

ATRAVESSAMENTOS POÉTICOS, A PERFORMATIVIDADE E O ATO AFÁSICO: APRESENTAÇÃO DA PERFORMANCE “O ENCENADOR”

Juliana Pablos Calligaris

Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – IA/ UNICAMP. Pesquisa em fase de finalização. Programa de Pós-graduação em Arte da Cena – Programa Poéticas e Linguagens da Cena. Orientador Prof. Dr. Matteo Bonfitto IA/UNICAMP. Coorientador Prof. Dr. José Tonezzi – Depto. de Artes Cênicas/UFPB. Bolsa CAPES/DS. Atriz, professora, diretora; integrante da Cia Trilhas da Arte - Pesquisas Cênicas há 31 anos. Membro do FLIGSP - Fórum de Cultura do Litoral, Interior e Grande São Paulo.





RESUMO

Esta pesquisa investiga a criação na cena contemporânea (FABIÃO, 2009) a partir de processos artísticos do Programa de Expressão Teatral com atuadoras afásicas desenvolvido no Centro de Convivência de Afásicos, do Instituto de Estudos de Linguagem da UNICAMP (CALLIGARIS, 2020). O artigo expõe o resultado parcial da pesquisa sobre significação verbal/não verbal através do teatro performativo (FERÀL, 2008), pelo estudo da relação entre linguagem, corpo e cognição observada na performance “O Encenador” e no Programa de Expressão Teatral (PET/CCA). Investiga a coocorrência multimodal de semioses, fala, gesto, olhar, etc., pela interação de diferentes processos semióticos ativos na construção de significados, a fim de propor novas pedagogias de criação artística (FERNANDES, 2013) a partir de corpos afásicos fenomênicos (FISCHER-LICHTE, 2008).

Palavras-Chave. Teatro Performativo; Performatividade; Multimodalidade; Afasia.

ATRAVESSAMENTOS POÉTICOS, A PERFORMATIVIDADE E O ATO AFÁSICO: APRESENTAÇÃO DA PERFORMANCE “O ENCENADOR”

Juliana Pablos Calligaris

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa investigou a criação artística na cena contemporânea, a partir dos processos performativos do Programa de Expressão Teatral (PET) com pessoas atadoras afásicas desenvolvido no Centro de Convivência de Afásicos (CCA¹) do Instituto de Estudos de Linguagem – IEL da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Deste modo faz-se necessário esclarecer que a cena contemporânea aqui considerada é expressa pela definição de Fabião (2009, p. 238), a partir da qual a pesquisadora defende que “cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o que é corpo? (pergunta ontológica); o que move corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o quê corpo pode mover? (pergunta performativa); que corpo pode mover? (pergunta biopoética e biopolítica)”.

Sobre a definição da afasia temos, de acordo com Morato (2002), que

As afasias, *grosso modo*, são sequelas na linguagem decorrentes de um episódio neurológico, como acidente vascular cerebral (AVC), traumatismos cranioencefálicos ou um tumor cerebral. Essas sequelas acarretam ao indivíduo dificuldades nos processos de produção e interpretação de linguagem em vários níveis: fonoarticulatórios, sintáticos, quanto à capacidade de ordenar os elementos dos enunciados em formas “gramaticalmente” aceitas, como, por exemplo, a “fala telegráfica”, em que há ausência dos elementos conectivos; no nível lexical, dificuldade de acesso às palavras, além de dificuldades de produção e interpretação do sentido nos enunciados. (MORATO *et al*, 2002 apud CALLIGARIS, 2020, p. 2)

A fim de situar o CCA/IEL/UNICAMP no tempo e na história, local de realização do PET e da pesquisa ao longo da IC, mestrado e doutorado, a seguir faço uma breve descrição.

1 O Centro de Convivência de Afásicos (CCA), criado em 1989 por iniciativa de pesquisadores do Departamento de Neurologia e o 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.

Para começar o estudo que ora apresento, segui por um veio de investigação herdado do mestrado (2013-2016) 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.

Focada nesta observação foi que segui para o segundo veio de investigação da tese: a seleção de específicos trabalhos/processos teatrais, fossem eles da iniciação científica, mestrado ou doutorado, para estudo e organização de procedimentos criativos e pedagogias nas artes da cena a partir da performatividade advinda de contextos de afasia.

Estes dois modos de prospecção estiveram diretamente conectados com a minha história e prática como artista, com meu modo e processo de criação individual e coletivo, inserido no contexto da minha companhia de teatro, da qual fui uma das fundadoras – a Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas – que em 2022 completou 32 anos de existência, e com o início da minha parceria de trabalho com o ator e diretor José Tonezzi, através da companhia Laboratório do Ator, em 2001.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: DESENVOLVIMENTO PEDAGÓGICO E ARTÍSTICO

O que este trabalho igualmente buscou foi a propositura de um estudo cujo *status* criativo fosse a “fricção” das presenças. O que legitima uma pesquisa como a que proponho, é, no dizer de Fernandes (2013), quanto às “artes da presença”:

A prática imersiva intensa e viva na obra de arte e suas particularidades constitutivas, ao qual se associam teorias conforme a coerência e necessidade da obra estudada [...]. As artes – em especial as da presença (dança, teatro, circo) – são constituídas por movimento (pausa e ebulição), presente no corpo, na cena, no preparo, na recepção, no ensino, na pesquisa, na escrita, nas palestras, nos registros etc. (FERNANDES, 2013, p. 106).

Por isso, na prática como pesquisa em “artes da presença”, que se dá no/pelo corpo, há de se considerar as relações com o sentir, o deslocar, o performar, o praticar, o compor/criar. A experiência de fazer teatro com afásicas² foi um enorme divisor de águas na minha jornada como atriz e como formadora, uma vez que tive a oportunidade

2 Neste artigo escolhi fazer a generalização no feminino. Então, quando digo “atuadora afásica”, refiro-me a qualquer pessoa atuadora, por exemplo.

de conhecer a afasia, seu lugar de estudo, inventar para mim o seu lugar nas práticas artísticas, conhecer seu lugar de convívio e sua complexidade de campo.

Desta maneira, considerando meu processo com atadoras afásicas, o entendo como aquele que se insere como procedimento pedagógico de trabalho e criação a partir da naturalidade de singularidades corporais ou comportamentais próprias da pessoa afásica, sem que haja necessidade de a mesma fazer-se outra ou dissimular tais peculiaridades, conforme o que comenta Tonezzi (2011):

É a partir deste contato, ao assumir denominações e recursos, em princípio ligados a manifestações de caráter performático, que a cena teatral se abre, tornando-se sensível ao reconhecimento e à apropriação dos distúrbios do corpo e da mente, não por uma questão ética ou social, e sim como elemento propriamente cênico. (TONEZZI, 2011, p. 60).

Busquei, então, revelar um percurso de pesquisa baseado no reconhecimento das especificidades da criação artística com afásicas, qualificando-as como “atuadoras”, produtoras de novas epistemologias da prática criativa. Deste modo, posicionei “a prática como um objeto de estudo, não como um método de pesquisa, [...] a performance como pesquisa, pesquisa através da prática, pesquisa de estúdio, prática como pesquisa ou pesquisa guiada-pela-prática” (HASEMAN, 2015, p. 43-44) com as atadoras do PET.

A natureza da performance, de acordo com Fischer-Lichte (2008, p. 252) determina que as artistas em ação não podem ser separadas de seu *material*. Artistas fazem suas “obras de arte” a partir de material peculiar e intencional: seus corpos ou, como Plessner (1982, p. 407) aponta, com o material da própria existência.

Por meio de alguns conceitos desenvolvidos ao longo da pesquisa, pude antever que conhecer o potencial de efeitos de uma obra específica (como a performance “O Encenador”) torna-se ainda mais relevante quando a observação recai sobre uma pesquisa-guiada-pela-prática como à qual me propus a perscrutar e que, pela sua própria natureza ética e inaudita, no que tange à ação da atadora afásica no mundo privado e público, podem provocar percepções muito diversas por parte desta mesma atadora e da audiência.

Em minha trajetória como atriz, como professora, orientadora, pesquisadora e diretora, de convívio com pessoas criadoras de diversas áreas envolvidas no fenômeno teatral e todos os anos de trabalho e criação à frente do PET/CCA, permitiram-me perceber que muitas são as projeções sobre os efeitos que se quer provocar na espectadora a partir das teatralidades invocadas por um estudo como este, porém escassas são as pesquisas de campo com prospecção profunda sobre a criação artística e o impacto que esse trabalho tem na vida das atadoras afásicas e em sua ação no mundo e nenhuma como fonte de elaboração de uma pedagogia de criação e formação.

Refiro-me ao impacto de um teatro performativo com afásicas, *não na ausência da afasia, mas na presença da afasia*, que abraça radicalmente a diferença em relação (e con-

fronto) ao dito “normal”: na cena, na criação e nas consequências apreendidas e vivenciadas pelas afásicas após a experiência performativa e o que esta investigação pode propor, enquanto epistemologia da cena, enquanto pedagogia de criação e de elaboração de processos de teatro performativo (FÉRAL, 2009).

Nas práticas do PET as fronteiras entre arte e pedagogia estiveram diluídas, porque elas se estabeleceram num campo liminar em que se concebe *teatro performativo* como experiência e experiência enquanto fenômeno corporal/sensorial, como arte enquanto ciência cognitiva. Assim, a peculiaridade dos **modos performativos** que realizamos no PET foi o de borrar os limites entre o trabalho da atuadora e o ensino do teatro, a experiência da cena e o processo de aprendizagem de uma competência cognitiva, ou seja, da atuação esteticamente organizada e da fruição desse saber, caracterizando uma profunda e profícua contaminação entre criação e procedimento pedagógico entre afásicas.

Apesar da complexidade que envolveu minha pesquisa no PET, busco destacar os desdobramentos de uma visão de teatro performativo baseada na constante observação das novas abordagens de criação e concepção cênica e na exploração de procedimentos que geram estímulos à percepção, sendo que as referências que foram estopim do doutorado foram alguns trabalhos da Societàs Raffaello Sanzio/Romeo Castelluci, de Pippo Delbono e de Robert Wilson, artistas cuja criação tem se dado através e a partir de pessoas com corpos singulares (FERREIRA, 2014; TONEZZI, 2011).

As práticas pedagógicas de criação que abordei com as atuadoras no PET abarcou os mesmos procedimentos utilizados em trabalhos que desenvolvi com diversos outros coletivos: com o foco na experiência viva, na ampliação de campos perceptivos, na exploração de materiais que sirvam à construção da ficção, na articulação entre a ficção, a narrativa e o real, entre outros modos performativos.

Enfim, tendo esse referencial conceitual em vista e todo o estudo aqui relatado, referir-me-ei, pois, a um campo de tensão específico, de interações múltiplas e complexas, que é o território provisório que se instaura quando a cena – neste caso a cena performada por uma atuadora afásica – encontra seu público, quando os procedimentos de criação são compartilhados no tempo da afasia e no espaço da representação.

OBJETIVOS: A CONSTITUIÇÃO DO ATO AFÁSICO E O MOVIMENTO PERFORMATIVO DE “O ENCENADOR”³

Sem se referir diretamente a Austin (1962), Judith Butler introduziu o termo “performativo” na Filosofia Cultural em seu ensaio intitulado *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1990). Nesse ensaio, Butler argumenta que a identidade de gênero, assim como todas as formas de identidade, não

³ A edição do vídeo da performance que acompanha esta análise pode ser assistido na íntegra, com 17'50'', em: <https://youtu.be/hysErOuwmeM>. A versão curta, de 5 minutos, pode ser assistida em: <https://youtu.be/BtSpKH-24sa0>.

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 estilizadas de atos. (BUTLER, 1990, p. 270). (Grifos da autora)⁴ (tradução nossa)

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

Ora, a meu ver, tanto **atos performativos** como **atos corporais**, no que tange às artes da performance *a priori*, podem se estabelecer como “não-referenciais” porque eles não se referem a condições preexistentes interiores na pessoa que performa ou ao seu caráter, que se expressa nestes atos. Para o performer afásico com o qual trabalhei, não existia uma **identidade performativa** estável e fixa que ele pudesse expressar ao iniciarmos a ação. A expressividade, neste caso, esteve em uma posição de relação quanto à performatividade de seu corpo afásico.

No trabalho realizado no PET, o ato corporal/ato performativo não expressou, necessariamente uma identidade de gênero (ou qualquer outra) preexistente do performer (SP) e nem da performer (JC), entretanto gerou identidade através desse mesmo ato. Isto porque o termo “representação/dramático” inscrito por Butler (1990), para a análise aplicada nesta pesquisa, 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). (Grifo da autora)⁵ (tradução nossa)

Atos performativos são, portanto, de fundamental importância para a constituição de uma identidade corporal e social. A materialidade expressiva específica de um corpo afásico emerge da repetição de certos atos, gestos e movimentos nascidos de suas apraxias, hemiplegias⁶, hemiparesias. Esses atos é que geram um corpo performático

4 Do original: “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.”.

5 Do original: “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.”.

6 *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.

único e singular, possuidor de um gênero mimetizado, surgido para a cena, étnica e culturalmente marcado, como no caso do corpo-cognição de SP.

É por este estatuto do teatro performativo afásico que posso afirmar que, na definição de Butler (1990; 1999) para o conceito “performativo” de Austin (1962) cabe, também, o conceito de autorreferencialidade de Benveniste (2006) como constitutivo da realidade, a partir deste paradigma proposto pela filósofa, pois, segundo o autor:

Cada um fala a partir de si. Para cada falante o falar emana dele e retorna a ele, cada um se determina como sujeito em relação ao outro ou a outros. Entretanto, e talvez por causa disto, a língua que é assim a emanação irreduzível do eu mais profundo de cada indivíduo é ao mesmo tempo uma realidade supraindividual e coextensiva à toda a coletividade. [...] [a língua] fornece o instrumento linguístico que assegura o duplo funcionamento subjetivo e referencial, é a distinção indispensável [...] entre o eu e o não eu. (BENVENISTE, 2006, p. 101)

Assim, a autora enfatiza a constituição performativa da identidade que ocorre no processo de incorporação (*embodiment*), definindo-o como “uma maneira de fazer, **dramatizando** e reproduzindo uma situação histórica” (BUTLER, 1990, p. 276; grifo meu), ao que completo, autorreferencialmente.

A repetição estilizada e autorreferencial de *atos performativos* pelo atuator SP incorporou certos aspectos culturais e possibilidades históricas dele próprio e evidenciaram um corpo marcado cultural e historicamente, bem como a sua identidade performativa. No entanto, o performador SP não teve, por si só, controle das condições para os processos de incorporação dessa identidade. Ele necessitou de uma mediação simbólica e ativa de minha parte – através da minha condução no PET e, depois, durante a performance – em pontos-chave. Ele não se sentiu aprioristicamente livre para escolher quais atitudes incorporar ou, dito de outra forma, qual identidade performativa adotar: eu sou um atuator mesmo? Eu sou um afásico? Devo fazer uma “coisa teatral” aqui em público ou devo ser eu mesmo enquanto performo? Sou eu e meu corpo afásico agindo naturalmente ou devo tentar emular um corpo não afásico, sem apraxias, hemiplegia e hemiparesia? Eu sou um “ele” que performa ou sou uma pessoa “neutra”? Eu devo falar como eu falo mesmo ou eu devo tentar falar de outro jeito? Foi somente a partir do resgate dos acordos quanto ao programa é que pudemos definir os atos performativos dele e meus e sua forma de realização.

Pude atestar, concretamente, por este procedimento pedagógico de elaboração de “O Encenador”, que os **atos performativos** não são totalmente determinados pela sociedade; por exemplo, muito embora ela possa tentar forçar a incorporação de certas atitudes através de uma punição por um, digamos, “desvio de conduta”, a máquina social, a rigor, não consegue, em geral, impedir os indivíduos de perseguir esses supostos “desvios”.

Temos, deste modo, que o conceito de **atos performativos** de Butler (1990) possui a característica de colapsar dicotomias, poder, aliás, já reconhecido por Austin em 1962, desde a postulação dos **atos de fala**. Porque se por um lado, a sociedade viola os corpos individuais, impondo **atos performativos** que constituem gênero e identidade, por outro lado, ao mesmo tempo, **atos performativos** oferecem a possibilidade de os indivíduos se incorporarem a si mesmos (mesmo que isso signifique desviar-se das normas dominantes).

Por isso, consigo afirmar que as condições para a incorporação (*embodiment*) do corpo vivido socialmente são praticamente as mesmas da incorporação relativa à performance teatral. Em ambos os casos (no teatro e na vida), os atos que geram e performam papéis de gênero são, segundo depuro de Butler (1990, p. 277), “claramente os atos de alguém que não age sozinho” (tradução nossa). Estes atos constituem uma experiência compartilhada e uma ação coletiva, porque eles já tiveram início desde sempre, desde “antes de alguém chegar à cena” (tradução nossa), tal qual as premissas fenomenológicas para o acontecimento do teatro e da performance. No que tange à ação “O Encenador”, realizada em 28 de novembro 2019, tal premissa se aplica totalmente, considerando 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). (Grifos meus)⁷

Foi desta forma que observei que o corpo de gênero masculino de SP performou dentro de um corpo-cognição esteticamente organizado de forma masculina, regido por certas atitudes sociais, a despeito, até mesmo, de sua afasia. O **corpo-cognição** dele assumiu suas interpretações próprias do meu corpo feminino heteronormativo pela via do seu ato performativo afásico, dentro dos limites daquilo que posso chamar de “instruções da vida social”, sendo que as condições para a incorporação dos **atos corporais** dele coincidiram com as condições de acontecimento da performance – sem dúvida – e isto ocorreu devido a nossa troca mútua em cena, como um **dispositivo**, como uma maneira dele, estrategicamente pelo **ato afásico** performativo – a partir de agora, deixando a palavra “performativo” subentendida e submetida à própria expressão “ato afásico” – driblar a restrição imposta pelo ato “social”, que poderia tolher a sua completa entrega à ação cênica.

⁷ 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. Tradução minha.

METODOLOGIA: A NOÇÃO DE MULTIMODALIDADE, ATO AFÁSICO/CORPO-COGNIÇÃO E A ATENÇÃO CONJUNTA

O corpo expressivo das atadoras afásicas, ao longo de todos os módulos performativos e períodos do PET, foi gradativamente tornando-se um corpo-cognição. Um corpo que esteve cuidadosamente atento a si, à outra, ao meio; o corpo-cognição da sensorialidade aberta e conectiva que sempre foi cultivada no grupo. A atenção conjunta (TOMASELLO, 2003) do fazer teatral no PET permitiu que o macro e o mínimo das semioses significativas pudessem ser adentrados e explorados.

A compreensão da ação intencional e da atenção conjunta, de acordo com Tomasello (2003) consiste fundamentalmente: **(i)** na participação em atividades de atenção conjunta com co-específicas em relação a aspectos do mundo; **(ii)** no monitoramento da atenção e dos gestos de co-específicas em relação a aspectos do mundo; **(iii)** na manipulação da atenção de co-específicas, 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-específicas em relação a aspectos do mundo e a si mesmo. No tratamento desta pesquisa, recapitulando, “atos de fala” foram reelaborados e recategorizados como “ato performativo” e este, como “ato afásico”.

O ato afásico, segundo o conceito que cunhei é, necessariamente, marcado cognitiva e estrategicamente pelo estado de atenção conjunta. Considero a atenção conjunta proposta por Tomasello (2003), quando levada a cabo nas atividades teatrais e performativas, como formas de conexão motora, sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. O autor define cenas e interações de atenção conjunta como “as interações sociais nas quais a criança e o adulto prestam conjuntamente atenção a uma terceira coisa, e a atenção um do outro à terceira coisa dá-se por um período razoável de tempo.” (TOMASELLO, p. 135)⁸.

A atenção conjunta das atadoras afásicas e da atadora não afásica (eu), durante o teatro performativo no PET, tornou-se, assim, uma pré-condição da ação cênica.

A conexão atenta consigo mesma, com outrem e com o meio durante o jogo, transformou o que seria uma sucessão linear de eventos cotidianos, em ações-reações imediatas de forma modalizada, ou seja, conforme apontam os estudos de Sigrid Norris, de forma multimodal. A multimodalidade, segundo Norris (2004, 2006) traz um enfoque que visa investigar a multiplicidade de formas pelas quais nos comunicamos e de que

⁸ A concepção de Tomasello (2003) sobre a atenção conjunta e sua defesa da estreita relação dela com a dimensão sociocomunicativa da linguagem é apresentada na tese sobretudo por causa dos desmembramentos propostos pelo autor a fim de elucidar como o a instância intencional e o fenômeno da atenção conjunta da linguagem são úteis na explicação da ontogênese do desenvolvimento humano. A complexidade do fenômeno e o conjunto de modelos teóricos propostos levam-me a considerá-lo como resultante da *participação humana em contextos culturais* que se apresentam com uma tendência desde os bebês (já no primeiro ano de vida) para se identificar com outrem e agir ativamente nos diversos contextos interativos. Entendo que a atenção conjunta é parte constitutiva e fulcral para a aquisição humana da cultura, devido ao seu caráter intrinsecamente sociocomunicativo e interativo.

maneiras podemos representá-las, desde imagens, sons, música, gestos, postura corporal, uso do espaço, etc..

RESULTADOS: A MULTIMODALIDADE DO ATO AFÁSICO E SEU CORPO-COGNIÇÃO FENOMÊNICO

Embora muito do que comunicamos pareça ser transmitido apenas através da linguagem falada, muito do que dizemos com os demais sistemas comunicantes que possuímos é interpretado pelas interlocutoras. Norris (2006) explica que quando nos comunicamos, produzimos uma série de outras ações não linguísticas (relativas à língua falada). Nas atividades multimodais, sejam cotidianas ou cênicas, por exemplo, o ponto de partida da observação reside no fato de que as participantes não apenas falam juntas, mas também gesticulam e movimentam-se de modo coerente e coordenado.

A base desta afirmação indica a concepção de multimodalidade adotada nesta pesquisa. As abordagens que tratam dessa questão (MARCUSCHI, 2007; MORATO, 2009; NORRIS, 2006) dão atenção às atividades coletivas realizadas pelas atadoras e consideram, principalmente, que as práticas de interação, para além da dimensão puramente linguística, incluem *componentes performativas*: **(i)** de fala (semioses verbais orais e não orais); **(ii)** gestuais; **(iii)** corporais; **(iv)** espaciais e **(v)** interacionais (semioses não verbais). Conforme defende Ahlsén (2006):

Se olharmos para a interação face a face cotidiana, muito do que se passa não é expresso em palavras, mas é tratado por outras modalidades [...], *tais como postura corporal, gesto e olhar, entonação e qualidade de voz*. Ela também se aplica à *comunicação de emoções e atitudes, onde a expressão facial, sons, tons de voz, e a comunicação corporal em geral, são importantes*. As informações expostas e indicadas são frequentemente *dependentes de multimodalidade, onde a comunicação corporal e a semiose verbal desempenham um papel importante*. (AHLSEN, 2006, p. 150-151). (Grifos meus). (tradução nossa)⁹

No caso do ato afásico, no que diz respeito ao fazer teatral que desenvolvi, é totalmente factual esta afirmação de Ahlsén (2006). Durante a transcrição dos dados audiovisuais de “O Encenador”, observei a relevância de cada olhar, gesto, expressão e movimento, na sequência de ações, nas negociações e acordos, na construção do objeto de discurso e das cenas referenciais entre o atador SP e eu própria. Múltiplos modos de atenção, ação e envolvimento: o verbo, o gesto, o olhar, a intenção do gesto, a *autorregulação* (TOMASELLO, 1999) em relação à parceira de cena, à escolha dos raciocínios pertinentes e relevantes ao que estava sendo criado e performado.

⁹ Do original: “If we look at ordinary face-to-face interaction, much of what goes on is not expressed in words but is handled by other modalities [...], such as body posture, gesture, and gaze, as well as on intonation and voice quality. It also applies to communication of emotions and attitudes, where facial expression, sounds, tone of voice, and body communication in general are important. Indicated and exposed information are often dependent on multimodality, where body communication and prosody play an important role.”. Resultados e conclusão.

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 emitir. Quando em fluxo cênico comigo, o atuator SP expressou um estado que se apropriou e ultrapassou sua condição de afasia, cuja identidade performativa (como vimos) foi constituída para e durante a ação. Nela, o corpo-cognição do atuator não foi um sólido monolítico, porém, tornou-se um corpo-cognição “perspectivado socialmente” pela atenção conjunta (TOMASELLO, 2003) em relação à ação cênica, a mim, ao público. Tratou-se, então, de um “corpo vibrátil” em que, à densidade modal de Norris (2006) se contrapôs a densidade planar; à “solidez” se contrapôs “vibração”, à dicotomia dentro/fora se contrapôs o entrelaçamento dentro-fora. Tudo isso de acordo com o que ensina Suely Rolnik (1999) ao pensar os objetos sensoriais e relacionais da artista plástica Lygia Clark, ou seja, “o corpo vibrátil é aquilo que em nós é ao mesmo tempo dentro e fora, o dentro sendo nada mais do que uma combinação fugaz do fora” (ROLNIK, 1999 apud FABIÃO, 2010, p. 321-326).

Aquele corpo do afásico SP que se propôs a performar constitui-se de um emaranhado de ideias, memórias, histórias, sensibilidade, sensações, disponibilidades, desejos, fragilidades, questionamentos, num estado que buscou deslocar o seu estado cotidiano para seu potencial criativo e sensibilizador. O *corpo-cognição* afásico foi, de fato, um *corpo performativo*, ou seja, aquele que age em cena multimodalizando atos, realizando ação presente de cena, sem “esconder” seu corpo fenomenal, ou seja, um corpo no qual os comprometimentos e sequelas provocadas pela afasia se deixam ver e fazem parte do processo expressivo deste mesmo corpo, que constrói sentidos através do teatro.

A adoção *no e para* o PET dessa noção de corpo como corpo-cognitivo performativo residiu no fato de que ela poderia permitir uma maior conscientização por parte do afásico SP com relação ao seu próprio instrumento expressivo, ou seja, seu corpo dispositivo. Ou seja, para mim não se tratou de estudar o corpo em movimento, mas o movimento de sentido no corpo.

Outro entrelaçamento direto que o *corpo-cognição-dispositivo* da afásica investigou durante o trabalho teatral no PET foi a trama “*memória-imaginação-atualidade* – o fato de que circulamos e entrelaçamos ininterruptamente referências mnemônicas, imaginárias e perceptivas” (FABIÃO, 2010, p 323). O que o *corpo-cognição-dispositivo* durante o PET explorou, para além da dicotomia judiciosa que contrapõe normal e patológico (CANGUILHEM, 1996), foi a indissociabilidade entre essas três forças, geradoras do corpo carnificado/incorporado e vibrátil

Uma atuadora – e esta é uma das habilidades que visei desenvolver no trabalho teatral do CCA – “é alguém capaz de realizar insólitas operações psicofísicas”, conforme esclarece Fabião (2010):

Como transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade em imaginação, atualidade em memória? É sua alta vibratibilidade e sua fluidez que permitem essas operações psicofísicas performativas. (FABIÃO, 2010, p. 323-324)

Sobre as capacidades cognitivas, as propriedades, as especificidades e as *dramaturgias* do corpo afásico: foi preciso investigar a *psicofisicalidade*, para além das apraxias, hemiplegias, bucoapraxias e quaisquer outros distúrbios psicomotores provocados pelo estado neurológico, que constituiu e fundou toda e qualquer ação realizada pelo afásico SP. Foi preciso dissecar a “ação física” e confrontá-la à “ação física normal”, desconstruí-la. Ser capaz de atuar não é apenas invocar sentimentos, movimentos ou ações que normalmente chamamos de “atuação”. Atuar envolve também um nível fundamental, que é o das sensações integrativas do corpo.

CONCLUSÃO

PERFORMANCE AFÁSICA: ANALÍTICA OU INTEGRADA?

Contra a certeza das formas inteiras e fechadas da reconstrução performativa de semioses de forma multimodal, o corpo cênico afásico deu a ver “corpo” como sistema relacional em estado de geração permanente. O estado cênico do corpo afásico acentuou a condição metamórfica provocada pela afasia, e isto igualmente constituiu a participação do corpo-cognição da afásica. A cena mostrou, amplificou e acelerou a metamorfose metalinguística e a renovação e reconstrução das suas competências cognitivas, pois intensificou a relação entre corpos, entre corpo e mundo, entre mundos.

Com sua característica fortemente demarcada pela intertextualidade, local onde as artes se autopenetram, compreendi uma dinâmica de encontros e descobertas cujo fim primeiro era extrair o inenarrável, o inexplicável, o indizível, intuindo e recriando, nesse entrecruzamento de vida real e vida esteticamente organizada, novas formas de performatividade humana com corpos “não normativos”, contudo, fenomenais, corpos-cognição dispositivos. Esse contínuo movimento do PET que, incessantemente, reconstruiu semioses e atos afásicos, acabou por contribuir e ampliar as possibilidades expressivas da atuadora afásica. Até chegarmos cada vez mais perto do público, culminando em “O Encenador”. Para chegarmos a executar nosso programa em público foi necessário provocar o jogo entre estes corpos-dispositivo, durante e ao longo de todo nosso fazer teatral, em todas as etapas, módulos e história do grupo.

Particularmente importante foi a tomada de consciência de que, não apenas a atuadora afásica, mas também eu tenho um corpo que poderia oferecer à performance *corpus* (BAUER; AARTS, 2002) – ou seja, por que não performar com ele? Além de ter uma mente incorporada, há trinta e um anos, para qualquer ação teatral. Além disso, nesse dispositivo relacional entre mim e o ator (entre JC e SP), e que foi algo como “com o meu corpo e com seu corpo e vice-versa”, da nossa história vivida, que eu e ele expe-

rienciamos a performance: eu percebi, vivi, compreendi e reagi ao ato afásico dele e ele, ao meu ato performativo.

Chega-se aqui a outro aspecto analítico: a atuação mútua integrada, largamente conhecida no teatro e na performance, que é o movimento que vai da ação entre parceiras de cena e destas à espectadora e há o movimento que vai da espectadora para a cena e quem quer que seja que esteja nela. Por isso houve no PET, entre os corpos-cognição de quem jogou e participou das atividades e entre os corpos de quem performou em público, uma inter-relação. Corpos-dispositivo carnificados vibratilmente, que interagiram no espaço da cena privada e, depois, no espaço público. Mesmo que tais espaços tenham sido intercambiáveis, houve sempre um jogo de mútua presencialidade dos corpos. E foi através desse jogo que surgiu o para-além do corpo: a ficcionalização da performance “O Encenador”.

A cena afásica, portanto, não se deu “em”, mas “entre”, ela fundou um *entre-lugar*. A ação cênica no PET foi *co-labor-ação* e correspondeu à habilidade da atuadora de gerar e habitar os *entrelugares da presença*, como diz Eleonora Fabião (2010, p. 323), e de recriar competências cognitivas. Ao mesmo tempo, desejei criar um novo espaço de experimentação de prática enquanto pesquisa também para as atuadoras afásicas e, com isso, 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.

REFERÊNCIAS

AHLSÉN, Elisabeth. **Introduction to Neurolinguistics**. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2006.

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

BAUER, Martin W.; AARTS, Bas. A construção do *corpus*: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. Campinas: Pontes, 2006.

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

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

CALLIGARIS, Juliana. Pablos. A Dimensão Multissemiótica do Jogo teatral: A Experiência de Elaboração de uma Peça Radiofônica com Afásicas e Afásicos. **Revista 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.

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: 4 maio 2022.

CANGUILHEM, Georges. **O Normal e o Patológico**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1996

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. In: **Revista Contracorpos – Eletrônica**, set.-dez. 2010, v. 10, n. 3, p. 321-326. ISSN: 1984-7114. Disponível em: <<https://doi.org/10.14210/contrapontos.v22n1.p2-7>>. Acesso em: 21 out. 2022.

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

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta** [on-line], 2008, v. 8, p. 197-210. ISSN: 2238-3867. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867>>. Acesso em: 21 out. 2022.

FERREIRA, Melissa da Silva. **Ceci N'est Pas Un Acteur**. Corpo, experiência e percepção na cena e na pedagogia da Societàs Raffaello Sanzio. Tese de Doutorado. Universidade do Estado

de Santa Catarina – UDESC. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis, Centro de Artes Cênicas – CEART, 2014.

FERNANDES, Ciane. Princípios somático-performativos no ensino e pesquisa em criação. In: MARCEAU, Carole; SOARES, Luiz Cláudio Cajaíba (orgs.). **Teatro na Escola, reflexões sobre as Práticas Atuais**: Brasil-Québec. Salvador: PPGAC/UFBA, pp. 105-115, 2013.

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

MARCUSCHI, Luís. **Cognição, Linguística e Práticas Interacionais**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

MORATO, Edwiges Maria *et al.* **Significação, interação e cognição**: a dimensão multimodal de práticas linguístico-interacionais envolvendo afásicos e não afásicos – Relatório de Pesquisa CNPq/Modalinter. Campinas, 2009. (Proc. 401567/2007-9).

MORATO, Edwiges Maria. *et al.* **Sobreas 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. In: Discourse Studies. **Sage Journals**, 2006, v. 8 Issue 3. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/1461445606061878>>. Acesso em: 21 out. 2022.

NORRIS, Sigrid. **Analyzing Multimodal Interaction: A Methodological Framework**. New York Publisher: Routledge, 2004.

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.

SCHECHNER, Richard. Rasaesthetics. In: **The MIT Press Journals**. Posted Online March 13, 2006.

TOMASELLO, Michael. **Origens Culturais da Aquisição do conhecimento Humano**. 1ª. Edição. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

TONEZZI, José. Cena e Contágio: o caso da Companhia de Arte Intrusa. In: **Revista O Percevejo**. v. 3, n. 2. UFRJ. Rio de Janeiro, 2011.



POETIC CROSSINGS, PERFORMATIVITY AND THE APHASIC ACT: PRESENTATION OF THE PERFORMANCE “O ENCENADOR”

ABSTRACT

This research investigates creation in the contemporary scene (FABIÃO, 2009) from the artistic processes of the Theatrical Expression Program with aphasic performers developed at the Aphasic Living Center, of the Institute for Language Studies at UNICAMP (CALLIGARIS, 2020). The article presents the partial result of the research on verbal/non-verbal meaning through performative theater (FERÀL, 2008), through the study of the relationship between language, body and cognition observed in the performance *O Encenador* and in the Theatrical Expression Program (TEP/ALC). It investigates the multimodal co-occurrence of speech, gesture, glance, etc., through the interaction of different semiotic processes active in the construction of meanings, in order to propose new pedagogies of artistic creation (FERNANDES, 2013) from aphasic phenomenal bodies (FISCHER-LICHTE, 2008).

Keywords: Performative Theater; Performativity; Multimodality; Aphasia.