

PERFORMATIVIDADE E CORPO-COGNIÇÃO AFÁSICO: A PERFORMANCE “O ENCENADOR”

PERFORMATIVITY AND APHASIC COGNITION-BODY: THE PERFORMANCE “O ENCENADOR”

Juliana Pablos Calligaris

Universidade Estadual de Campinas

Resumo: Este artigo investiga a criação na cena contemporânea a partir de processos artísticos do Programa de Expressão Teatral com atadoras afásicas desenvolvido no Centro de Convivência de Afásicos, do Instituto de Estudos de Linguagem/UNICAMP. O artigo expõe parte da pesquisa sobre significação verbal/não verbal através do teatro performativo pelo estudo da relação entre linguagem, corpo e cognição na performance *O Encenador*. Investiga atenção conjunta e *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 a partir de corpos afásicos fenomênicos.

Keywords: Teatro Performativo; Performatividade; Multimodalidade; Afasia; Atenção Conjunta.

Abstract: This article investigates creation in the contemporary scene from the artistic processes of the Theatrical Expression Program with aphasic performers developed at the Aphasic Coexistence Center, at the Institute of Language Studies/UNICAMP. The article exposes part of the research on verbal/non-verbal meaning through performative theater by studying the relationship between language, body and cognition in the performance *O Encenador*. It investigates joint attention and multimodal *co-occurrence* of semiosis, speech, gesture, look, etc., through the interaction of different semiotic processes active in the construction of meanings, in order to propose new pedagogies of artistic creation from phenomenal aphasic bodies.

Keywords: Performative Theater; Performativity; Multimodality; Aphasia; Joint Attention.

Recebido em: 28/08/2024

Aceito em: 30/09/2024

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

Este artigo investiga a criação artística na cena contemporânea a partir dos processos performativos do Programa de Expressão Teatral (PET) com pessoas atadoras afásicas⁷⁰, desenvolvido no Centro de Convivência de Afásicos (CCA⁷¹), do Instituto de Estudos de Linguagem da UNICAMP. O PET visou trabalhar a expressividade global da afásica, explorando os recursos semióticos que permanecem disponíveis após o comprometimento causado pela afasia. Deste modo, faz-se necessário esclarecer que a cena contemporânea considerada neste artigo é expressiva 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)”. O PET que desenvolvi no CCA visou trabalhar a expressividade global da afásica, ou seja, daquela cujos recursos semióticos foram comprometidos pela afasia⁷².

O CCA proporcionou um espaço de convívio e interação onde a pessoa afásica protagoniza as situações sociais e comunicativas, sem sofrer preconceito. O teatro, nesse contexto, tornou-se um espaço de criatividade, liberação da imaginação e memória, e descoberta de novos dispositivos cognitivos para se relacionar com a sociedade.

A Constituição do Ato Afásico e O Movimento Performativo de “O Encenador”⁷³

Sem se referir diretamente a Austin (1962), Judith Butler introduziu o termo “performativo” na Filosofia Cultural em seu ensaio intitulado *Performative Acts and Gender*

⁷⁰ Neste artigo, escolhi generalizar no feminino: assim, por exemplo: quando eu escrever “atuadora afásica”, estarei me referindo a qualquer pessoa atuadora da pesquisa.

⁷¹ O Centro de Convivência de Afásicos, criado em 1989 por iniciativa de pesquisadoras do Departamento de Neurologia e o de Linguística da UNICAMP, é um “espaço de interação entre afásicos e não afásicos” (MORATO, 2002), que funcionava nas dependências do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL/UNICAMP.

⁷² 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.

⁷³ A edição do vídeo da performance que acompanha esta análise pode ser assistida na íntegra, com 17’50”, em: <https://youtu.be/hysErOuwmeM>. A versão curta, de 5 minutos, pode ser assistida em: <https://youtu.be/BtSpKH24sa0>.

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 se baseia em “preexistências” (por exemplo, ontológicas ou biológicas), entretanto são formadas pela constituição contínua de atos corporais.

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), 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.

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, hemiplegias⁷⁴, hemiparesias. Esses atos é que geram um corpo performático único e singular, possuidor de um gênero mimetizado, surgido para a cena, étnica e culturalmente marcado, como no caso do corpo-cognição de SP.

⁷⁴ *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.

O conceito de autorreferencialidade de Benveniste (2006) também é relevante, pois destaca que a linguagem, emanando do indivíduo, também é uma realidade supraindividual, permitindo a distinção entre o “eu” e o “não eu”:

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 irredutível 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)

Apoiadas no autor, percebemos como Butler 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 performance “O Encenador” exemplifica como os atos performativos geram identidade e como o corpo de gênero masculino de SP performou dentro de um corpo-cognição esteticamente organizado de forma masculina, apesar de sua afasia. A mediação simbólica e ativa da pesquisadora foi fundamental para definir os atos performativos e sua forma de realização. SP não se sentiu aprioristicamente livre para escolher quais atitudes incorporar, demonstrando a influência da sociedade na constituição da identidade performativa. No entanto, a performance também demonstrou que os atos performativos oferecem a possibilidade de os indivíduos se incorporarem a si mesmos, mesmo que isso signifique desviar-se das normas dominantes.

Da Escrita Performativa – O Programa Performativo de “O Encenador”

Programa:

Nome/Tema: *O Encenador*

Quantos Participantes: duas pessoas, um afásico, SP (atuador afásico do PET/CCA) e uma não afásica, JC (eu mesma, artista-pesquisadora). EM (professora coordenadora do CCA e cinegrafista).

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

Duração: no tempo da afasia e *autorreferencialidade* de SP.

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

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

Link do vídeo: <https://youtu.be/Zch9xrjudQ?si=v8BBBTmEmhCYu7A> (acesso em 28 ago. 2024).

Abertura (Ouverture)

A manhã de 28 de novembro de 2019 irrompe no palco, úmida e cinzenta. A trilha sonora, um lamento de pássaros e trovões, ecoa no espaço. Aos poucos, SP, um gigante de 86 anos, surge na penumbra, carregando consigo a história de uma vida marcada pela afasia e pela arte. Seus passos lentos, apoiados em uma bengala, traçam um caminho sinuoso, um rito de passagem.

Primeiro movimento: Andante

Quase trinta anos se passaram desde que SP pisou pela primeira vez no palco do CCA. Seu corpo, marcado por quedas e cirurgias, desafia os limites. A cada passo, uma história é contada. Uma história de resiliência, de luta contra a adversidade, de um espírito indomável.

Segundo movimento: Larghissimo

Os acordos.

Antes de ligar a câmera, combinamos o processo do nosso programa performativo, que será executado lá fora, no corredor das salas de aula do Instituto de Estudos da Linguagem/IEL/UNICAMP. A chuva insiste lá fora, enquanto dentro, a câmera se prepara para registrar um momento único. SP, o diretor, e eu, sua atriz, nos preparamos para uma jornada artística. Aos poucos, a câmera se move, captando a sutileza de cada gesto, a profundidade de cada olhar. A performance se desenrola, um diálogo silencioso entre o corpo e a alma.

Terceiro movimento: Adagio

Lado a lado, caminhamos no tempo dele. Ao longo do caminho, ele fala à sua maneira, aponta para o céu, para a chuva, admira o jardim florido que ele tanto ama.

Sorrindo, sempre. Pergunto se está ansioso, diz que não, nunca, afirma: normal, normal, normal, é! Ele parece que nunca fica ansioso. Ele é espontâneo!

Posiciono as cadeiras e ele senta-se de frente para mim. Abre a mala com dificuldade e é agora que a mágica, digo, a performance começa. Aqui, ele aciona o programa combinado anteriormente.

Quarto movimento: Allegro Moderato

SP, o maestro da cena, transforma a preparação em uma performance em si. Com a delicadeza de um artesão, ele seleciona cada peça, cada tecido, cada acessório. Seus movimentos lentos e precisos revelam um profundo conhecimento do palco e da sua própria corporeidade. A cada peça escolhida, uma nova camada de significado é acrescentada, um novo personagem emerge. A vestimenta, antes apenas um conjunto de roupas, torna-se uma linguagem, uma forma de expressão. Ao final, a transformação é completa: SP, o homem com afasia, revela-se um artista completo, capaz de criar e encantar.

Quinto movimento: Vivace

A energia toma conta do espaço. SP e sua “atriz” se lançam em uma dança alegre, ele toca e ela dança: um diálogo entre corpos e objetos. O pandeiro, antes um mero instrumento, torna-se um coração pulsante, marcando o ritmo da vida. Os movimentos são rápidos, intensos, celebrando a liberdade, a alegria de existir. A plateia, antes observadora, agora se torna parte integrante da performance, vibrando a cada gesto, a cada som. É um momento de pura explosão. Aparentemente estávamos atrapalhando uma aula que estava acontecendo numa sala próxima. Era essa a ideia.

SP sempre gostou de ópera. Gosta de antigas canções francesas de sua juventude e infância, vividas no sul da França. Gosta de clássicos e ama a ópera “Carmen”, de Georges Bizet, em particular a “Valsa do Toreador”. Neste momento em que assume o pandeiro, ele cantarola ainda mais alto este trecho de “Carmen”, como se fosse a sua instrução para a cena, são suas palavras de diretor, como ele monta, como ele encena, como ele performa a si e a mim, como ele *torna-se o encenador*.

Ele continua a performance por mais um tempo. Depois, desço do palco-banco público e me sento junto dele. Ele despe-se da figura performada 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*, neste movimento, é de desapego e despedida. A orquestra da natureza acompanha o movimento do maestro. Depois, eu vou removendo tudo o que usei, peça por peça, entregando cada uma ao maestro, para que ele as guarde na mala.

Sexto movimento: Largo... e Profundo

Silêncio de chuva fina. *Leitmotiv* natural acompanha a performance final. Lenços, echarpe, óculos-máscara, tiara, faixa, tudo o que usei, devagar, vai retornando para a mala, sob os dedos da única mão disponível de SP. Seu olhar, atentíssimo, sem medo, ansiedade ou dúvida.

Nenhum detalhe foi combinado ou ensaiado. Só o programa em si. “O resto é silêncio”⁷⁵. 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. Improvisação e ato performativo afásico vivo.

Ajudo-o a fechar a mala. Quero ajudá-lo a levantar-se, mas ele nunca aceita ajuda. Gosta de levantar-se sozinho. Ele vira-se em direção ao CCA, de volta para nosso espaço original. Travessia: ele comenta da chuva, dos pássaros, do jardim que há ali, tão lindo agora. Gosta do cheiro de terra molhada. Fala oralmente a seu modo, com sons guturais, onomatopeias, monossílabos, muitos gestos com a mão, semioses multimodais coocorrentes a desenhar toda a comunicação dos atos performativos de SP. Ao longo dos poucos metros que separam a entrada do CCA da arena na nossa performance, uma vida inteira transcorreu...

As cadeiras restam vazias lá fora. Enquanto ele senta-se lá dentro, vê-se pela câmera, num último relance, a captura do vazio deixado pelos nossos corpos. Percorro duas vezes o espaço 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.

⁷⁵ Última frase dita pelo príncipe Hamlet, na peça homônima, “Hamlet”, de W. Shakespeare.

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. O estatuto de atenção conjunta de Tomasello (2003) permitiu o ato afásico que é, segundo o conceito que cunhei, necessariamente marcado cognitivamente e estrategicamente pelo estado dessa atenção.

A atenção conjunta é um momento em que duas pessoas (ex: uma criança e um adulto) focam sua atenção em um mesmo objeto ou situação ao mesmo tempo, e reconhecem que a outra pessoa também está focada nisso. Essa interação, segundo Tomasello, é fundamental para o desenvolvimento cognitivo e social.

No contexto do PET, a atenção conjunta foi utilizada como ferramenta para desenvolver a capacidade expressiva das atrizes afásicas. Ao focarem sua atenção em um mesmo objeto ou ação, as atrizes conseguiram expandir suas capacidades cognitivas e físicas, utilizando o corpo como um meio de expressão e comunicação. Essa dinâmica, quando aplicada ao teatro, permite que as atadoras: i) expressem emoções e ideias através do corpo: a atenção conjunta promove uma conexão mais profunda entre o corpo e a mente, permitindo que as atrizes utilizem seus corpos de forma mais expressiva e significativa; ii) desenvolvam suas capacidades cognitivas: ao se engajarem em atividades que exigem atenção conjunta, as atrizes aprimoram suas habilidades de percepção, memória e resolução de problemas; iii) fortaleçam suas relações sociais: a atenção conjunta facilita a interação social e a construção de significados compartilhados.

São três os tipos de atenção conjunta: i) *atenção de verificação*: estabelece-se em uma atividade conjunta em que a adulta *mostra o objeto* – tomando este objeto como um “obstáculo social” – à criança; ii) a *atenção de acompanhamento*, que envolve o gesto de apontar: em uma situação em que a adulta estabelece uma referência social, a criança se volta, através do direcionamento dado pelo olhar da adulta ou pela indicação feita com o dedo, podendo ainda haver a junção entre olhar e apontar, para o objeto no qual esta dá a sua atenção; iii) a *atenção direta*: também tem em seu formato a *presença do gesto de apontar*, que pode ser *declarativo ou imperativo*. A diferença é que, neste tipo de atenção, a entrada do *objeto foco* é explícita, fato que se dá através da *linguagem referencial* utilizada pela pessoa que traz o objeto à cena.

Deste modo, os estudos discutidos nesta seção apontam para a possibilidade de conceber a atenção conjunta como um cenário propício para o início da comunicação através de símbolos linguísticos que se tornam performativos quando a cena é organizada esteticamente e ficcionalmente, uma vez que “a cena de atenção conjunta simplesmente fornece o contexto intersubjetivo em que se dá o processo de simbolização” (TOMASELLO, 2003, p. 137). Nesse sentido, podemos conceber a atenção conjunta não só como um constituinte da referência linguística e performativa, mas também como um *processo* através do qual aprendemos (desde crianças) a nomear pessoas, objetos e situações (atos de fala – atos performativos – ato afásico). Esta capacidade cognitiva não se perde na condição afásica e dela se valeu SP, para tornar-se expressivo para comigo e para quem nos assistiu.

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

Assim sendo, sobre o estabelecimento da atenção direta (presença do gesto dêitico declarativo ou imperativo), terceiro tipo de atenção conjunta, Tomasello (2003) destaca que uma das formas pelas quais este tipo de atenção se constrói é pela utilização do gesto imperativo de apontar. No transcorrer da ação, como pode ser visto pelo vídeo, SP usa o gesto (dêitico) imperativo/declarativo de apontar, imanentemente ao seu ato afásico, quase sempre acompanhado de uma vocalização ou uma produção verbal, numa composição multimodal de semioses de seu ato afásico, sendo que o gesto tem uma intensidade modal muito mais alta do que a das vocalizações, no caso do ato afásico de SP, como veremos na próxima seção. O gesto multimodalizado de apontar de SP é uma ferramenta para performar, é seu dispositivo para ficcionalizar seu estado performativo.

Em momentos de substituição mimético-semiótica, SP troca o *gesto de apontar* pelo *gesto de olhar* que, por estar acompanhado de uma produção verbal oral referencial – do

ser ficcional “encenador” –, apresenta-se de forma semelhante ao gesto de apontar, como estratégia para direcionar a minha atenção para o que ele quer ou sugere que eu execute.

Considerando a utilização por SP – propulsor da cena de atenção conjunta – de seu ato performativo/imperativo, em associação ao seu olhar como estratégia de direção teatral, é que a ação constituída dessa maneira se torna uma cena de *atenção direta*.

Ainda sobre a atenção direta, no que diz respeito à minha interação com o “encenador” SP como sua “atriz”, num determinado momento, o desenrolar da performance propicia o engajamento de uma espectadora – que vou nomear de “curiosa” – na nossa cena de atenção conjunta, já que, neste *frame* específico ao qual me refiro, estávamos atrapalhando uma aula. A possível existência deste “atrapalhamento” correspondeu ao momento de clímax da performance, porque este terceiro tipo de atenção conjunta aqui analisado tem em sua estrutura o gesto de apontar de SP. Vejamos.

O gesto dêitico imperativo/declarativo é determinante para a construção deste tipo de atenção e, situado no contexto deste ápice que envolveu SP, eu e a espectadora curiosa, o apontar dele como o “responsável” pela encenação foi um ato afásico que orientou/dirigiu no direcionamento do meu olhar e no estabelecimento da referência espacial ao nosso redor e na forma como agi em seguida pois, como se diz em teatro, ele “passou a bola para mim”.

A mudança na proposta de direção assumida por SP, na qualidade de encenador, enfatizou a minha condição de *colega de cena* nesta interação triádica que se estabeleceu entre ele, eu, a *espectadora curiosa* e, então, com a entrada de uma quarta pessoa, a “aluna incomodada” (como vou nomeá-la) por sua aula estar sendo atrapalhada. Eu, que já estava em atenção conjunta com SP, entro em atenção conjunta também com a “espectadora curiosa”, o que a torna mediadora da atenção triádica. SP, por sua vez, só entra nesta relação triadicamente estabelecida, porque já estava inserido na atenção conjunta comigo.

Com relação à classificação da segunda cena de atenção conjunta, enquanto, num determinado nível modal, rola o conflito com a “aluna incomodada”, a “espectadora curiosa” firma comigo nível modal distinto, estabelecendo a *atenção de acompanhamento*, exatamente por acompanhar a junção do meu olhar/apontar para a “aluna incomodada”, o que instaurou uma referência social. Assim, a “espectadora curiosa”, através do

direcionamento do meu olhar/apontar e da ação intencional feita pelo meu corpo, triangulou comigo, com SP e com a “aluna incomodada”.

Temos novamente o estabelecimento de uma *atenção direta*, em que a “aluna incomodada”, ao dizer: “mas vocês vão fazer isso aqui mesmo, tá rolando um monte de aula aqui!”, através da linguagem oral, direciona o meu olhar ao novo *objeto foco* da atenção conjunta: a sala de aula dela.

Quando rapidamente negociei com SP sobre o que fazer, voltamos imediatamente ao primeiro tipo de atenção conjunta, a *atenção de verificação*, que se firmou quando o fiz compreender o obstáculo social que gerou um conflito, ou seja, atrapalhar uma aula. Em resposta à minha ação de alertá-lo, SP nos devolve, a mim e a ele, ao terceiro tipo de atenção conjunta, a *atenção direta*. Ao fazer um gesto imperativo, ele declara aceitar o que eu estava propondo para a resolução do conflito – aceitar o meu pandeiro para que ele me dirigisse em outra ação. Assim, ele deixou explícito que entendeu o *objeto foco* do *frame* de atenção conjunta anterior: a sala de aula. Tivemos que mudar a ação, fazer outra coisa, então ele aceitou o pandeiro que passei para ele ou, como se diz em teatro, “eu passei a bola para ele”. Ele, ao aceitar, constituiu linguagem referencial, ou seja, isso foi o seu próprio ato afásico encarnado, corporificado.

Com a atenção conjunta diádica restabelecida entre mim e SP, verifico que eu, ao me deixar guiar por SP, mimetizei a ação idealizada por ele através de uma ação de dança minha, tão logo ele aceitou meu pandeiro e começou a me dirigir através dos sons desse instrumento, como se fossem falas que acompanharam o modo *sui generis* como ele conduziu a parte final da “encenação” que performávamos.

Quanto às duas outras pessoas envolvidas na situação, houve o rompimento da cena triádica com a “espectadora curiosa”, porque voltei para a relação diádica com SP, no entanto, ela permaneceu numa cena de atenção para com o conjunto da obra, sendo espectadora dela até a resolução do conflito, que terminou quando a “aluna incomodada” se conformou com minha ação intencional de responder “sim” à sua pergunta com todo o meu corpo, voltou para dentro da sala e fechou a porta. A “espectadora curiosa” sorriu e foi embora, rompendo o estado de atenção para com a performance.

Deste modo, mesmo que eu tenha interagido com a “aluna incomodada”, o engajamento de SP na interação com ela não ocorreu, pois quando se dirige a mim, ela busca a minha atenção, para que eu me dirija a ele, talvez por ele ser um senhor idoso e

por estar visivelmente evidente para elas que ele era “meu diretor”. Atrelado a isto, está o fato de que, quando eu, já em interação com ela, busco meu interlocutor SP, uma ruptura na interação diádica entre mim e ela tende a acontecer, o que restabelece a interação diádica entre SP e eu, e impossibilita o estabelecimento da interação triádica entre nós e a “aluna incomodada” (oposto do que aconteceu a “espectadora curiosa”).

Ainda que uma díade apresente cenas de *atenção de verificação* e *acompanhamento*, esta se engaja predominantemente em cenas de *atenção direta*, corroborando o fato de que estando o roteiro da performance já estabelecido na prática e sua ação acontecendo, o estatuto modal da atenção conjunta em performance cênica tende a ser mais complexo.

A complexidade da *atenção conjunta direta* deve-se ao fato de que este tipo de interação está relacionado a produções gestuais declarativas ou imperativas de alta complexidade modal, além do uso de produções verbais com elementos referenciais (TOMASELLO, 2003), e que podem, até mesmo, cumprir o papel declarativo ou imperativo do gesto de apontar (ato afásico predominante de SP) durante o estabelecimento da atenção conjunta.

A concepção de Tomasello (2003), sobre a atenção conjunta e sua defesa da estreita relação dela com uma dimensão sociocomunicativa da linguagem, é apresentada neste artigo sobretudo por causa dos desmembramentos propostos pelo autor a fim de elucidar como 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 apresenta com uma tendência (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.

Considerando o contexto interativo que se produziu em “O Encenador”, as estratégias multimodais, que, a meu ver, sustentam a possibilidade interativa entre as partes envolvidas, constituem-se também como estratégias promotoras do processo de construção da atenção conjunta. A atenção conjunta das atuadoras afásicas e da atuadora

não afásica (eu, eventualmente), 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, de forma multimodal. A multimodalidade, segundo Sigrid Norris (2009), traz um enfoque que visa investigar a multiplicidade de formas pelas quais nos comunicamos. Vejamos a seguir.

A Multimodalidade do Ato Afásico e seu Corpo-Cognição Fenomênico

Norris (2009) 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.

De acordo com 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.⁷⁶ (NORRIS, 2009, p. 178)

Durante a transcrição dos dados audiovisuais de “O Encenador” para compor esta análise, atentei-me para cada modo performativo que ele ficcionou, na sua escolha de ações, nos acordos tácitos comigo, no seu engajamento para que o roteiro não se perdesse e na sua manutenção de *frames* referenciais. Múltiplos modos de atenção, ação e envolvimento: o verbo, o gesto, o olhar, a intenção do gesto, a *autorregulação* (TOMASELLO, 2003) em relação à parceira de cena (eu), a escolha dos raciocínios

⁷⁶ *Multimodality is an innovative approach to representation, communication and interaction that goes beyond language to investigate the multiplicity of ways in which we communicate: from images, sounds and music to gestures, body posture and the use of space.* (Tradução minha).

pertinentes e relevantes ao que estava sendo criado e performado, são, segundo o pesquisador:

Práticas discursivas [que] 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. (ÁLLAN; SOUZA, 2009, p. 166)

Quando em fluxo cênico comigo, o ator SP expressou um estado que se apropriou e ultrapassou sua condição de afasia, cuja *identidade performativa* (como vimos na primeira parte deste artigo) foi constituída *para* e *durante* a ação. Nela, o corpo-cognição do ator não foi um sólido monolítico, porém, tornou-se um corpo-cognição “perspectivado socialmente” pela atenção conjunta em relação à ação cênica, a mim, ao público. Tratou-se, então, de um “corpo vibrátil” em que, à densidade modal de Norris (2009), 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).

As atadoras afásicas, no PET, se reuniam para o acontecimento e isso é, ao meu ver, também uma forma de constituição da ação performativa. A exclusividade do teatro realizado no CCA esteve na efemeridade específica da natureza da performance afásica, ou seja, não se tratou de tal espetáculo ou de tal ação que ficaria, de alguma forma, registrada para a posteridade para fins de reprodução, porque o corpo-cognição afásico não realiza a mesma ação, o mesmo *ato afásico*, corporificado, duas vezes, devido ao seu tremendo *corpo fenomênico*, repleto de improbabilidades.

Diante disso, vale a pena salientar que a performance “O Encenador” foi realizada com SP porque esta foi a materialização natural de nossa relação de criação. Eu, ao longo

de treze anos, sempre contei com ele como um parceiro de cena, além de ter sido um aluno veterano; sempre sorrindo, sempre disposto e disponível para o que desse e viesse, sempre sendo a alegria do grupo, sempre engraçado apesar de dores e tristezas, portador de uma ironia e humor únicos e peculiares.

O Corpo-Cognição e sua Carnificação Vibrátil

Os corpos expressivos das atadoras afásicas aconteceram em densidades modais cambiantes. Estiveram permanentemente “vibrando” fisicamente a sua ação expressiva, uma vibração mínima. O adjetivo “vibrátil” nomeia, segundo Fabião (2010, p. 322), não apenas essa condição de combinarmos e cambiarmos densidades permanentemente, mas também um tremular contínuo, a oscilação entre ser e não ser, entre vida e morte, entre arbítrio e determinismo; e eu diria: entre semioses verbais e não verbais na execução de uma performance pelas atadoras afásicas.

A cena do PET exacerbou a condição de atenção conjunta do corpo-cognição da atadora afásica. Porque, hiperatento, todo o equipamento corporal cênico afásico tornou-se permeável pelo próprio ganho de consciência de sua produção semiótica. Contra a ideia de corpos autônomos, rígidos e acabados, este equipamento, o corpo-cognição, não na ausência da afasia, mas na presença da afasia, se (in)definiu como *performer*. Contra a noção de identidades definidas e definitivas por imposições sociais de gêneros e atos, o corpo-cognição da afásica foi performativo, dialógico, provisório.

Os dispositivos de ativação da performatividade multimodal do atador SP, em “O Encenador”, foram o de fazê-lo acionar seu corpo-cognição e, desta maneira, trazê-lo ao meu lado para performar comigo em público, como um colega, paritariamente, como um outro ser-no-mundo que está junto, compartilhando atenção conjunta.

Justamente porque um *corpo-cognição* é um *corpo performativo*, ou seja, aquele que age em cena multimodalizando semioses, produzindo mimese, realizando ação física presente de cena, sem “esconder” seu corpo fenomenal, quer dizer, um corpo no qual os comprometimentos e sequelas provocadas pela afasia se deixam ver e fazem parte dos processos expressivos e performativos deste mesmo corpo vivido-no-mundo e que constrói sentidos e significados através do teatro. A palavra “cognição” vinculada a “corpo” compõe uma estrutura substantivada baseada na função prática e sensível do binômio corpo-mente

enquanto mente incorporada que age performativamente, esteticamente, recriando competências cognitivas.

A criação e adoção da noção de corpo enquanto corpo-cognição performativo residiu no fato de que ela poderia possibilitar à atadora uma maior conscientização com relação ao seu próprio instrumento expressivo, ou seja, seu corpo como dispositivo estético. Assim não se tratou de estudar o corpo em movimento, mas o movimento de sentido no corpo.

A busca por um corpo-cognição conectivo, pleno de “escuta cênica”, atento e presente, no caso do atador SP, foi justamente a busca por um corpo dialogicamente receptivo. A receptividade foi essencial para que o *ato afásico* pudesse, de acordo com Fabião (2010, p. 323), “incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do próximo”, do jogo cênico performativo, da sua criação artística e multissemiótica.

Outro entrelaçamento direto que o dispositivo *corpo-cognição* 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 dispositivo *corpo-cognição* durante o PET explorou foi a indissociabilidade entre essas três forças, geradoras do corpo carnificado/corporificado e vibrátil.

Uma atadora – 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 cognitivas, as propriedades, as especificidades e as dramaturgias do corpo-cognição: foi preciso investigar a psicofisicalidade, para além das apraxias, hemiplegias, buco-apraxias e quaisquer outros distúrbios psicomotores provocados pelo estado neurológico, que constituiu e fundou toda e qualquer ação realizada pelo afásico SP. Foi

preciso examinar a ação física e desconstruí-la. Performar envolveu acionamento de *apresentação*⁷⁷ das sensações integrativas do corpo.

Conclusões: O corpo afásico como ponto de virada na performance

A performance com uma atuadora afásica desafiou as formas tradicionais de representação teatral. Ao invés de buscar uma reconstrução perfeita e acabada do corpo, o PET explorou a natureza mutável e relacional do corpo afásico, revelando-o como um sistema em constante transformação.

O teatro performativo com a atuadora afásica revelou o corpo como um sistema relacional em constante transformação, desafiando as noções tradicionais de corpo cênico. A experiência de “O Encenador” representou um ponto de virada, questionando os papéis tradicionais de encenador e ator e abrindo novas possibilidades para a criação teatral. Deste modo, o corpo-cognição deu-se como sistema relacional: o corpo afásico não foi visto como um objeto estático, mas sim como um sistema em constante interação com o mundo e com os outros corpos.

Disto decorre o *corpo-cognição dispositivo*, tendo em vista que a performance com SP explorou a ideia de que o corpo não é apenas um instrumento, mas também um dispositivo cognitivo que produz conhecimento e significado. Justamente porque a performance combinou elementos da vida real com a estética teatral, criando novas formas de expressão e performance que desafiam as convenções tradicionais.

A performance e o teatro com a atuadora afásica abriram novas possibilidades para a criação teatral, expandindo a noção de corpo e performance e desafiando os padrões estabelecidos. Ao explorar a potência expressiva do corpo afásico, a performance demonstrou que o teatro pode ser um espaço de experimentação e de criação de novas formas de conhecimento e de relação com o mundo.

⁷⁷ A “apresentação” em artes cênicas pode ser definida como a presença artística que não pode ser reproduzida ou restabelecida. In: Silveira, M. B. (2013). O PRESENTE COMO VIVÊNCIA EXTRACOTIDIANA: PERFORMANCE E REFLEXÃO. O *Teatro Transcende*, 18(1), 43–58. <https://doi.org/10.7867/2236-6644.2013v18n1p43-58>.

Referências

- ÁLLAN, Silvio; SOUZA, Carlos Barbosa Alves. **O Modelo de Tomasello sobre a Evolução Cognitivo-Linguística Humana**. In: Rev. Psicologia: Teoria e Pesquisa. Vol. 25, n. 2, p. 161-168. Brasília: abril/junho 2009.
- AUSTIN, John L. **How to do things with words**: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. London: Oxford University Press, 1962.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. Campinas: Pontes, 2006.
- 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.
- 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.
- FISCHER-LICHTE, Erika, **The Transformative Power of Performance**. London: Routledge, 2008.
- MORATO, Edwiges Maria. *et al.* **Sobre as afasias e os afásicos** Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- NORRIS, Sigrid. **Modal density and modal configurations**: Multimodal actions. In: JEWITT, C. (Ed.), Routledge handbook for multimodal discourse analysis. Londres, Routledge, 2009.
- 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. **Origens Culturais da Aquisição do Conhecimento Humano**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.