



CALLIGARIS, Juliana Pablos. **As Afasias na Criação e Formação Artística Contemporâneas: Apresentação da Performance “O Encenador”**. Campinas: Unicamp. Doutoranda em Artes da Cena –IA/UNICAMP; Orientador Matteo Bonfitto.

AS AFASIAS NA CRIAÇÃO E FORMAÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEAS: APRESENTAÇÃO DA PERFORMANCE “O ENCENADOR”

| Juliana Pablos Calligaris

RESUMO

Esta pesquisa de doutorado investiga a criação artística na cena contemporânea, a partir de processos performativos do Programa de Expressão Teatral com pessoas atuadoras afásicas desenvolvido no Centro de Convivência de Afásicos, do Instituto de Estudos de Linguagem da UNICAMP. Este artigo expõe uma parte da pesquisa sobre significação verbal e não verbal através da prática teatral performativa, baseada no estudo da relação entre linguagem, corpo e cognição observada na performance “O Encenador”. Investiga a coocorrência multimodal de semioses (fala, gesto, olhar, etc.), através da interação de diferentes, ainda que compartilhados, processos semióticos ativos na construção de significados, para analisar o papel da atividade teatral na (re)organização de possibilidades comunicativas e expressivas de pessoas afásicas, no mundo e com seus pares.

Palavras-chave:

*Performance. Afasia. Teatro.
Cena Contemporânea.*

ABSTRACT

This doctoral research investigates artistic creation in the contemporary scene, based on the performative processes of the Theater Expression Program with aphasic acting people developed at the Aphasic Community Center, of the Institute of Language Studies at UNICAMP. This article exposes part of the research on verbal and non-verbal significance through performative theatrical practice, based on the study of the

relationship between language, body and cognition observed in the performance “O Encenador”. It investigates the multimodal co-occurrence of semiosis (speech, gesture, looking, etc.), through the interaction of different, yet shared, active semiotic processes in the construction of meanings, to analyze the role of theatrical activity in the (re)organization of communicative possibilities and expression of aphasic people, in the world and with their peers.

Keywords:

Performance. Aphasia. Theater. Contemporary Scene.

Assista à apresentação performativa no seguinte link:
<https://youtu.be/BtSpKH24sa0>

Esta pesquisa de doutorado investiga a criação artística na cena contemporânea¹ a partir dos processos performativos do Programa de Expressão Teatral (PET) com pessoas atuadoras afásicas desenvolvido no Centro de Convivência de Afásicos² (CCA)³ do Instituto de Estudos de Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Esta pesquisa está sendo realizada por meio de três veios de investigação:

i) um estudo de caso de espetáculo elaborado com e a partir de indivíduos com *corpos singulares* dirigido por Romeo Castelluci; **ii)** uma investigação sobre determinado projeto performativo que já realizei no CCA, seja ao longo da Iniciação Científica, Mestrado ou Doutorado; **iii)** criação de uma performance a partir do meu trabalho com

¹ Em tempo, entendo a cena artística contemporânea considerando a definição de Eleonora Fabião, a partir da qual a pesquisadora defende que: “Cada performance [na cena contemporânea] é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o que é corpo? (pergunta ontológica); o que move corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o quê corpo pode mover? (pergunta performativa); que corpo pode mover? (pergunta biopoética e biopolítica)”. (FABIÃO, 2009, p. 238).

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

³ O Centro de Convivência de Afásicos (CCA), criado em 1989 por iniciativa de pesquisadoras do Departamento de Neurologia e de Linguística da UNICAMP, é um “espaço de interação entre afásicos e não afásicos” (Cf. Morato *et alli*, 2002), que funciona nas dependências do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL/UNICAMP, cujo objetivo é desenvolver estudos linguísticos e neurolinguísticos, bem como garantir às pessoas afásicas efeitos terapêuticos, artísticos e sociais possibilitados por um conjunto variado de experiências interacionais cotidianas.

atuadoras afásicas⁴, que se pretende como *corpus*, com vistas à elaboração de uma pedagogia de criação e formação artísticas. É a partir deste terceiro processo que apresento as considerações, metodologia, investigações e parte da conclusão desta pesquisa, através da apresentação da performance “O Encenador”.

Partindo de uma comparação inicial entre a atuação ao vivo que realizávamos no PET (em encontros semanais, durante as sessões do CCA ao longo de 2018 e 2019), e uma performance pensada para ser captada por uma câmera, fui, por meio de improvisações e jogos, estabelecendo no grupo as bases de uma prática que pôde rever questões fundamentais do processo de criação de atuadoras afásicas desde que comecei com o grupo, em 2003, minha investigação sobre performance, teatro e afasia ainda na Iniciação Científica, quando da minha segunda graduação, em Filosofia pelo IFCH/UNICAMP.

O Programa Performativo

Nome/Tema: *O Encenador*

Quantos Participantes: um afásico, SP⁵, e uma não afásica, JC (eu mesma).

Material Necessário: uma mala antiga e gasta, cheia de figurinos e adereços, duas cadeiras.

Duração: no tempo da afasia e autorreferencialidade de SP.

Execução: SP sentará diante de uma mala com figurinos e adereços diversos. JC sentará à sua frente. SP deverá agir como um suposto diretor de teatro, um encenador. Usará o conteúdo da mala da maneira que quiser para compor a figura JC e dirigi-la em uma cena improvisada.

Abertura (*Overture*)

⁴ Neste artigo todas as generalizações serão feitas no feminino.

⁵ Para a descrição dos dados audiovisuais, os nomes verdadeiros das afásicas foram substituídos pelas letras iniciais deles, visando preservar as condições éticas da pesquisa, conforme instrução do Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UNICAMP.

Abre-se o palco da manhã de 28 de novembro de 2019 com o dia chuvoso. A trilha sonora executada ao vivo propõe temas de pássaros, trovões distantes e gotas caindo no chão. No conjunto, o cenário apresenta-se molhado e úmido.

As portas do CCA estão abertas desde às 9 horas da manhã. Ele ainda não está lá. Aguardo. Ouço uma risada na porta de entrada e vou espiar. SP chega, sorrindo como sempre. Na contraluz, ele entra no espaço cênico do CCA, o corpo grande, hemiplégico⁶, hemiparético, apráxico⁷, 1,90 m, calvo, curvado pelo peso da idade e da afasia. Aos 86 anos, SP, um homem de origem ítalo-francesa, atravessou por muita coisa na vida. Atravessa pela afasia há 50 anos, condição que adquiriu aos 36. Começou como ator do CCA em 1990, colaborando na pesquisa de José Tonezzi (meu coorientador). Atravessou meu caminho em 2003 e ainda seguimos na travessia.

Primeiro movimento: *Andante*

Naquela manhã ele abriu os trabalhos atravessando pela entrada do CCA mais uma vez. Trinta anos frequentando o centro e fazendo teatro. Nesse período, sofreu duas quedas e quebrou o fêmur. Duas cirurgias, muito tratamento. Não morreu. Ficou. Ia ter que andar de cadeira de rodas. Não quis. Anda com suas próprias pernas, três: duas acopladas ao seu corpo grande e alto e uma que lhe serve de prótese externa, uma bengala de quatro pontas.

Eu esperava pelo veterano. Ele seria o diretor e eu, sua atriz. Na contraluz, apoiando-se na bengala, sua entrada no prédio do CCA, performa, em si, um universo de significação.

Segundo movimento: *Larghissimo*

⁶ *Hemi* -metade, *-plegia* paralisia: é a paralisia da metade sagital (esquerda ou direita) do corpo. É mais grave que a hemiparesia, que se refere apenas a dificuldade de movimentar metade do corpo.

⁷ A apraxia é uma desordem neurológica que se caracteriza por perda da habilidade para executar movimentos e gestos precisos, apesar de o paciente ter a vontade e a habilidade física para executá-los.

Os acordos. Antes de ligar a câmera, combinamos novamente nosso programa performativo, que seria executado lá fora, no corredor das salas de aula do IEL. Chove. De outro modo, ela seria na Arcádia, uma praça no centro do Instituto. Todo programa é *desprogramável*, já ensina a performer Eleonora Fabião (2009), ou seja, caso ainda assim não desse certo, faríamos em outro lugar.

Naquela performance íamos inverter os papéis. Depois de tantos anos comigo à frente do PET, lecionando e dirigindo, eu iria me submeter e ele iria me dirigir, me coordenar, encenar. Acordo aceito. O objeto do diretor será uma mala cheia de coisas: figurinos, adereços e instrumentos musicais. Duas cadeiras se fazem necessárias, devido à mobilidade específica de SP. Vamos caminhar juntas, colocarei as cadeiras frente a frente, a mala ao seu lado, sentar-me sobre um banco de alvenaria e deixá-lo me preparar para cena.

Tudo combinado, partimos para a execução. SP não consegue falar muito. Não porque não quer, porém porque não consegue. A afasia que o acomete subtrai-lhe a capacidade de falar fluidamente. Então ele fala de outro *modo*, com onomatopeias, sons, *boca chiusa*, gestos dêiticos verbais e não verbais, com os olhos, com semioses diversas como o dar de ombros, piscar, acenar, indicar com as mãos. Às vezes usa diversas dessas semioses ao mesmo tempo, solidariamente atento a si mesmo, ao *ser-no-mundo*, utilizando toda a potência do seu corpo fenomênico. A seu modo ele fez apontamentos e finalizamos os pactos; então ele se levantou, (demora para aceitar ajuda, quer sempre tentar se levantar sozinho), tomou da bengala e partimos em direção à arena da performance.

Terceiro movimento: *Adagio*

Caminhamos no tempo dele. Ao longo da travessia, ele fala à sua maneira, aponta para o céu, para a chuva, admira o jardim florido, sorrindo sempre. Pergunto se está ansioso, diz que não, nunca, afirma: “normal, normal, normal”. Ele realmente nunca pareceu ficar ansioso nos nossos trabalhos, ao contrário, sempre se divertiu bastante. Posiciono as cadeiras e ele senta-se de frente

para mim. Abre a mala com dificuldade e é agora que o dispositivo é disparado. Aqui, ele aciona o programa combinado anteriormente.

Quarto movimento: *Alegro Moderato*

SP inspeciona o conteúdo da mala, adivinha formas e objetos, leva a mão aos lábios, pensando, calculando, escolhendo. Ele somente usa a mão e braço esquerdos, pois seu lado direito é paralisado. Abre tudo. Tem algumas echarpes e lenços lá dentro e um chapéu coco. Ofereço ajuda para espalhar as coisas. Insinua que não precisa. Removo para os lados apenas alguns objetos mais pesados, como um sobretudo volumoso e uma saia longa.

Todo programa é *desprogramável*. SP, autorreferenciando-se, ao invés de me paramentar como “atriz de sua companhia” para me dirigir (conforme combinamos) ele se assume como artista, como diretor, como encenador. Ele põe o chapéu coco na cabeça e veste uma echarpe verde, leve, depois coloca por cima um grande lenço branco de seda, com borboletas estampadas e de bordas vermelhas e, por último, cobre o conjunto com uma echarpe bege com motivos florais. Eu fiquei chocada. Impressionada. Encantada. SP, com toda a competência de ficcionalização de um artista com trinta anos de teatro, veste-se à moda de um “encenador de teatro”, uma espécie de Stanislavsky, um Gordon Craig ou mesmo um Robert Wilson. O efeito cômico é inevitável.

Ele percebe, pela minha reação, o ineditismo do seu *ato performativo* (discorrerei sobre isso adiante) e só então começa a paramentar-me à sua escolha, não aceitando sugestões. Decide-se com vagar. Indica para eu vestir isso ou aquilo, para que ele aprove ou não. Indica para que eu me levante para que ele possa ver o todo. Sugiro usar um pandeiro como adereço e ele aceita. Estávamos prontas, a arena é ali, estudantes observam e assistem.

Eu visto um sobretudo preto, uma faixa preta como cinto, uma saia longa e rodada marrom claro, uma tiara rosa claro com dois pompons pequenos de tule e uma tiara lilás em forma de óculos, com pedrinhas brilhantes, sobre os olhos, além de

calçar um tênis azul. Eu, improvisando, subo no banco longo de alvenaria que ele logo entende como um palco. Vamos começar.

Quinto movimento: *Vivace*

*E*le dirige a cena com todo o seu corpo, com todas as suas escolhas estéticas e intenções incorporadas, corporificadas. Múltiplas semioses que coocorrem, com mais ou menos densidade modal, de acordo com o que ele quer que eu execute. Deixo-me ser dirigida e, ao mesmo tempo, proponho – porque descobrimos um jogo ali. Tal como sempre fizemos. Um jogo. Para valer. Está tudo revivido, todos os anos de travessia no PET, eu, ele, meu e dele. História revisitada, recriada em nossos corpos, para além das paredes que encerram o CCA.

Num determinado momento, uma interrupção: estávamos atrapalhando uma aula que estava acontecendo numa sala próxima. Olhei para meu encenador e sugeri que ele ficasse com o pandeiro. Ele topou. Invertemos a proposição da trilha sonora. O pandeiro, justamente, foi altamente evocativo para ele. Em suas mãos, o instrumento foi um tremendo gatilho.

SP sempre gostou de ópera. Gosta de antigas canções típicas de sua infância, vivida no sul da França nos anos 1940. Sua ópera favorita é “Carmen”, de Georges Bizet, em particular a “Valsa do Toureador”. No momento em que assume o pandeiro, ele cantarola trechos da valsa ainda mais alto, como se isso fosse a sua instrução de cena para mim, suas palavras de diretor. Como se fosse um maestro, ele passa a fazer movimentos de regente de orquestra e essa ação se transforma na maneira como ele cria, como ele ficciona a si e a mim, como ele torna-se *o encenador*.

Num determinado instante, percebemos que o ápice da nossa *mis-en-scene* aconteceu e se encerrou. Desço, então, do palco-banco e sento-me junto a ele. Lado a lado, e não mais frente a frente como quando iniciamos. Ele despe-se da figura do “grande e notório encenador”. Tira cada uma das echarpes, dobra-as a seu modo e as coloca na mala. Retira o chapéu e o guarda. Um silêncio de chuva branda e solene preenche a cena. O *leitmotiv*, nesta cena, é de desapego e despedida, pois a orquestra da natureza acompanha o movimento de desmontagem do maestro. Em

seguida eu vou removendo tudo o que vesti, entregando cada peça ao diretor, para que ele as guarde na mala.

Sexto movimento: *Largo e Profundo*

Silêncio de chuva fina. O *leitmotiv* natural acompanha a performance final. Agora, uma brisa suave e fria. O pandeiro insiste mais um pouco e estribilha na mala, para logo em seguida calar-se. Lenços, echarpe, tiaras, faixa, tudo o que usamos vai retornando para a mala do encenador, sob os dedos da única mão disponível de SP. Seu olhar atentíssimo, tranquilo, sem medo, ansiedade ou dúvida. Nenhum detalhe foi combinado ou ensaiado. Só o programa em si. O resto foi silêncio. Silêncio encarnado, corporificado pelas ações de SP. Eventualmente, enquanto guarda as coisas na mala, ele me olha de relance, para mostrar como se deve fazer.

Ajudo-o a fechar a mala. Quero ajudá-lo a levantar-se, mas ele não aceita, gosta de levantar-se sozinho. Ele vira-se em direção ao CCA e caminhamos de volta para nosso espaço original. Mesma travessia: ele comenta da chuva, dos pássaros, novamente do jardim que há ali, “tão lindo depois da chuva”. Gosta do cheiro de terra molhada. Fala a seu modo, com sons guturais, onomatopeias, monossílabos, muitos gestos dêiticos de vários tipos, muitas semioses multimodais cocorrentes performando toda a comunicação e os *atos de fala* de SP. Trinta anos de vida dele frequentando o CCA, dezesseis anos de vida meus atuando no CCA, tantos anos fazendo teatro juntas. Tantos anos de PET no nosso cotidiano, nossas relações, o mundo à nossa volta, nossas memórias, nossos corpos, nossa co-presença cênica, performando nossa vida.

As cadeiras restam vazias lá foram. Enquanto ele senta-se dentro da sala, vê-se pela câmera, num último relance, a captura do lugar deixado pelos nossos corpos. Percorro duas vezes o corredor que separa a entrada do CCA da arena da ação, resgatando as cadeiras. Percorro correndo, as duas vezes. Vou e volto, vou e volto. Correndo. Porque eu, por esta vez, não sou SP.

O Movimento Performativo: Análise de “O Encenador”

Sem se referir diretamente a Austin (1962), Judith Butler introduziu o termo “performativo” na Filosofia cultural em seu ensaio de 1988 intitulado “*Atos Performativos e Constituição de Gênero: Um Ensaio de Fenomenologia e Teoria Feminista*” (1990). Butler argumenta que a identidade de gênero, assim como todas as formas de identidade, não se baseia em “preexistências” (por exemplo, ontológicas ou biológicas), entretanto são formadas pela constituição contínua de atos corporais:

Nesse sentido, gênero não é, de forma alguma, uma identidade estável ou um local da “agenda” a partir da qual vários atos de fala procedem. É, antes, uma identidade instituída através da repetição estilizada de atos. (BUTLER, 1990, p. 270).⁸

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

Os *atos performativos*, como tenho analisado, assim como *atos corporais*, *a priori*, podem se estabelecer como “não-referenciais” porque eles não se referem, inicialmente, a condições preexistentes interiores na pessoa que performa, ou ao seu caráter individual, expressado nestes atos. Para o performador afásico com o qual trabalhei, por exemplo, não existia uma identidade estável e fixa que ele quisesse expressar ao iniciarmos a performance. Expressividade, neste caso, esteve em relação (numa posição relacional) quanto à performatividade de seu corpo afásico, no jogo comigo.

No trabalho teatral realizado no PET ao longo de 2018 e 2019, o ato corporal ou ato performativo não expressou, necessariamente uma identidade

⁸ “In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various speech acts proceed; rather, it is an identity instituted through a stylized repetition of acts”.

preexistente do performer SP e da performer JC, porém gerou identidade através desse mesmo ato. Além disso, o termo “dramático” inscrito por Butler (1990) para a análise relativa a este estudo refere-se, justamente, a esse processo autorreferencial de geração de identidades:

Por dramático quero dizer que o corpo não é apenas matéria, mas uma *materialização* contínua e incessante de possibilidades. Uma pessoa não é simplesmente um corpo, mas, em um sentido muito importante, ela faz o próprio corpo. (BUTLER, 1990. p. 272. Tradução minha). (Grifo da autora).⁹

A materialidade específica do corpo expressivo de uma pessoa afásica emerge da repetição de certos gestos e movimentos (suas semioses). Esses atos geram um corpo expressivo individual, possuidor de gênero, étnica e culturalmente marcado, como no caso do corpo de SP. Atos performativos são, portanto, de fundamental importância na constituição de uma identidade corporal e social no mundo. Deste modo é possível afirmar que definição de Butler (1990,1999) para o conceito “performativo” de Austin (1962) corresponde, também, aos conceitos de autorreferencialidade e como constitutivos da realidade, a partir deste novo paradigma proposto pela autora.

No entanto, esse paradigma que propõe a alteração ou atualização do conceito de *atos de fala* para o de *atos corporais* implica em consequências que acentuam as diferenças entre as proposições de Austin (1962) e Butler (1990/1999) e suas respectivas definições. Enquanto Austin enfatizou os critérios de *sucesso X fracasso* e subsequentemente questionou acerca das condições funcionais para o sucesso dos *atos de fala*, Butler investigou acerca das condições fenomenológicas para a corporificação (*embodiment*) e enfatizou a constituição performativa da identidade que ocorre no processo de corporificação (*embodiment*), definindo-o como “uma maneira de fazer, dramatizando e reproduzindo uma situação histórica” (BUTLER, 1990, p. 276).

A repetição estilizada de *atos performativos* pelo afásico performer SP incorporou certos aspectos culturais e possibilidades históricas dele próprio, portanto,

⁹ "By dramatic I mean that the body is not merely matter but a continual and incessant *materializing* of possibilities. One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one's body".

seus atos performativos evidenciaram um corpo marcado cultural e historicamente, bem como a sua identidade performativa.

No entanto, o performer SP não teve, por si só, um controle das condições para os processos de corporificação da figura do Encenador. Ele necessitou de uma mediação simbólica e ativa prévias, através da minha condução no PET e, durante a performance, em pontos-chave. Ele não se sentiu aprioristicamente livre para escolher quais atitudes incorporar ou qual identidade performativa adotar: eu sou um ator mesmo? Eu sou um afásico? Devo fazer um ato teatral em público ou devo ser eu mesmo enquanto performo? Sou eu e meu corpo afásico agindo ou devo tentar emular um corpo não afásico? Eu sou um “ele” que performa ou sou uma pessoa “neutra”? Foi somente **a partir dos acordos quanto ao programa performativo** é que pudemos definir as atitudes performativas de cada uma de nós e sua forma de realização.

Verifiquei, por este procedimento específico de criação da nossa performance, que os *atos performativos* não são totalmente determinados pela sociedade em que vivemos. Embora a sociedade possa tentar forçar a incorporação/corporificação de certas atitudes através de uma “punição pelo desvio de conduta”, a máquina social, a rigor, não consegue, em geral, impedir os indivíduos de perseguirem os desvios. Entendo, deste modo, que o conceito de *atos performativos* de Butler (1990) possui a característica de colapsar dicotomias, poder já reconhecido por Austin (1962) desde a postulação dos *atos de fala*. Por um lado, a sociedade viola os corpos individuais, impondo *atos performativos* que constituem gênero e identidade. Por outro lado, ao mesmo tempo, *atos performativos* oferecem a possibilidade de os indivíduos incorporarem a si mesmos, mesmo que isso signifique desviar-se das normas dominantes. No que tange à performance “O Encenador”, segui a partir do pressuposto de que:

Consequentemente, a repetição de um ato compreende uma “reencenação” e uma “reexperiência” baseada em um repertório de significados já instituídos socialmente. Nem os códigos culturais inscrevem-se em um corpo passivo,

nem os eus incorporados precedem as convenções culturais que dão sentido ao corpo. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 101. Tradução minha)¹⁰.

Desta forma, observa-se que o corpo de gênero masculino de SP performou dentro de um corpo-espço que é restrito por certas atitudes sociais, a despeito de suas afasias. O corpo dele assume suas interpretações individuais do meu corpo feminino héteronormativo dentro dos limites das conhecidas “instruções de palco” da vida social, sendo que as condições para a incorporação destas atitudes coincidiram com as condições de acontecimento da performance.

Uma Nota Sobre a Atenção Conjunta

O corpo cênico expressivo das atadoras afásicas durante todos os períodos do PET esteve cuidadosamente atento a si, à outra, ao meio, pois este é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A *atenção conjunta* (cf. TOMASELLO, 1999) do fazer teatral no PET permitiu que o macro e o mínimo das semioses significativas pudessem ser adentradas e exploradas.

A compreensão da ação intencional e da atenção conjunta, de acordo com Tomasello (1999) consiste fundamentalmente: **(i)** na participação em atividades de atenção conjunta com co-específicos em relação a aspectos do mundo; **(ii)** no monitoramento da atenção e dos gestos de seres co-específicos em relação a aspectos do mundo; **(iii)** na manipulação da atenção de co-específicos, por meio de gestos não-linguísticos, em relação a aspectos do mundo; e **(iv)** na compreensão e imitação das ações e atos de fala de co-específicos em relação a aspectos do mundo e a si mesmo. No tratamento destas teses, como analisei, atos de fala são reelaborados como atos performativos.

A atenção individual e conjunta (TOMASELLO, 1999) levadas a cabo nas atividades teatrais são formas de conexão motora, sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção da afásica durante o jogo teatral no PET tornou-se, assim, uma pré-condição da ação

¹⁰. “Consequently, the repetition of an act comprises a “reenactment” and a “reexperiencing” based on a repertoire of meanings already socially instituted. Cultural codes neither inscribe themselves onto a passive body nor do the embodied selves precede cultural conventions that give meaning to the body”.

cênica. Uma espécie de estado de alerta com tensão relaxada que se experimenta – por exemplo – quando os pés de SP, em qualquer cena que performamos ao longo do PET, ainda que titubeantes por conta da apraxia ou hemiplegia, estavam no chão, preparados para a ação, de modo que o envolvimento cognitivo com a ação estivesse apontando para a disposição do atuator em jogar teatralmente.

A conexão atenta consigo mesmo, com outrem e com o meio, transformou o que seria uma sucessão linear de eventos em ações-reações imediatas, de forma *modalizada*, conforme apontam os estudos de Norris (2006): múltiplos modos de atenção, ação e envolvimento: o verbo, o gesto, o olhar, a intenção do gesto, a autorregulação¹¹ em relação à parceira de cena, a escolha dos raciocínios pertinentes ao que está sendo feito.

Tanto eu quanto o atuator afásico SP, em cena conjuntamente, tivemos que buscar, tivemos que procurar diminuir a distância que separa intenção de gesto, diluir o minúsculo espaço de tempo entre pensar e agir, entre estímulo e resposta, entre sentir e fluir. Quando em fluxo cênico comigo, o atuator SP expressou um estado que se apropriou e ultrapassou sua condição de afasia. Aqui, o corpo não foi um sólido monolítico, mas um corpo perspectivado socialmente (TOMASELLO, 1999) em relação à ação cênica, à parceira de cena, ao público. Tratou-se de um “corpo vibrátil”, em que à densidade modal se contrapôs densidade planar, à solidez se contrapôs vibração, à dicotomia dentro/fora se contrapôs o entrelaçamento dentro-fora. Como sugere Suely Rolnik ao pensar os objetos sensoriais e relacionais da artista plástica Lygia Clark, “o corpo vibrátil é aquilo que em nós é ao mesmo tempo dentro e fora, o dentro sendo nada mais do que uma combinação fugaz do fora” (ROLNIK, 1999, *apud* FABIÃO, 2010, p. 321-326).

¹¹ “Segundo Tomasello (1999) as práticas discursivas favorecem: (i) a categorização e perspectivação conceitual de diferentes aspectos do mundo; (ii) a conciliação de diferentes perspectivas (desacordos, mal-entendidos, solicitações de esclarecimento e conversas reflexivas); (iii) a compreensão causal e certas formas de raciocínio quantitativo, que não são de origem sociocultural, mas que teriam assumido características humanas em função de um ambiente cultural e linguístico; e (iv) a internalização das práticas discursivas e das instruções dos adultos em formatos dialógicos, como formas de autorregulação, metacognição e redescrição comportamental. Autorregulação é a habilidade de controlar suas próprias ações. Metacognição é a habilidade de compreender os processos de conhecimento de si mesmo e de outros. Redescrição comportamental é descrever o seu próprio comportamento e de outros, a partir de informações anteriores acerca desse comportamento”. (ALLAN, Silvio; SOUZA, Carlos B. Alves. 2009 Vol. 25 n. 2, p. 161-168).

O nosso grupo se reunia para o acontecimento e isso é, ao meu ver, também uma forma de constituição da ação performativa. A diferença do teatro realizado no CCA está na efemeridade da natureza da *performance afásica*, ou seja, não se trata de um espetáculo que ficará, de alguma forma, registrado num texto para fins de reprodução, porque o corpo afásico não realiza a mesma ação corporificada duas vezes, devido ao seu tremendo corpo fenomênico.

Bibliografia

AUSTIN, John L. *How to do things with words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. London: Oxford University Press, 1962.

BUTLER, Judith. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In S.-E. Case ed. *Performing Feminism, Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore and London: John Hopkins University Press: 270-82, 1990.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. 2nd, London and New York: Routledge, 1999.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea*. Revista Sala Preta *online*. Universidade de São Paulo - USP, 2009.

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

MORATO, Edwiges Maria. *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*, 8(3) p. 401-421, 2006.

ROLNIK, Suely. *Molding a contemporary soul: the empty-full of Lygia Clark In The experimental exercise of freedom*, p. 104. Tradução da autora. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999.

TOMASELLO, Michael. *The cultural origins of human cognition*. Cambridge – MA: Harvard University Press, 1999.