

TEATRO PERFORMATIVO: DA CENA COM PESSOAS AFÁSICAS À CENA CONTEMPORÂNEA

Juliana Pablos Calligaris

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

DOI: <https://doi.org/10.21680/2595-4024.2022v5n1ID28865>

Resumo: Este artigo reflete sobre o ato teatral performativo e a coocorrência de semioses verbais e não verbais em contextos de afasia. Meu enfoque recai na reconstituição de semioses multimodais pela afásica, não na ausência da afasia, mas na presença da afasia. A partir daí, investiguei 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.

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

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 semioses 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.

Keywords. Theater; Performance; Multimodality; Aphasia.

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. Meu enfoque e interesse recaem na reconstituição de semioses verbais e não verbais multimodais pela participante afásicaⁱ, *não na ausência da afasia*ⁱⁱ, *mas na presença da afasia*. A partir deste objetivo, investiguei no grupo teatral – sob minha orientação – do Centro de Convivência de Afásicos (CCA), do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), a noção de densidade modal das semioses que coocorrem e se interconectam, visando tão somente salientar que elas são: i) distintas; ii) que sua relevância na construção do sentido no teatro performativo durante o Programa de Expressão Teatral (doravante, PET) dependeu de 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, do contexto de produção do sentido. Muitos destes recursos foram citados e escolhidos pelas próprias afásicas em nossos diálogos pós cena.

Para começar esta pesquisa que ora apresento, segui por um veio de investigação herdado do mestrado e de minha história no CCA, considerando que a primeira prospecção que fiz foi retomar dados e materialidades sobre o trabalho de teatro performativo que já havia realizado no centro ao longo dos anos, sobretudo porque havia diante de mim 13 anos de processos criativos no PET registrados no âmbito de uma pesquisa inter, multi e transdisciplinar entre Artes Cênicas, Linguística e Semiótica. A lapidação desse material me fez olhar por um outro lado do prisma em relação ao que eu já havia construído com pessoas afásicas. Revisitando a dissertação acerca da dimensão multissemiótica do jogo

teatral (CALLIGARIS, 2020; CALLIGARIS 2016), percebi que existia um procedimento de interação, ressignificação e criação artística processual no meu *modus operandi* no PET.

Meu primeiro momento de presença no CCA aconteceu de 2003 a 2007 e o que desenvolvi naquele tempo fez parte da minha Iniciação Científicaⁱⁱⁱ (CALLIGARIS, 2019), 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 Artes Cênicas, da Semiótica e da 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 prosseguiu para a pesquisa de mestrado, (CALLIGARIS, 2016), em Linguística – com abrangência em teatro e semiótica, pelo IEL/UNICAMP de 2013 a 2016, que investigou a coocorrência multimodal de semioses (fala, gesto, olhar, etc.) com atadoras afásicas, através de observações das interações de diferentes processos semióticos – ativos na construção de significados – para analisar o papel da atividade cênica teatral e do jogo teatral na (re)organização de possibilidades comunicativas, performativas e expressivas daquelas pessoas.

O objetivo, pois, do doutorado, ancorado em parte na experiência daqueles estudos, recobre o aprofundamento dos interesses teóricos, estéticos, metodológicos e práticos acerca da encenação performativa com pessoas afásicas, já assinalados na dissertação, a fim de desenvolver um campo de estudos que contribua com as práticas e pedagogias de criação nas artes da cena.

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

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

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

1.1 Corpos Ressignificados e Afetos que Transpassam-se

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

Esta reflexão pretende orientar, ou, no mínimo, comentar, a leitura das experiências e questões expostas a seguir. Para tanto, abordo alguns entrelaçamentos entre cognição, semiótica, multimodalidade^v, linguística e teatro na cena contemporânea a partir da performatividade de pessoas com corpos afásicos, fomentados pelas minhas experiências de pesquisa e pelas experiências pessoais das afásicas, vivenciadas antes e ao longo do meu doutoramento. A multimodalidade aqui é evocada como fenômeno complexo e multifacetado, reconhecível por suas imbricações entre ética e estética no campo artístico e pelo seu viés psicomotor-cognitivo, enquanto componente da coocorrência de semioses que emergem de maneira solidária e compensatória a partir do ato da afásica, e de ocorrência sociocultural. A noção de *nervura da ação*, a partir do trabalho de Fabião (2010), que cunhei para esta pesquisa, é uma espécie de termo metaforizado, uma forma de abordagem dos estudos da neuroplasticidade cerebral, que aqui se estabelece pela aproximação com as experiências mencionadas acima e com seus desdobramentos perceptivos e corporificados, suas repercussões imediatas e suas ressonâncias, viabilizados pela abordagem de diferentes áreas do conhecimento, Linguística, Teatro e Semiótica.

Este trabalho não trata, pois, da clínica médica, mas foca-se sobre performer-atoras - elas e eu - e a agitação de afetos, sensações, percepções e aversões que permearam nossas experiências performacionais pessoais no PET/CCA. Neste artigo, os processos artísticos apresentados fomentaram desdobramentos que buscaram simbolizá-los e reelaborá-los de modo a apreender suas especificidades, mas sem igualmente negar suas lacunas ainda a serem desvendadas. As questões epistemológicas aqui expostas foram as hipóteses da pesquisa doutoral e mesmo no momento da revisão deste artigo, ainda ressoam. A complexidade do campo escolhido continua a gerar mobilizações e desestabilizações, e as estratégias da cena afásica que instauraram intersecções e interações entre afasia, multimodalidade e performatividade ainda se perpetuam 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?

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

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

Cena Exclusiva: Afasia antes do Teatro

Maurício: *O que é afasia? Você perguntô^{vi}: “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.*

O diálogo aqui referido tem como palco o Centro de Convivência de Afásicos – CCA do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL, da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. O que torna necessário que eu conte um pouco dessa história, a fim de situar ainda mais o compartilhamento desta travessia.

O CCA funciona em sede própria desde 1998 e o coletivo focalizado nesta pesquisa foi coordenado pela Profa. Dra. Edwiges Morato (IEL), cujo grupo de pesquisa COGITES – Cognição, Interação e Significação^{vii} (do qual faço parte)

integra o Laboratório de Fonética e Psicolinguística – LAFAPE/IEL. O CCA foi concebido como um espaço de interação, como um espaço para o exercício efetivo de práticas cotidianas de linguagem entre as participantes afásicas e não afásicas de forma a contribuir para o maior entendimento da condição de afasia e oferecer alternativas para a reintegração social delas pela convivência e enfrentamento mútuo das dificuldades que a afasia implica. O PET que desenvolvi visou trabalhar a expressividade e performatividade global da atuadora afásica, ou seja, daquelas cujos recursos semióticos foram comprometidos pela afasia. As afásicas que frequentaram o CCA eram encaminhadas pelo Departamento de Neurologia do Hospital de Clínicas da Unicamp, onde previamente recebiam todo o tipo de assistência médica necessária.

Minha mais recente presença como atriz-pesquisadora junto ao PET e ao CCA se manteve em fluxo de fevereiro de 2016 a março de 2020. Este é um dos motivos que me permitem entrever o campo de tensão que a investigação deste estudo tripartite – Performance, Teatro e Linguística – que este artigo apresenta, provocando diferentes estados de percepção e uma ampla gama de leituras que foram objeto de análise na elaboração da tese.

2. O choque do AVC: o primeiro impulso de por 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 um específico sistema simbólico verbal e não verbal, 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. Mas e quando a cuca

pifa, a cabeça gira, a massa cinzenta explode? O que expressa? Quem expressa? Vejamos.

Tradicionalmente aquele sistema é verificável e pode ser percebido através de elementos que o compõe: i) a interpretação da atriz – o ato de fazer sentido – e a intenção da ação e do gesto; ii) a representação teatral como fenômeno interacional do qual faz parte, necessariamente, a espectadora.

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

O PET que construí junto com as atadoras afásicas a partir de acordos coletivos possuiu uma estrutura que dividia 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, como a proposta de realização de cenas realistas ou poéticas para fins de compreensão do processo interativo e expressivo e, por consequência, do processo teatral.

Cena Exclusiva: Epílogo

Juliana: *Vamos para a cena, então!*

Maurício: *Demorô!* (risos).

Nesse momento, “Rafaela”, 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.

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

Então vamos lá! A título de exemplo do ganho sociocognitivo e da reorganização das competências comunicativas e expressivas como um todo, evoco o desempenho de RB 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.

Cena Exclusiva: Des-cisão Parte 2

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

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 copiar, depois!*

O quadro de hemiplegia^{viii} que surgiu após este evento a inibia de duas formas: na limitação motora e na vontade de dançar. Então, não dançar de maneira “competente” significava não apenas que ela esbarrava na hemiplegia, mas também que teria que aprender como dançar de novo. E, apesar da resistência e inibição, ela se dispôs a dançar, motivada pelo PET e pela interação com as participantes do CCA. Ela reconstruiu *reflexivamente* esta competência, ela articulou novos processos de significação não verbal. Resignificou uma prática para reaprender a semiose do funk – estilo ao qual ela se dedicava muito – para ser competente novamente, gerando e fazendo emergir semioses coocorrentes adequadas a esta modalidade de dança. RB persistiu, aprendeu outro modo de dançar, não só porque o caminho para seu corpo estava ressignificado, mas também porque se treinarmos a mente e o corpo (se qualquer pessoa treinar) este responderá, semiológica e coerentemente ao estímulo provocado pelo treino.

Cena Exclusiva: 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 novas necessidades de reformulação de semioses.

O fazer teatral acaba por desmistificar determinados comportamentos e a indicar um caminho para que tais necessidades sejam exploradas de forma eficiente e transformadora. As experiências e os conhecimentos vivenciados pelas afásicas no teatro performativo por meio do PET, ao nosso ver coletivo (atuadoras e demais pesquisadoras de outras áreas que pesquisavam no CCA), sustentaram, também, uma importante resposta quanto ao desenvolvimento social e emocional da afásica. Não me escapava, por exemplo, o fato de que, quando chegava ao PET, a atuadora afásica carregava tanto os conhecimentos que já trazia consigo, quanto os novos conhecimentos aprendidos em decorrência da afasia.

2.2 Não Saber o que Perguntar é Bom para Escutar a Pergunta que já Está ou de Quando a Gente Inventou de Fazer Tudo Quanto é Paródia^{ix}

O jogo teatral foi um valioso instrumento para esta pesquisa, sobretudo no Mestrado. Sobre a importância do jogo teatral, apoiei-me na seguinte reflexão de 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, 47).

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

Cena (i): O Negrinho do Pastoreiro: Ressignificação Paródica

João: *Certo, eu vou ser o Patrão do Negrinho do Pastoreio.*

Juliana: *Isso, João. Certo?*

João: *Certo. E-Entendi, ma-mas eu posso falar ou 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...*

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

Juliana: *Tudo Bem!*

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

Cena (ii): Chapeuzinho Vermelho: Ressignificação Paródica

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

Noêmia: *Por-porque a mãe, você?*

Juliana: *É, por quê?*

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

Juliana: *Sério?*

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

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

Maurício: *Maravilha!*

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

14

Cena (iii): Domingo no Parque: Resignificação Paródica

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

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

Maurício: *Gi-gilberto Gil.*

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

Norma: *Eu, Juliana. Vou cantar, mas dá para só falar ou só dançar, também.*

Juliana: *Total!*

Sôsuke: *Canto, canto* (apontando pra si).

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

Érica: *Quando vier este-este João, ele ve-vem devagar, cantando e aquele 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, 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!* (seu bordão clássico no grupo).

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

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

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

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

No decorrer deste período desenvolvi, sempre em grupo, o texto de uma peça radiofônica através de criação coletiva, jogos teatrais e improvisação, entretanto também procurei recuperar e registrar junto às atuadoras a memória do radioteatro/radionovela, gênero que teve grande penetração em todo o Brasil a partir da década de 1920. O que orientou meu trabalho foi acreditar que poderia existir um espaço ainda possível para o drama *no* e *de* rádio ou, pelo menos, para a apresentação e audição, por uma plateia, deste tipo de obra de arte em 2013, quando estreariamos. E que a nossa peça radiofônica poderia ocupar este espaço.

Tanto que marcamos uma estreia formal no Anfiteatro do IEL, equipado com os recursos necessários para a audição e estreia de nossa peça radiofônica, “*Recuerdos de Ypacaraí – De Quando o Brasil Quase Entrou (de novo) em Guerra Contra o Paraguay*”^x, em 12 de dezembro de 2013, às 10h. A peça, com forte teor de Teatro do Absurdo, tinha a seguinte sinopse:

Sinopse:

Tudo começou quando a grande atriz internacional, símbolo e benfeitora do 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 paraguayo 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!

3.1 Como Seguir o que se Transforma ou Categorias de Análise

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

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

Tabela 1: Modalidade Semiótica X Processos Semióticos Gerados

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

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

Tabela 2: Resumo das Nervuras da Ação

<i>Nervura: Emergência de semioses verbais e não verbais</i>	Subnervura: Corporeidade da ação	Trabalho da atriz sobre si mesma: domínio rudimentar dos elementos da psicotécnica e construção multimodal de semioses verbais e não verbais de uma segunda natureza (corpo + mente; ação-gesto-movimento + fala). Ação física: um gesto, um movimento ou uma atividade corporal com uma intencionalidade, com um objetivo a atingir, envolvidos por impulsos que visem a um objetivo.
	Subnervura: Intenção comunicativa	Ação: atenção, imaginação, musculatura em estado de prontidão para agir e criar semioses. O gesto-movimento: envolve todo o corpo, tem forma organizada e qualidades.
<i>Nervura: Densidade modal no ato teatral</i>	Subnervura: Sensorialidade / espaço compartilhado	Circunstâncias; situações/acontecimentos; avaliação na mudança de situação. A ação não é fazer um gesto, uma atividade, um movimento. A ação é um processo psicofísico multimodal de criação interna do ator afásico para alcançar um determinado objetivo, que se dá no tempo e no espaço conforme as semioses coocorrem, objetivando instaurar o jogo teatral ou a cena propriamente dita.

	Subnervura: Conectividade/ objetivo comum	Relação/ interação entre objetos de atenção da cena; comunicação; tempo-ritmo. A linha física da ação (chamada “partitura”) deve estar justificada num processo individual, que envolve imagens próprias (chamadas “subpartitura”) e que ajudam a definir a ação mental, sem a qual o ator afásico corre o risco de não tornar vivas suas ações físicas, verbais e não verbais.
--	--	---

Durante a tomada do áudio, ao longo dos ensaios e improvisações dos *canovacci*, para a captação das falas que seriam adicionadas ao texto final da peça que continha a radionovela, sempre surgiam falas e situações que não haviam sido ensaiadas. Isso de dava por dois motivos: i) pela dificuldade intrínseca da atuadora retomar sua própria recém criação com as mesmas ações e palavras (como o fazem atrizes não afásicas, de modo geral); ii) pela tremenda criatividade aflorada das jogadoras em situação, buscando compensar esta dificuldade com uma outra criação inédita e absolutamente performativa, condizente com o tema e com o tópico maior da cena, sem perder o *canovaccio* combinado.

Entendi, então, a necessidade de criar a sonoplastia, realizada ao vivo com materiais e objetos que estivessem disponíveis no CCA e com nossas bocas e corpos, percursivamente. A sonoplastia nos servia como contexto, preenchimento e ambientação. Deste modo, multissemioticamente, elaboramos várias camadas de sentido da nossa montagem.

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

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

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

Para demonstrar a aplicação das nervuras da ação, exponho a seguir mais uma *Cena Exclusiva*: um dado extraído do meu *corpus* do Mestrado (Dado 1) (CALLIGARIS, 2016) e, em seguida, apresento uma tabela analítica associando trechos das falas das atadoras às nervuras da ação.

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

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

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

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 Futrício Jr, jornalista ambicioso e fofoqueiro, sobre quem seria o verdadeiro pai do filho brasileiro da atriz, cerne do escândalo internacional que move a trama.

A seguir, 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 em formato multimodal adotado pelo *AphasiAcervus*/IEL:

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

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

Com o Quadro 3 (nas linhas de 1 a 14) é possível notar que foram feitos quatro acertos no momento dos acordos: i) quando convidei 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.

Estes 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, nesta *Cena Exclusiva* (trecho que vai das linhas 34 a 42, assinaladas na tabela acima), os combinados, anteriores à execução desta mesma cena, foram os seguintes: i) quando é proposta a inserção de uma fala de Futrício Jr; ii) quando decidimos como é que o Segurança soube da situação; 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.

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

Comunicativa; Conectividade/Espaço Compartilhado; ii) no momento da ação: Sensorialidade/Espaço Compartilhado; Conectividade/Objetivo Comum; Conectividade/Espaço Compartilhado.

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

Considerações Finais

De minha parte, verifico que afásicas, apesar do comprometimento neurológico e das alterações metalinguísticas, conservaram e reorganizaram uma competência de natureza textual-discursiva teatral e, por conseguinte, artística e multimodal. Competência que possibilitou que participassem de uma *educação teatral semiótica* e que fossem instruídas quanto 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* e isso nos permitiu, coletivamente, uma espécie de reconstrução ou apropriação de elementos teatrais como o que fizemos na peça radiofônica, através da movimentação dinâmica e cooperativa dos turnos, contribuindo para a coordenação das ações e para a construção dos sentidos.

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

Referências:

CALLIGARIS, Juliana. Pablos. A Dimensão Multissemiótica do Jogo teatral: A Experiência de Elaboração de uma Peça Radiofônica com Afásicas e Afásicos. DAPesquisa, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-24, 2020.

Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17959>. Acesso em: 4 de maio de 2022.

CALLIGARIS, Juliana. Pablos. Estudo das Semioses Coocorrentes no Trabalho de Expressão Teatral com Afásicos. Resumos do 9º. Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/CAC/USP. Orgs. Camila de Moura Venturelli; Christian Alexander Martins; Conrado de Sousa Santos; Daiana Felix Pereira; Danilo Corrêa; Nadya Moretto D'Almeida; Phelippe Celestino Pereira dos Santos; Rodrigo Severo dos Santos. São Paulo: PPGAC/CAC/ECA/USP, 2019.

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

Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1627814>. Acesso em: 04 maio 2022.

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

FABIÃO, Eleonora. *Corpo cênico, estado cênico*. Revista *Contracorpos – Eletrônica*, v. 10, n.3, p.321-326, set-dez 2010

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

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

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

NORRIS, Sigrid. *Multiparty interaction: a multimodal perspective on relevance. Discourse Studies*. Sage Journals, New York, 2006.

Acessível em:

<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1461445606061878>. Acesso em: 09 maio 2022.

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

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

ⁱ 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.

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

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

^{iv} Registro audiovisual dos encontros semanais do CCA (consentido oralmente e por escrito pelos participantes afásicos), com vistas à compreensão e acompanhamento das atividades ali desenvolvidas.

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

^{vi} A fim de preservar a identidade das pessoas, seus nomes foram substituídos por outros que começam com a mesma letra. Apenas o meu próprio nome, “Juliana”, foi mantido como tal. Os diálogos baseiam-se nas minhas transcrições para a dissertação de Mestrado – como se verá a seguir.

^{vii} O COGITES estuda práticas linguístico-interacionais que envolvem sujeitos que apresentam afasia e neodegenerescência, com foco em determinados processos enunciativos e interacionais corporais. Disponível em: <http://cogites.iel.unicamp.br/>. Acesso em: 09 maio 2022.

^{viii} *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 a dificuldade de movimentar metade do corpo.

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

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