazer, na urgência da experiência, lá onde o ator é na urgência de um estado*.

Isto posto, reflito que:

A base da presente pesquisa dá-se na contraposição a uma interferência externa que, ditando as regras do saber, impõem ao afásico e, conseqüentemente, ao seu corpo, uma avaliação em que se valorizam os preceitos do dito “normal” e “anormal”. Foi preciso, pois, confrontar tais práticas com o fato inequívoco de que há, por parte do corpo afásico, uma amplitude bastante própria e particular em que ele será capaz, se assim estimulado, de valer-se de meios originais para a busca de sua reinserção social (Calligaris, 2016, p. 27).

Da maneira como defendida por Féral (2008, p. 147, grifos da autora):

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 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.

Desta forma, com a perspectiva de continuidade da investigação das questões aqui levantadas e do aprofundamento do trabalho desenvolvido no contexto do doutorado, é que, a seguir, apresento as demais “cenas exclusivas” e seus desdobramentos.

Cena Exclusiva 3: “Estopim”

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, RB.

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

[...]

- 01 JC vamos para a cena/ ENTÃO ((levantando-se e abrindo os braços))
02 MS demoro(u)/ maravilhA:: ((risos))
03 ((nesse momento, RB, muito tímida, sorri e pede para começar))
04 RB tá/ tá/ eu quero dan::çar!
05 JC Não acredito//((sorrindo))
06 RB Sim! ((risos))

(Obs.: continua).

O percurso cognitivo-performativo realizado por atuadoras afásicas indicou que a produção de sentido não dependeu apenas do sistema linguístico, porém, constituiu-se também de processos *meta*¹⁶ e de processos interpretativos, ambos na forma de teatralização ficcional, de processos discursivos e culturais incluídos nos diferentes modos por meio dos quais os objetos do mundo se apresentam a nós, revelados através do jogo teatral.

Sob este ponto de vista, é possível afirmar que as práticas artísticas e pedagógicas que ali apliquei articularam-se entre si e conviveram sem fronteiras

¹⁶ Metafóricos, metadiscursivos, metonímicos, meta-enunciativos.



definidas no trabalho com as atuadoras. Se, por um lado, o fato de o PET não ter tido a menor intenção de ser um grupo de teatro ou um núcleo fixo de atrizes gerou uma espécie de formação contínua de atuadoras afásicas no interior dos processos de ressignificação semiótica e criativa, por outro, as práticas pedagógicas, com os diversos módulos performativos que realizamos, resultaram em teatralidades/performatividades relevantes do ponto de vista dos estudos estéticos ampliados e da renovação dos procedimentos empregados em criação na cena contemporânea.

A associação da ideia de uma pedagogia de ensino e criação às práticas do PET até pode ser refutada por pessoas mais conservadoras, com a alegação de que tais práticas não possuem o objetivo de formar ou educar afásicas como atuadoras, nem mesmo de transmitir um conhecimento ou uma técnica, e sim de realizar experiências puramente sociocognitivas, interacionais ou linguísticas.

Nesta pesquisa, porém, insisto em associar a palavra pedagogia ao trabalho do PET, pelo menos por duas razões: a primeira delas é o reconhecimento de que, apesar dos objetivos não pedagógicos iniciais, as práticas do PET constituíram, sim, um ambiente significativo de formação de pessoas no âmbito do teatro contemporâneo, mesmo que nós (eu e o elenco) não soubéssemos disso num primeiro momento ou não tivéssemos essa intenção:

Verificamos que os afásicos, apesar do comprometimento neurológico e das alterações metalinguísticas, conservaram e reorganizaram uma competência de natureza textual-discursiva teatral e, por conseguinte, artística e multimodal. Competência que possibilitou que participassem de *uma educação teatral semiótica* e que fossem instruídos quanto à densidade modal e, desta forma, que *conduzissem ativamente o jogo teatral*, que sustentassem o ato cênico, a conversação, a troca de turnos e a elaboração semiótica – pela via do processo colaborativo, tão caro ao fazer teatral. *Podemos chamar esta competência de conduta teatral* [...], através da movimentação dinâmica e cooperativa dos turnos, contribuindo para a coordenação das ações e para a construção dos sentidos (Calligaris, 2016, p. 121, grifos nossos).

A segunda razão diz respeito ao propósito que assumi posteriormente, de buscar uma forma de pedagogia da atriz e do teatro que estivesse em consonância com as práticas artísticas contemporâneas, ou seja, como espaço de produção e de compartilhamento de vida e de sentidos e como lugar de experimentação.



Cena Exclusiva 4: “Des-cisão – Parte 1 (ou Movimentos para Dançar, Depois depois do AVC)”

Continuação: DADO 3 - Corpus: *AphasiAcervus* (25/04/2013)

- 07 RB Eu QUEero dançar// ((fala, levantando a mão direita)) / vo-você pe::diu/ né?
pediu?/ né? ((sorri)).
- 08 JC SIM/ dona Rafaela// ((risos)). (es)tô(u) pedindo faz um MÊS//
- 09 RB tá/ vou tentar// tem música? / ((dirigindo-se ao pesquisador colaborador RP)).
- 10 JC Rodrigo/ põe o funk dela/ por favor//
(Obs.: *Continua a seguir.*)

A título de exemplo de ganho sociocognitivo, de mímese performativa e de reorganização das competências comunicativas e expressivas como um todo, evoco esse desempenho de RB – “Rafaela¹⁷” – e sua *performatividade* no PET de março a junho/2013. RB, 33, era, segundo ela mesma, “uma dançarina de funk muito boa e competente” antes do AVC. Vejamos a seguir.

Cena Exclusiva 5: “Des-cisão – Parte 2 ou ‘Vai, Você Consegue!’”

Continuação: DADO 3 - Corpus: *AphasiAcervus* (25/04/2013)

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

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 cheio de multissemos gestuais e corporais recém-nascidas e que emergiram pela primeira vez aos nossos olhos encantados.

Cena Exclusiva 6: “Des-cisão Final ou Olhos Recém-nascidos”

Continuação: DADO 3 - Corpus: *AphasiAcervus* (25/04/2013).

Obs.: A sigla “TD” significa “todas e todos”.

¹⁷ A fim de preservar a identidade das pessoas, todos os nomes apresentados em diálogos, neste artigo, foram substituídos por outros, cujas iniciais são as mesmas, conforme instrução do Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UNICAMP.



- 01 TD ((aplausos entusiasmados e exclamações de “parabéns”, “muito bem”, “que lindo!”, “eu disse que você ia conseguir!”))
02 RB ((rindo, um pouco tímida, ao sentar-se)) eu-eu de::descei até::é embaixo/ vo-você VIU?
03 JC LÓGICO que vi// eu sabia que você ia dar um jeito de fazer//
04 você estava/ era/ escondendo o ouro// ISSO SIM//
05 RB ((sorrindo, olhando para JC significativamente))

O quadro de hemiplegia¹⁸ que surgiu após o AVC a inibia de duas formas: na limitação motora e na vontade de dançar. Então, não dançar de maneira “competente” significava não apenas que ela esbarrava na hemiplegia, mas também que teria que aprender como dançar de novo. E, apesar da resistência e inibição, ela se dispôs a dançar, motivada pela compilha de vida, de sentidos e de experimentação do PET e pela interação com as frequentadoras do centro. Ela reconstituiu esta competência de *forma reflexiva*, articulando processos inéditos para ela de significação não verbal; RB pôde ressignificar sua prática para aprender de novo e de outro jeito as semioses que categorizam o estilo ao qual ela se dedicava muito, o *funk*, sendo assim competente novamente, gerando e fazendo emergir semioses coocorrentes originais (para ela e seu corpo) e adequadas a essa forma de dançar. A atuadora não desistiu, adquiriu outra maneira de dançar, não somente porque a travessia para uma nova forma de mover seu corpo estava mais “decifrada” para ela, porém porque quando treinamos nossa cognição/mente incorporada (*embodiment*), o nosso equipamento, como um todo, responderá – de um jeito ou de outro – semiológica e coerentemente, aos estímulos provocados pelo treino, aos *gatilhos psicofísicos* (Minnick, 2018) acionados.

A despeito de já conhecermos a capacidade adaptativa da mente e do corpo humano, as reviravoltas performadas pelo cérebro são muitas – quer dizer, a plasticidade neuronal – para dar conta de novas competências cognitivas de reformulação semiótica.

O teatro performativo do PET acabou desmistificando certas atitudes e pôde indicar uma via alternativa para que tais competências pudesser ser vasculhadas eficiente e transformativamente. Os conhecimentos e as experiências e vivenciadas pelas afásicas no teatro, a meu ver, tiveram, também, um importante

¹⁸ 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.



significado para o desenvolvimento social e emocional delas, porque não me escapava o fato de que, quando chegava ao PET, a atuadora carregava tanto os conhecimentos que já trazia consigo quanto os novos conhecimentos surgidos em decorrência da afasia.

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

Cena Exclusiva 7: “Olhar o horizonte e não ter medo de voar”

DADO 4 - 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, RB.

Contexto: Módulo de materialidades pessoais do PET através de Máscara Expressiva - Parte 1: construção da ação através do caráter tipificado da máscara: Vida profissional antes do AVC. Depois do aquecimento, perguntei ao grupo quem gostaria de começar.

(...)

- 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 ((Todas e todos aprovam))
- 08 RL en::tão/ eu era engenheiro/ né?// pre::preciso de ma::material/
- 09 JC então vamos montar o seu MAteriAL//

Nesta sessão (09/05/2013), investiguei atividades práticas e laborais do cotidiano (antes e depois do AVC) das atuadoras afásicas através do uso da máscara expressiva, pois nós já vínhamos seguindo de uma prática de jogos de investigação performativa deste a máscara neutra, que culminaria com o *rasaboxes*.

Neste exercício, o ator 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 que o acometeu). Ele, que havia sido engenheiro elétrico de profissão, construiu, com cadeiras e uma, uma “estação de trabalho cenográfica, utilizando-se tesoura, lápis, régua, giz de cera etc., enfim, de materiais disponíveis normalmente nas dependências do CCA, para representar suas ferramentas de trabalho. RL foi



convocado a *performar mimeticamente* suas semioses, à maneira e conforme os códigos do teatro de máscara expressiva (no caso, ele vestia a meia-máscara expressiva), a fim de representar um fragmento de sua antiga vida profissional; além disso, solicitei que ele não emitisse explicações, pequenas narrativas ou sons inteligíveis com a boca – comum procedimento de uma pessoa afásica como forma de semiose compensatória à sua apraxia, hemiplegia ou hemiparesia – com a máscara no rosto (porque isso contraria o código do jogo, inclusive), mas que usasse os demais sistemas semióticos de seu corpo, ampliando a gama sónica de gestos, *atos performativos*, olhares e ações “para falar”, metalinguisticamente, enquanto a boca fizesse apenas sons onomatopaicos e interjeições de sentido, se desejasse ou sentisse necessidade. A esse respeito, observo que toda a apreensão de dados aqui apresentada só pôde ser tomada por causa do ambiente do CCA, com pesquisadoras e câmeras como testemunhas da emergência das semioses multimodais que mais emergiram para que o atuator conseguisse performar. Graças a esses procedimentos metodológicos é que pude perceber como cada uma das multissemioses (ou semioses multimodais) emergiram, recategorizadas pelo jogo da máscara expressiva, que revelaram as estratégias do afásico RL e sua competência mimético-performativa para agir, para criar e gerir seu *ato performativo*.

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 ações de “nível modal mais básico” [...], como quer Norris (2006), como atentar-se para a pressão e o peso das roupas que se veste (figurino), até para ações de “nível modal mais alto” (Norris, 2006), como atentar para a forma e escolha dos gestos e palavras (texto verbal e não verbal), para as sombras e os reflexos, para o olhar do parceiro e para a escolha da direção do seu próprio olhar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre enquanto a cena transcorre e julgar se tal pensamento é relevante e, até, para o “espírito” da encenação e seu contexto (Calligaris, 2016, p.55).

O teatro performativo aplicado ao PET tornou-se, pois, um dispositivo a partir do qual uma espécie de arbitragem multidisciplinar entre a Performance/Teatro, a Semiótica e a [Neuro]Linguística, transpareceu completamente. Por este dispositivo multi, inter e transdisciplinar, investiguei a relevância do gesto, de cada olhar, do movimento e execução das sequências de ações físicas, dinâmicas e cenas criadas. Todos os detalhes foram tomados quanto a análise da refacção



multimodal de semioses pelas atadoras afásicas na urgência da interação.

O corpo performativo multimodal: corpo cênico, estado cênico, estado semiótico

No campo da Linguística Interacional, segundo aponto em Calligaris (2006, p. 51), de pontual importância para esta pesquisa, está o trabalho de Goodwin (2003, p. 90-116) que discorre sobre a sincronia dos múltiplos sistemas semióticos em funcionamento nas interações cotidianas, como a movimentação de corpos e olhares na dinâmica das interações, sobre a *multimodalidade*¹⁹ e a “corporificação” (*embodiment*) da ação social quando observa que “uma pessoa afásica pode atuar como uma falante poderosa”. Para explicitar sua reflexão, o autor não se restringe apenas à situação específica de uma “pessoa com afasia”, porém, oferece-nos a análise de como o conhecimento é organizado “através de práticas interativas corporificadas” (Goodwin, 2003, p. 103).

A ideia de uma análise multimodal da interação social foi introduzida na minha prática como pesquisa ainda no mestrado, com uma crítica profunda à tradição logocêntrica, isto é, à visão de que a linguagem verbal é central na ação social. Goodwin (2003) determina como uma espécie de limitação que a análise da interação se volte apenas para a linguagem verbal logocêntrica. Segundo o autor, a linguagem não é um sistema independente, pois funciona integrada a “um sistema ecológico mais amplo” (Goodwin, 2003, p. 98). Assim como ocorre em relação à linguagem verbal, que é vista como central em tradições estruturalistas em Linguística (e digo mais, também em algumas tradições teatrais), da mesma forma, o corpo e seus movimentos têm sido vistos como fruto de ações individuais.

Para Goodwin, o processo de corporificação é feito na interação, em colaboração reflexiva entre participantes de uma ação social; exatamente conforme analisei aqui, pois uma ação *performativa coletiva* nada mais é do que uma ação social. Segundo Bastos (2010, p. 101),

¹⁹ O termo multimodalidade surgiu no final do século XX e esteve relacionado, inicialmente, aos vários modos semioticamente possíveis para produções textuais orais e não orais que ultrapassam os limites do verbal para atingirem outros sistemas semióticos/linguagens.



É identificando a sequência de múltiplos sinais semióticos que conseguimos perceber como o afásico é um interagente competente, e como o aprendiz profissional se faz como uma ação corporificada cooperativa.

E este é o tema deste estudo: nesta pesquisa verifiquei a construção da teatralidade através de mímese performativa por atuadoras afásicas (análise da performatividade cênica no contexto das afasias) e como isso pode se transformar numa prática pedagógica de formação artística e de construção da cena. Ainda, justamente, se essa construção acontece de uma forma modal ou de outra, apesar de nem sempre semioses coocorrentes se infundirem, mesmo que, naturalmente, auxiliem-se mutuamente a se constituírem, por causa da densidade modal.

Retomando Norris (2006), a pesquisadora ainda defende que “nas atividades multimodais cotidianas, o ponto de partida da observação reside no fato de que os participantes não apenas falam juntos, mas também gesticulam e movimentam-se de modo coerente e coordenado” (Norris, 2006, p. 417). E, a fim de exemplificar o sofisticado conceito de densidade modal, ela explicita que:

Quando você está conversando com outro ator social em um jantar, você não está ciente apenas do ato de conversar, mas também do ato de comer; num restaurante também estará ciente das ações do garçom e das pessoas à sua volta. Na análise de (inter)ação multimodal, a ferramenta heurística de densidade modal ajuda-nos a entender o quanto e em que os atores sociais em (inter)ação prestam atenção (Norris, 2006, p. 407).

Multimodalidade semiótica ou multissemiose, desta forma, envolve combinações de vários modos: fala, ações, expressão corporal, processamento de imagem – do outro, de pensamentos, de memórias – os gestos (dêiticos, icônicos, metafóricos), o olhar, a voz (risadas, ruídos, entonações, trejeitos), “a prosódia, a expressão facial e a mímica, os movimentos da cabeça e das mãos, a postura, as posições das pessoas em relação umas às outras, a distribuição das pessoas no espaço da interação” (Calligaris, 2016, p. 54), a disposição dos corpos no espaço da criação de um “território de interlocução” e o contexto da interlocução se caracterizam como modos que são mobilizados enquanto interagimos sociocognitivamente e/ou teatralmente e/ou performativamente. Assim, estabeleci, no escopo desta investigação, relações de sentido entre dois ou mais



sistemas sígnicos, tais como gesto-olhar, ação-reação, corpo-voz e assim por diante, quer dizer, sistemas cossemióticos como a forma estratégica pela qual a atuadora constrói e ressignifica teatralidade em suas ações de mimese performativa, provocando ou gerando o *ato performativo afásico*. Desta maneira:

Defino *multimodalidade* ou *multissemiose* como o uso de diversos modos semióticos na concepção de um produto ou evento semiótico, juntamente com a maneira particular segundo a qual esses modos são combinados. A multimodalidade lida com questões comuns a todos os modos e com as relações existentes entre eles: cada modo semiótico empregado em um produto multimodal tem função específica, com potencial distinto para construção do significado. Nestes termos, os estudos em multimodalidade visam investigar os principais modos de representação em função dos quais um determinado discurso ou texto é produzido e realizado. Estes estudos também visam compreender o potencial de origem histórica e cultural utilizado para produzir o significado de qualquer modo semiótico (Calligaris, 2016, p. 46).

E as ideologias às quais estes modos semióticos possam estar vinculados, por exemplo. Dessa maneira, a multimodalidade procura abordar as particularidades e a inter-relação dos modos, as regularidades de suas combinações e seus valores em contextos sociais específicos.

No teatro (ou no teatro performativo que pratiquei):

Tanto as semioses verbais quanto as não verbais acontecem num ambiente multimodal criado criticamente, ou seja, onde fala, gesto, ações, mímica, olhares e movimentos vários (de luz, sonoplastia, cenário, além do movimento corporal) acontecem de forma pensada, previamente estabelecidos de forma dramaturgicamente através de critérios estéticos (Calligaris, 2016, p. 46).

Esse aparato multimodal associa-se, imediatamente, às ações físicas, à ação presente de cena, aos jogos, e o traço mais evidente da coexistência de semioses verbais X não verbais é sua natural dicotomia dialética, o que propicia às semioses coocorrentes que surgirem desse procedimento participar de, ao menos, outras duas situações de emergência modal simultânea: i) inicialmente, uma autora se dirige a um público através da representação de sua peça ou roteiro performativo; trata-se, portanto, da representação ou do fenômeno teatral que constitui o ato de emergência semiótica; ii) em um segundo momento, a situação representada, aonde seres ficcionais intercambiam frases num contexto de ação



supostamente independente em relação à representação.

De fato, a análise dos meus dados mostrou que uma abordagem teórico-metodológica a qual não considere a multimodalidade, possivelmente encobrirá ou distorcerá as múltiplas ações nas quais as atadoras em interação estão simultaneamente envolvidas:

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), comentará acerca da performance como “morte do sujeito” e sobre a pulsão de morte inscrita na performance. Contudo, é justamente da oposição e na relação especular no que concerne a essa performance realizada por *performers* consagradas 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. Por isso, apoiada em Féral (2008) alinhavada com Norris (2006), concluo que a linguagem verbal não é necessariamente o único modo de produzir teatralidade e/ou performatividade, porquanto posso me utilizar de conceitos básicos e fundamentais como *modo, recurso semiótico e potencial de significado do modo* para criar teatro ou performance.

O trabalho de Norris (2006), por exemplo, oferece-me:

i) análises detalhadas e a compreensão mais profunda dos textos e das interações que neles ocorrem; foco dado à produção do significado; ii) foco na demanda por concepções multimodais mais amplas; iii) interesse em contextos situacionais e culturais em que se dão as relações sociais; iv) foco na elaboração e interpretação do significado; v) foco na gama de ferramentas interacionais que esses estudos podem proporcionar aos indivíduos (Calligaris, 2016, p. 53).

Ou seja, todas as materialidades com as quais eu pude contar, no PET, para o desenvolvimento do teatro performativo com atadoras afásicas.

Para esta pesquisa, assumi que as interações apresentadas nas sessões vídeogravadas do PET selecionadas para compor meu *corpus* são mediadas por



modos *performativos teatralizados*, isto quer dizer que tais modos são a forma de existir da própria prática pedagógica do teatro performativo do PET em si. Essa perspectiva permitiu-me investigar a negociação do significado entre atadoras em uma interação mediada por mais de um modo performativo. Norris (2006) discute que a distinção entre ação mediada e a interação face a face não é possível de ser delimitada. Sua proposta de investigação está centrada nas interações em tempo real filmadas. A autora deriva a noção de interação face a face das discussões promovidas por Goffman (2007, p. 23), que considera “a interação como a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata”. O termo encontro no lugar de presença, segundo Goffman (2007), também seria apropriado. Norris (2006) também adota a noção de interação mediada, pois, para a autora, toda interação é mediada por “modos comunicacionais” que, nesta pesquisa, foram resignificados como modos performativos, por causa dos *atos performativos* da atuadora afásica.

Considerações Finais

Tendo em vista o exposto neste artigo, a condição de teatralidade com as atadoras no PET instaurou uma prática multimodal performativa de cunho interacionista uma vez que, de maneira natural, várias ações verbais ou não verbais são performadas por atrizes sociais concomitante e sequencialmente, de modo coerente e coordenado.

No âmbito da pesquisa de Doutorado, estas chaves de compreensão multimodal performativa habilitaram a análise dos processos de teatralidade nas situações de mímese performativa durante a expressão teatralizada e a criação poética, nas quais se encontraram estreitadas as relações entre linguagem e cognição. O corpo cênico fenomênico da atuadora afásica no PET, por tudo isso, esteve cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio e este é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva às experiências perceptiva e performativa.

A abordagem multimodal permitiu dar visibilidade a estes outros modos semióticos também relevantes para a significação, seja em contextos afásicos ou não afásicos, em interações específicas, seja em uma sala de trabalho teatral com



atuadoras afásicas ou não afásicas.

A atenção conjunta do fazer teatral no PET permitiu que o macro e o mínimo das semioses significativas pudessem ser adentradas e exploradas, a fim de desenvolver um campo de estudos tripartite entre Teatro Performativo, Linguística e Semiótica, que contribua com as práticas e pedagogias de criação, e formação nas artes da cena.

Referências

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> Interaçao multiplas semiosese corpo um a interlocaçao com Charles Goodwin. Acesso em: 30 jun. 2022.

BUSATO, Susanna. ASSUNÇÃO, Sandra. Dossiê: *Dos Espaços do Corpo ao Corpo no Espaço: Literatura e Cultura*. Revista Revell, UNESP, v.2, No. 25, 2020. 2020.

Disponível em:

<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/5830>. Acesso em: 06 mar. 2023

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*. 2016. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem - Universidade Estadual de Campinas, 2016.

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 maio 2022.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Trad. Maria Thereza Redig de Carvalho Barrocas. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

COLLA, Ana Cristina. *Caminhante, não há caminho. Só Rastros*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, 8, 197-210, 2008. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 30 jun. 2022.

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. 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647719>. Acesso em 03 mar 2023.

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

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.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 17, p. 275-314. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GOFFMAN, Erwin. *A representação do Eu na vida Cotidiana*. 14^a Ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

GOODWIN, Charles. Conversational Frameworks of the Accomplishment of Meaning in Aphasia. In: *Conversation and Brain Damage*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. Trad. Marcello Amalfi. *Cadernos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*, v. 3.1, 2015.

IEL/UNICAMP. Cogites. Grupo de pesquisa: interação, cognição e significação. Disponível em: <http://cogites.iel.unicamp.br/>. Acesso em: 29 mar. 2022.

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*, Uberlândia v. 14, n. 1. jan./jun. 2018.

MORATO, Edwiges Maria et al. Sobre as afasias e os afásicos - subsídios teóricos e práticos elaborados pelo Centro de Convivência de Afásicos. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

NORRIS, Sigrid. Multiparty interaction: a multimodal perspective on relevance. *Discourse Studies*, 8(3) p. 401-421, 2006. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1461445606061878>. Acesso em: 30 jun. 2022.

RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis Performativa. A Margem de Invenção Possível*. São Paulo: Anna Blume, 2015.



SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge Classics, 2003.

SOUTO, Caio. Norma, Normal e Anormal em Canguilhem e Foucault. *Anais do Seminário dos Estudantes da Pós-Graduação em Filosofia*. São Carlos: UFSCar, 2013.

TONEZZI, José. *A arte do ator e o ato do afásico*. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

TONEZZI, José. *Distúrbios de Linguagem e Teatro: O Afásico em Cena*. São Paulo: Plexus, 2007.

VEZALI, Patrick Aparecido. *A dêixis na interação entre afásicos e não afásicos: conjugação indicial fala/gesto*. 2011. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

Recebido em: 23/05/2022

Aprovado em: 01/08/2022